

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**SARA NOVAES RODRIGUES**

**O TRAVESTISMO NARRATIVO EM *O PROFESSOR*, DE CHARLOTTE  
BRONTË**

**VITÓRIA  
2016**

**SARA NOVAES RODRIGUES**

**O TRAVESTISMO NARRATIVO EM *O PROFESSOR*, DE CHARLOTTE  
BRONTË**

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Stelamaris Coser

**VITÓRIA  
2016**

Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)  
(Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Naturais,  
da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

R696t Rodrigues, Sara Novaes, 1947-  
O travestismo narrativo em O professor, de Charlotte Brontë / Sara Novaes Rodrigues. –  
2016.  
184 f.

Orientadora: Stelamaris Coser.  
Tese (doutorado em Letras) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências  
Humanas e Naturais.

1. Brontë, Charlotte, 1816-1855. O professor. 2. Literatura inglesa – História e crítica. 3.  
Narrativa (Retórica). I. Coser, Stelamaris. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de  
Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

**SARA NOVAES RODRIGUES**

**O TRAVESTISMO NARRATIVO EM *O PROFESSOR DE CHARLOTTE BRONTË***

Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras, na área de concentração Estudos Literários.

Aprovada em \_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_

---

Profa. Dra. Stelamaris Coser  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientadora

---

Profa. Dra. Mirtis Caser  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Profa. Dra. Andréia Penha Delmaschio  
Instituto Federal do Espírito Santo

---

Prof. Dr. Roberto Ferreira Jr.  
Universidade Federal do Espírito Santo

---

Profa. Dra. Daise Pimentel  
Centro de Ensino Superior de Vitória

---

Profa. Dra. Renata Bomfim  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Suplente

---

Profa. Dra. Adrianna Machado Meneguelli  
Instituto Federal do Espírito Santo  
Suplente

A Deus, fonte de todas as bênçãos que me sustentam.

A Júlio, meu marido; a Júlio Cezar, Ellen e Daniel, meus filhos, pelo incentivo e apoio incondicionais.

Às minhas netas, Bia e Júlia, por todo o afeto e carinho que trazem à minha vida.

À minha mãe, Joacy, o meu exemplo de amor. Sua admiração pela literatura guiou meus primeiros passos.

Ao meu pai, Orlando, lembrança de apoio e amor impossível de ser apagada.

Aos meus irmãos, Sandra, Maria José, Ivana e Orlando Filho, pelo afeto inesgotável.

A Alexandre, Renato e Olivier, meus filhos do coração, por nos amarem.

Aos amigos, por me aceitarem em suas vidas.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Profa. Dra. Stelamaris Coser, pelo carinho e atenção constantes, a leitura atenta e cuidadosa, e as sugestões valiosas, sem as quais, estou certa, este trabalho não seria o que é hoje.

A todos os professores dos cursos que tive a honra de frequentar e de cuja sabedoria pude colher ensinamentos valiosos.

Aos amigos que fiz aqui na UFES, por todo o afeto com que me acolheram e que nunca serei capaz de retribuir como merecem.

"We wove a web in childhood,  
A web of sunny air;  
We dug a spring in infancy  
Of water pure and fair;  
(Charlotte Brontë)

“Os romancistas não deveriam nunca se permitir cansar  
de estudar a vida real”  
(Charlotte Brontë)

“O romance nos ensina a ler o narrador”  
(James Wood)

## RESUMO

Em *O professor*, seu primeiro romance escrito com vistas à publicação, Charlotte Brontë, escritora inglesa que viveu no século XIX, faz uso de uma técnica literária denominada travestismo narrativo. Este recurso se caracteriza pelo uso de um narrador autodiegético do sexo oposto ao de quem escreve. Com vistas à análise do emprego dessa técnica, faço inicialmente um levantamento biográfico da autora, assim como da crítica que essa obra e a autora têm recebido desde a publicação. Em seguida, faço um estudo sobre a narrativa, como preparação para o levantamento sobre as diversas denominações do travestismo narrativo por diferentes escritores e teóricos e analiso o uso da técnica em estudo. Como conclusão, apresento a minha leitura de três partes do enredo, com o auxílio de textos especializados sobre a escritora e a obra selecionada.

**Palavras-chave:** Travestismo narrativo. Charlotte Brontë. *O Professor*. Romance.

## ABSTRACT

In *The Professor*, the first novel she tried to publish, Charlotte Brontë, English writer who lived in the 19<sup>th</sup> century, makes use of a literary technique called narrative transvestism, which is characterized by the use of an autodiegetic narrator of the opposite sex. With the objective of analysing the novel, I present the author's biography, as well as the critiques she and her book have received since its publication. After that, I bring a study about narrative, as a preparation to present the several different denominations and use of the narrative transvestism. In addition, I analyse the way the author uses the technique in the novel. In the last chapter, I present my own reading of certain parts of the novel, with the aid of specialized studies about the author and the novel.

**Keywords:** Narrative Transvestism. Charlotte Brontë. Novel.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2</b>	<b>A AUTORA E A OBRA.....</b>	<b>23</b>
2.1	A AUTORA.....	23
2.2	A AUTORA E A VISÃO DA CRÍTICA .....	28
2.3	<i>O PROFESSOR</i> E SUA TRAJETÓRIA.....	36
<b>3</b>	<b>O TRAVESTISMO NARRATIVO .....</b>	<b>57</b>
3.1	A NARRATIVA.....	57
3.2	O TRAVESTISMO NARRATIVO EM CONTEXTO .....	67
3.3	O TRAVESTISMO NARRATIVO EM <i>O PROFESSOR</i> .....	82
<b>4</b>	<b><i>O PROFESSOR</i>: ALGUNS TÓPICOS EM DISCUSSÃO .....</b>	<b>111</b>
4.1	A CARTA DE WILLIAM CRIMSWORTH.....	111
4.2	AMOR E EROTISMO .....	129
4.3	O FINAL DO ROMANCE.....	157
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>170</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>173</b>
	<b>ANEXO A.....</b>	<b>184</b>

## 1 INTRODUÇÃO

*O professor*<sup>1</sup> (1857), primeiro romance de Charlotte Brontë (1816-1855), escritora inglesa que viveu no século XIX, é visto pela crítica como uma obra fraca. Escrito quando ainda era jovem, a autora tentou publicá-lo sob um pseudônimo masculino, Currer Bell, mas não encontrou receptividade nos editores, que consideraram o livro deficiente em suspense e emoção, características que os leitores da época buscavam nos romances. Entretanto, num prefácio à primeira edição do romance, encontra-se uma nota da autora em que afirma ser sua intenção escrever um romance simples. Desejava que o herói não tivesse nenhum privilégio e aprendesse a caminhar pela vida com seus próprios recursos intelectuais (BRONTË, 1991, p. 1). A personagem do romance não deveria, segundo a autora, ter nem mesmo a chance de se casar com uma moça rica ou bela. Seu destino seria “como um Filho de Adão, compartilhar da herança de Adão – trabalho pela vida afora e uma medida moderada de prazer” (BRONTË, 1991, p. 1). Após a morte da escritora, com sua fama já consolidada pelo sucesso de *Jane Eyre* (1847), o seu primeiro livro passou a interessar aos editores e veio a público. No entanto, mesmo seguindo os moldes de um romance de formação, um *Bildungsroman*, gênero tão apreciado na época, *O professor* não teve a receptividade esperada.

O meu primeiro contato com a escritora Charlotte Brontë se deu através da leitura do seu romance *Jane Eyre*. A história de uma jovem que tem a coragem de defender sua honra, apesar da posição subalterna que ocupava na sociedade, agradou-me muito, mas, nesse momento inicial, o meu julgamento foi apenas sobre o valor da obra como entretenimento. Como consequência, vieram a curiosidade e a leitura de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, e *Agnes Grey*, de Anne Brontë, irmãs de Charlotte, livros que também foram publicados pela primeira vez em 1847. Hoje, das três irmãs, Charlotte e Emily têm seus nomes entre os dos escritores canônicos listados por Harold Bloom em seu *O cânone ocidental* (1995, p. 517), uma demonstração do reconhecimento acadêmico aos seus trabalhos. Quanto aos outros romances de Charlotte Brontë, *Shirley* (1849) e *Villette* (1853), que já estão traduzidos no Brasil e foram publicados pela editora capixaba Pedrazul, em 2014, li-os mais recentemente, já trabalhando nesta tese.

---

<sup>1</sup> Embora eu tenha encontrado uma adaptação antiga do romance publicada no Brasil, traduzida por José Maria Machado, optei por usar o texto original e traduzir livremente as partes citadas que foram recortadas do romance em inglês. Também traduzi livremente todas as citações retiradas de obras originais listadas na bibliografia.

A leitura de *O professor* também foi consequência da boa impressão deixada por *Jane Eyre*. Quando vi esse outro romance de Charlotte Brontë na prateleira de uma feira de livros, não hesitei em adquiri-lo. Li-o, entretanto, numa época em que os estudos da literatura já faziam parte da minha rotina, e tive a minha curiosidade despertada com relação ao narrador da história. Em *O professor*, Brontë cria um narrador masculino, autodiegético, que registra, em ordem cronológica, as experiências que viveu durante um determinado período de sua vida. Não se pode negar que, quando comparado com as outras obras da autora, o romance pode realmente ser classificado como “simples e familiar”, segundo palavras da própria autora (BRONTË, 1998, p. 1). É construído como o diário de William Crimsworth, a personagem principal, um professor inglês que, pela sua condição financeira deficiente, tem de enfrentar a subalternidade de um assalariado. Entretanto, o livro mantém seu interesse, principalmente quando se pensa que é o trabalho de uma iniciante que atingiria, posteriormente, o degrau da canonicidade literária. Na opinião de W. A. Craik (1968, p. 48), Charlotte Brontë ainda não entendia a importância do planejamento de uma obra: escreveu um romance muito curto, quando deveria tê-lo feito mais longo, para ser publicado em três volumes, segundo o costume editorial da época. Não se pode esquecer, porém, que as três irmãs Brontë – Charlotte, Emily e Anne –, que escreveram ao mesmo tempo e mandaram juntas os seus textos às editoras, pretendiam que seus três trabalhos formassem os três volumes costumeiros, embora tivessem enredos e autores diferentes.

A história de *O professor* começa na época em que, tendo concluído sua educação superior em Eton, escola britânica tradicional, William procura trabalho para seu sustento e prossegue até o momento em que já está casado, é pai e se encontra bem estabelecido financeiramente. O enredo, na verdade, carece de grandes emoções. William Crimsworth, a personagem que narra, é uma pessoa comum e tem uma vida normal, apesar de todas as dificuldades que teve de superar, tudo bem coerente com a intenção da autora expressa na introdução do livro. Não há na trama momentos em que o leitor fique em suspense, ou se emocione. Há apenas a narrativa de alguém que conta sobre a própria vida e seu envolvimento com algumas pessoas, principalmente com Frances Henri, a aluna com quem se casa e Hunsden, um amigo. Foi esse narrador, entretanto, o que me atraiu no livro, o que despertou a minha curiosidade, pelo fato de ter sido idealizado por uma escritora jovem, numa época em que as mulheres eram muito submissas e reprimidas. Como entender as razões de tal escolha por parte da escritora? Que experiência Charlotte Brontë tinha da vida e do mundo para falar através da voz de um homem? No momento da minha primeira leitura, eu não imaginava a riqueza de material acadêmico que

já existia à disposição dos que, como eu, desejam aprender sobre a autora e seu primeiro romance. Avaliado como fracasso por alguns, ou entendido como original por outros, *O professor* tem características que o colocam à frente de seu tempo, tal como a não obrigação de inserir no enredo as tais grandes emoções e o suspense que podem ser encontrados nos outros romances de Charlotte Brontë.

Charlotte Brontë começou a escrever muito cedo, aos nove anos. Junto com seu irmão, principalmente<sup>2</sup>, criava histórias que acabaram por evoluir para uma “complexa saga passada na imaginária Federação de Glass Town” (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 73), situada no oeste da África. Eventualmente, essa saga tornou-se a história do reino de Angria<sup>3</sup>. Os irmãos trabalharam, e brincaram, com esses escritos de 1825 a 1839 (ALEXANDER; SMITH, p. 73). Segundo Margaret Smith (1998, p. x), editora e autora da introdução ao romance *O professor*, publicado pela editora Oxford (1998)<sup>4</sup>, Charlotte Brontë já era bem habilidosa na criação de personagens quando escreveu seu primeiro romance. Vale lembrar, no entanto, que, até então, o desenho de suas personagens era, de maneira geral, fortemente calcado em heróis byronianos<sup>5</sup>, ou seja, elas eram arrogantes, misteriosas, carismáticas, fortes, sensuais e desrespeitosas das normas e instituições sociais; eram frutos das fantasias infantis que compartilhava com seus irmãos, Patrick Branwell, Emily e Anne.

Mais tarde, as irmãs mais novas também publicariam livros, mas Branwell, que escrevia muito e tinha a intenção de seguir a carreira literária, teve apenas poemas e artigos publicados em jornais. Quanto aos heróis que os irmãos criavam e registravam à mão em pequenos livros que faziam artesanalmente, eram, em sua maioria, homens públicos, adúlteros, que sempre encontravam moças que se rendiam aos seus charmes, sendo que algumas delas chegavam mesmo a concordar em viver clandestinamente como suas amantes<sup>6</sup>. Ao criar *O professor*, entretanto, Charlotte Brontë, aparentemente, tentava escapar desse modelo de personagem e experimentar tipos mais simples e mais realistas.

---

<sup>2</sup> A princípio, todos escreviam juntos. Quando Charlotte foi para Roe Head, em 1831, Emily e Anne pararam de escrever as histórias de Angria e criaram seu próprio reino, Gondal. Nada restou desses manuscritos, mas poemas de ambas falam dos heróis dessas sagas (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 209).

<sup>3</sup> País fictício que os irmãos situaram no norte da África.

<sup>4</sup> Edição que uso como referência para este trabalho: BRONTË, Charlotte. *The Professor*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

<sup>5</sup> Inspirados em Lord Byron (1788-1824), poeta romântico inglês que a autora realmente apreciava.

<sup>6</sup> Um bom exemplo é a novela “Mina Laury”, escrita por Charlotte Brontë em 1838. (BRONTË, 1954, p. 136)

No final de 1839, Charlotte Brontë escreveu um texto curto, “Farewell to Angria<sup>7</sup>”, expressando a sua vontade de se libertar desses personagens idealizados no período juvenil. “Meus leitores”, escreveu,

[...] se habituaram a um conjunto de traços que já viram ora de perfil, em todo o rosto, ora em esquemas, e outras vezes na pintura total – variados apenas pelas mudanças de humor ou idade; iluminados pelo amor, ruborizados pela paixão, sombrios pela tristeza, iluminados pelo êxtase [...] mas nós devemos mudar, porque o olho está cansado do retrato tão recorrente e agora tão familiar. [...] a mente deve cessar a excitação e voltar-se agora para uma região mais fria onde a madrugada nasce cinza e sóbria, e o dia vindouro por um tempo pelo menos é rendido pelas nuvens. (BRONTË, 1954, p. 160).<sup>8</sup>

Vê-se, então, que a autora pretendia abandonar as suas histórias de amor e paixão, experimentar um maior controle sobre as emoções e mostrar que a razão deve dominar os arroubos impetuosos, mas não conseguiu abandonar de todo seus heróis habituais. Muitos aspectos característicos deles seriam usados nas personagens dos romances posteriores. Por um período, escreveu inícios de vários romances que nunca terminaria. Em 1846, Charlotte e suas irmãs Emily e Anne publicaram juntas, sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell<sup>9</sup>, um livro de poemas que vendeu apenas dois exemplares. Mesmo assim, não desistiram e combinaram de escrever cada uma um romance. Assim, em 1846, tendo terminado suas histórias, voltaram a considerar a possibilidade de as publicarem. Houve várias tentativas frustradas, até que T. C. Newby aceitou as obras, exceto o livro de Charlotte. Determinada, ela o enviou a outras editoras muitas outras vezes – nove ao todo – mas não conseguiu quem o quisesse. Logo depois da rejeição ao seu *O professor* e enquanto acompanhava seu pai em Manchester, aonde ele fora enviado para ser submetido a uma cirurgia de catarata, Charlotte Brontë começou a escrever *Jane Eyre*, que foi logo aceito pelos editores e chegou ao público em outubro de 1847. *O Professor* foi publicado postumamente, em 1857, por Smith e Elder, os mesmos editores que já haviam publicado as outras obras da autora.

Em estudo sobre *O professor*, Christine Alexander e Margaret Smith (2006, p. 403-404), estudiosas dos irmãos Brontë, lembram que Charlotte admitia as falhas do livro – “um começo fraco, uma falta de incidentes e atratividade geral – mas ela ainda considerava ‘tão bons quanto sabia escrever’ o meio e a parte final do romance”. Seu apego a ele provou-se pelo longo tempo em que guardou o manuscrito. Segundo Winifred Gérin (1969, p. 316), autora de *Charlotte*

<sup>7</sup> Adeus a Angria, em anexo.

<sup>8</sup> Mantive nas traduções dos originais o uso de maiúsculas e a pontuação usada pela autora por entender serem uma característica marcante de sua escrita.

<sup>9</sup> Cada nome declarado mantém as iniciais de seus nomes verdadeiros: C. B., E. B e A. B.

*Brontë: The Evolution of Genius*, obra que recebeu vários prêmios na Inglaterra, o final do romance é “particularmente desinteressante”, como se a autora entendesse que a “verdade essencial da estória tivesse desaparecido quando a angústia foi aplacada”. A angústia a que Gérin se refere seria a depressão da qual Charlotte Brontë foi vítima ao regressar de Bruxelas. Ela havia se apegado romanticamente ao seu professor de francês e queria manter correspondência com ele, o que foi vetado pela esposa. Após escrever várias vezes, implorando por respostas que nunca vieram, a escritora chegou mesmo a ficar doente por um período, por causa da tristeza de não ser correspondida. Algumas cartas que ela escreveu para ele já são hoje conhecidas do público.

Por outro lado, Heather Glen (2006, p. 33) vê o prefácio de *O professor* como um sinal de que o romance talvez fosse “um exercício irônico naquilo que em 1840 estava se tornando uma nova voga ficcional”, que era o romance de formação. Também no entender de Lyndall Gordon (1996, p. 129), *O professor* “fala para além de seu tempo, diretamente ao nosso, especialmente pela ideia de que trabalho, casamento e maternidade devem estar combinados”. Gordon refere-se, aí, às palavras que Frances Henri, a heroína de *O professor*, pronuncia quando expressa a William a sua decisão de continuar trabalhando ao seu lado e rejeita com veemência a ideia de ser sustentada por ele (BRONTË, 1958, p.158-159). Gordon (1996, p. 131) acrescenta que:

[...] a importância mais radical de *O professor*, mesmo agora, ainda não é reconhecida porque ele olha para além do feminismo dos séculos dezanove e vinte quando as mulheres enxergaram a luta contra os homens que bloqueavam seus direitos: seu direito ao voto no século dezanove; seu direito à ascensão profissional no século vinte.

A autora tinha consciência de que o mercado de trabalho para as mulheres era bem limitado. Entretanto, sua bagagem intelectual, fruto de muita leitura e estudo, encorajava seu desejo de independência.

O olhar de Brontë buscava horizontes ainda distantes da realidade vitoriana. Suas personagens dão testemunho dos anseios de uma jovem escritora que já entendia a necessidade de liberação tanto da voz feminina, para falar de si mesma, quanto da masculina, para mostrar-se como um ser humano comum, passível de dúvidas e inseguranças. Consciente das normas que regulavam aquela sociedade, “Charlotte Brontë aceita aquilo que às vezes era colocado de lado na urgência dessa luta: a necessidade biológica do acasalamento e a reprodução” (GORDON, 1996, p.131), mas não se furta a demonstrar a importância do afeto para a vida de homens e mulheres. Gordon

(p.131) entende que *O professor* é o trabalho mais teórico dentre todos da autora e que ele “restaura a instituição do casamento em uma nova forma”. Para ela, a conclusão do romance não tem a definição e o fechamento encontrados em *Jane Eyre* ou *Shirley*, que oferecem soluções ideais; finais em que o casamento se prova como a receita que garante a felicidade sem máculas. Em seu primeiro romance, Brontë “antecipa um esforço contínuo como parte de uma cura pela revolta enlouquecedora ou as expectativas irreais dos homens” (p. 131). Ainda segundo Gordon, o romance tem um final que “recusa a insensatez da alegria constante e oferece, ao invés disso, um plano para um viver racional”. O casal Crimsworth encontra o equilíbrio que fará possível a convivência deles. Aqui, afirma Gordon, “Charlotte Brontë não estava capitulando ao mestre; ela estava inventando um modelo viável para o futuro” (p. 131).

No romance, William Crimsworth, pobre, mas de linhagem aristocrática inglesa, e Frances, professora anglo-suíça, encontram-se como professor e aluna na Bélgica. Nesta escola, o Pensionnat, William trabalha no período em que não está no Atheneum, escola para meninos dirigida pelo Sr. Pelet, que fica ao lado do internato feminino. Com o tempo, William e Frances se apaixonam e se casam. Juntos, fundam uma escola naquele país e juntam dinheiro suficiente para voltarem à Inglaterra, país onde Frances, que foi criada na Suíça, deseja viver. O desfecho do romance não é conclusivo; não se sabe se os dois “viveram felizes para sempre”, mas a autora os coloca na Inglaterra, realizando o sonho de Frances, e aparentemente adaptados um ao outro. A existência de Vitor, o filho do casal, também só é mencionada no final.

O travestismo narrativo traz uma certa legitimidade à narrativa, torna-a mais verossímil, porque distancia o narrador da autora. Charlotte Brontë, aparentemente, buscava na figura masculina a autoridade necessária para abordar os temas que pretendia discutir. Vivendo na era vitoriana, como poderia uma jovem escritora, ainda inexperiente e desconhecida, abordar, entre outros, temas polêmicos como o da sexualidade, da atração de um homem por uma mulher, da independência profissional da mulher, se fizesse uso de uma narradora em primeira pessoa? Na verdade, ela usa uma técnica do disfarce, que é comum em tempos de repressões, sejam elas políticas ou patriarcais, em épocas especiais e em momentos históricos. Serve como máscara, um disfarce que denota uma possível forma de rebeldia. Em seu romance subsequente, *Jane Eyre*, em que uma narradora relata os acontecimentos marcantes de sua vida, a escritora traz ao cenário as mesmas questões: a independência feminina, a expressão da vontade e do desejo dela, mas ali quem fala é uma mulher, o que confere mais segurança à personagem.

Em estudo sobre as mulheres escritoras do século dezenove, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (2000, p. 311-35) consideram esse narrador travestido uma tentativa da autora de se desembaraçar das fantasias do enredo e poder se “olhar como o Outro a vê”, já que muito da história vivida pelos personagens, dizem, refletem, no texto, a biografia da autora. Por outro lado, para Ute Kauer (2001, p. 168), autora de trabalhos sobre narrativa e gênero, a personificação masculina tinha por objetivo dar mais credibilidade ao seu romance, mas as incertezas, a ausência de autoafirmação, a própria linguagem usada pelo narrador denunciam a mão feminina que segura a pena sobre o papel.

Outros estudiosos de Charlotte Brontë também divergem quanto à qualidade do romance: há os que só veem nele o fracasso da autora, enquanto outros consideram que a obra tem méritos que justificam os estudos sobre ela. Para Norman Sherry (1969, p. 50), por exemplo, o valor do romance só existe enquanto exercício útil no processo de maturação da técnica narrativa de Charlotte, já que foi escrito antes dos outros romances que a colocaram entre os nomes hoje considerados clássicos da literatura inglesa. Em contrapartida, é opinião de William A. Cohen (2003, p. 444) que pelo menos um dos seus atributos merece atenção: é um dos únicos romances escritos por mulheres na era vitoriana que usam um narrador masculino. No entender de Elizabeth Gaskell (1951, p. 250), autora da primeira biografia de Charlotte Brontë e amiga pessoal da autora, enquanto a personagem feminina central do livro, Frances Henri, demonstra uma Charlotte Brontë em seu melhor momento como escritora, o herói do romance, o narrador protagonista, por sua vez, não convence o leitor de sua masculinidade. Para Sara Pearson (2010), o romance é coerente e bem estruturado. Assim, entre os comentários positivos e negativos, o que se pode afirmar é que, paradoxalmente, aquilo que se considera o defeito da obra, ou seja, a voz narrativa, é justamente o que atrai o interesse da crítica e qualquer estudo sobre o travestimento narrativo em *O professor* tem à sua disposição um amplo leque de trabalhos, muitos dos quais contribuíram para a preparação desta tese.

Vê-se, então, que as opiniões sobre o romance são as mais diversas e têm se multiplicado ao longo dos anos, o que me motivou a continuar com a pesquisa sobre o narrador, cujo papel no romance ainda é alvo de controvérsias. Muito embora a autora afirmasse escrever seguindo os moldes do realismo e que sua intenção era retratar as dificuldades comuns que a maioria dos seres humanos enfrenta, o resultado foi a produção de um enredo considerado pela crítica como

o mais fraco dos publicados<sup>10</sup> por Charlotte Brontë e cujas falhas são atribuídas, principalmente, ao narrador e à forma como ele se comporta e se expressa ao contar a estória. Mais tarde, em seus outros romances, a autora mostraria ao público que entendia bem sobre o que esperavam de uma obra de ficção. Voltando à sua inclinação para o gótico, o misterioso, Charlotte Brontë inscreveu seu nome entre os nomes considerados clássicos da literatura inglesa. É inegável, porém, que ao escrever sobre um homem, tentando vê-lo não com olhos femininos, mas como seus pares o viam, a autora foi corajosa o suficiente para construir ficcionalmente uma realidade nova, em que uma sonhada masculinidade consegue ajustar-se ao desejo feminino, dando à sua companheira o direito de escolher continuar trabalhando. A estratégia da autora, segundo críticos, esbarra em sua inexperiência e não consegue dar à sua personagem a virilidade necessária, mas, ver esse homem respeitando um sonho feminino traz ao romance uma perspectiva inédita. O comportamento desse personagem criado por uma mulher jovem, ainda solteira, filha de um pároco e fruto da sociedade vitoriana inglesa despertou, então, a minha vontade de conhecer os mecanismos através dos quais a autora criava suas personagens e também a minha curiosidade de saber a opinião crítica a respeito da obra.

Para realizar esta tese, estruturei o meu trabalho em três partes, ou capítulos. Em primeiro lugar, busco situar a autora em seu tempo, os meados do século XIX, época de grandes mudanças na sociedade inglesa, advindas da Revolução Industrial e da conseqüente ascensão da burguesia. Tais fatos, nomeados ou não, aparecem na obra da autora, principalmente em seus romances *O professor* e *Shirley*. Neste último, a personagem central é o dono de um moinho e tem de enfrentar o descontentamento dos empregados, que se veem substituídos pelas máquinas e, conseqüentemente, passam por privações junto com suas famílias e ficam à mercê da caridade dos mais favorecidos. Em *O professor*, Edward, industrial rico e impiedoso, irmão de William, também é dono de um moinho têxtil que, junto com tantos outros na região, vomitava “fuligem por suas longas chaminés e tremia através de suas grossas paredes de tijolos por causa da comoção de seus intestinos de ferro” (BRONTË, 1998, p 14). Nos dois romances, a autora demonstra conhecimento sobre os problemas trazidos pela transição histórico-social pela qual a Inglaterra passava. Este é um exemplo de que as lutas travadas pelo seu povo não estão ignoradas na obra brontëana.

---

<sup>10</sup>Hoje, encontram-se publicadas muitas histórias que ela escreveu na sua juventude, mas esses escritos não foram entregues para editores enquanto a autora vivia. Os contos, as sagas, suas cartas e trechos de seu diário não vieram a público com o seu consentimento. Embora *O professor* também só fosse publicado postumamente, sabe-se que a autora tinha planos para a sua publicação.

Para falar sobre a vida de Charlotte Brontë, apoio-me em vários estudos, desde o livro de Elizabeth Gaskell, escrito em 1857 – que hoje é criticado negativamente por ter alterado alguns fatos da vida da autora, apresentando-a ao público como pobre, ingênua e infeliz –, até os mais recentes, como os de Heather Glen (2006), que estuda a Brontë no contexto de seu tempo e a revela como uma pessoa atendida com as questões da época. Rebecca Fraser (2008), por sua vez, escreve um extenso estudo sobre a autora e sua escrita. Outras obras consultadas trazem informações sobre aspectos diferentes: *Charlotte Brontë: The Self Conceived*, de Helene Moglen (1976), faz uma análise sob a ótica da psicanálise; Terry Eagleton, em *Myths of Power* (2005), trabalha à luz do marxismo; Lyndall Gordon, em *Charlotte Brontë: A Passionate Life* (1996), tenta preencher as lacunas sugeridas pelas contradições que surgem nas análises da vida e da obra da escritora. Também fez parte das minhas leituras o recente livro *Os diários secretos de Charlotte Brontë*, de Syrie James (2014), romance que mistura fatos com ficção, publicado no Brasil pela Editora Record e *Charlotte Brontë: a Fiery Heart*, de Claire Harman (2015), biografia publicada como comemoração pelo bicentenário do nascimento de Brontë. Vale esclarecer que todos os trabalhos consultados na preparação deste trabalho apoiam-se em informações biográficas, o que me leva a também fazer uso delas neste estudo do romance *O professor*.

A segunda parte da tese traz um estudo teórico sobre a narrativa e o narrador. Neste capítulo, faço um levantamento do caminho percorrido pelos estudos da narrativa, desde o estruturalismo até os dias atuais. Abordo conceitos teóricos variados, incluindo os feministas, especialmente por entender que foram estes últimos os mais dedicados a mostrar a importância do narrador para os estudos que se voltam para a escrita ficcional. E foram as feministas as que se preocuparam em demonstrar as diferenças nos estudos que davam maior importância às obras de autores homens. Aqui, faço também um levantamento dos conceitos narratológicos feministas, com destaque para Susan Lanser, estudiosa da literatura do século XVII e da narrativa feminina. Abordo, também, os trabalhos de Gilbert e Gubar e de Elaine Showalter, por considerar que são de grande importância para os estudos sobre Charlotte Brontë e a literatura de modo geral.

Ainda na segunda parte, faço um estudo sobre o travestismo narrativo, termo cunhado por Madeleine Kahn na obra *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel* (1991). Segundo afirma Kahn, sua obra foi escrita com a intenção de

falar de escritores do sexo masculino que criaram, no século XVIII, narradoras mulheres e em primeira pessoa. A autora entende que os homens tinham muito a ganhar travestindo-se literariamente, não só para experimentar/vivenciar a posição subalterna da mulher, como também para mostrar/ditar, por meio de suas heroínas, o comportamento que esperavam que elas mantivessem na sociedade. Com o progresso do estudo, percebe-se que o ‘travestismo narrativo’, termo utilizado por Kahn (1991), ganha, em diferentes textos sobre narrador/narrativa, outras denominações, tais como: ventriloquismo, imitação, travestismo literário, voz narrativa e retruque ou réplica, sobre os quais discorro, a título de informação. Serve de exemplo o fato de o escritor norte-americano Mark Twain, já em 1863, ter usado o termo ‘travestismo’ com o sentido de imitação, em sua crítica aos escritores que apenas copiavam o estilo de outros grandes nomes da ficção (TWIN, 1863, p. 267).

O professor de italiano, Thomas E. Peterson (2006), que prefere usar o termo “travestismo literário” para se referir ao artifício que um autor usa para distorcer e/ou reformar as imagens de gênero, lembra que, por ser uma área da literatura que varia do sério e trágico à farsa e ao carnavalesco, “qualquer teoria de travestismo literário precisa proceder com cautela, mais pelo exemplo concreto do que uma construção absoluta” (PETERSON, 2006, p. 19), cautela que, acredito, deve-se aos muitos disfarces que um narrador pode usar, e que hoje se tornam questões abordadas por muitos pesquisadores da literatura.

Por sua vez, Helen Davies (2012) usa a metáfora do ventriloquismo para fazer uma análise de romances vitorianos e neovitorianos, ou seja, estudo de livros que imitam autores, que dão sequência a romances, ou trazem de volta temas e personagens daquela época. Segundo Davies (2012), a mulher que vivia no século XIX pode ser comparada com os bonecos que os ventríloquos usam em suas apresentações artísticas: ela apenas repetia o que seu marido, pais, ou irmãos lhes permitiam verbalizar. Quanto aos textos neovitorianos, aqueles que hoje retomam as obras escritas naquele período, ou imitam romances passados naquela época, seriam retruques, respostas das mulheres aos homens que as controlavam.

Opto pelo conceito criado por Kahn (1991), por considerar o termo “travestismo narrativo” mais ligado ao estudo que faço de um aspecto considerado importante para os estudos da narrativa ficcional. Entendo o termo travestismo narrativo como um conceito mais abrangente, que engloba vários tipos de disfarces usados por um autor quando escreve sua obra. Quanto às outras denominações, não as considero pertinentes para o estudo do narrador de *O professor*, pois entendo que não se trata, no romance, de imitação ou resposta a alguém, ou ainda uma

afronta ao *status quo* da época, mas sim a expressão de um ideal visto como possível pela autora. Embora goste da expressão ‘voz vestida’, considero-a próxima ao sentido empírico de travestismo, ou seja, a prática de vestir-se com roupas consideradas pela sociedade como típicas do gênero oposto, o que não tem relação com esta tese.

Como dito anteriormente, é visão de muitos estudiosos que no narrador/protagonista está a causa do desequilíbrio do romance *O professor*. Cohen (2003), no entanto, acrescenta que, ao usar um pseudônimo masculino e falar a partir da interioridade de um corpo masculino, Charlotte Brontë experimenta as virtudes do poder, da masculinidade e do fato de ser inglesa, além de explorar “o paradoxo de ter alma, coração, ou mente habitando a carne” (COHEN, 2003, p. 445). A autora inglesa cria, por meio desse narrador, uma subjetividade humana ativamente engajada numa troca de experiências com o mundo e com outros sujeitos (COHEN, 2003, p. 476). Seja como for, *O professor* convida-nos à análise desse travestismo, técnica narrativa que já se faz objeto de variados estudos críticos na contemporaneidade.

No terceiro e último capítulo, analiso mais detidamente o romance de Charlotte Brontë, ou seja, faço a minha leitura da obra. Destaco tanto os trechos que são geralmente abordados pela crítica como aqueles que foram ganhando a minha atenção ao longo da pesquisa. Como contraponto, tomo o artigo que encontrei *on-line*, “Narrative Cross-Dressing in Charlotte Brontë’s *The Professor*”, de autoria de Ute Kauer (2001). Nesse artigo, ela explora com detalhes o romance que considera um fracasso na carreira literária de Charlotte Brontë, enfatizando a inabilidade da autora em usar um narrador masculino como figura central do seu livro.

Tendo em vista que um texto escrito é produção e recepção ao mesmo tempo, ou seja, é mediação entre dois sujeitos, fica claro que, em análise literária, a abordagem ao texto tem à disposição muitos caminhos teóricos que podem ser seguidos, na busca pelo entendimento/interpretação/desconstrução do tecido de significados que se produz pela linguagem. Para a realização deste trabalho e entendimento do romance como gênero literário, apoio-me em teóricos tais como Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, David Lodge, James Wood, Michel Foucault, Sandra Gilbert e Susan Gubar, Antonio Candido e Wayne Booth, entre outros, por entender que a obra crítica desses autores pode me trazer o suporte de que preciso para meu estudo do narrador ficcional do romance em análise.

Lembro, ainda, que, embora no Brasil o termo “travestismo narrativo” seja mais usado em estudos homoeróticos, assim como em estudos sobre os livros de Cassandra Rios, autora de romances classificados como eróticos, a técnica narrativa tem sido estudada na América Latina, sobre autores da América do Sul e do Caribe, como pode ser visto em títulos de artigos como “La narrativa de Mayra Santos y el travestismo cultural, ” de Luis Felipe Dias (2003), “Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca”, de Krzysztof Kulawic (2010), citando apenas alguns. Também em outros continentes são encontrados estudos sobre esse recurso narrativo.<sup>11</sup> As análises de obras inglesas vitorianas, ou de épocas anteriores, têm sido mais estudadas por acadêmicos norte-americanos e europeus, como Sandra Gilbert e Susan Gubar, Annette Tromly, Ute Kauer e Sara Pearson, entre outros. Além disso, nos últimos 20 ou 30 anos, mais pesquisas têm sido realizadas nos Estados Unidos sobre o travestismo narrativo.<sup>12</sup> Embora seja um aspecto relativamente novo dentro do campo da literatura, estudos mais específicos, tais como os das feministas, apoiam-se na história da sociedade e contemplam, entre outros aspectos, a dificuldade da mulher escritora da Inglaterra do século XIX e a necessidade que tinha de se esconder por trás de máscaras para dar voz à sua busca pela independência intelectual e moral.

Em conclusão, *O professor* pode ensinar muito sobre Charlotte Brontë, seu tempo e a sua obra. É preciso ouvir com atenção o diálogo travado entre criador e criatura, já que a autora e única conhecedora do universo de seu herói (BERNARDI, 2007, p. 41) fala-nos através dele. É preciso buscar a mulher por trás da máscara travestida a fim de entendermos as razões que a levaram a criar uma figura masculina em dissonância com o *status quo* de sua época. É tarefa nossa, que estudamos a sua escrita, trazer informações que revelem novos ângulos a serem pesquisados, e/ou preencham as possíveis lacunas deixadas pelos estudos anteriores. Cabe-me, agora, a tarefa de ler *O professor* com o olhar voltado para o travestismo narrativo, máscara usada por Charlotte Brontë, autora que se mantém entre os mais bem-conceituados escritores ingleses. O meu objetivo, neste trabalho de tese, é reunir opiniões sobre o conceito, usar esses estudos como suporte para a minha análise da obra e, se for possível, contribuir com as informações que, espero, nasçam desse diálogo para o qual trago a minha vontade de

---

<sup>11</sup> Um exemplo é a obra *Transvestite Narratives in Nineteenth- and Twentieth-Century Hispanic Authors: Using the Voice of the Opposite Gender*, de Nicola Gilmour (2008), da Universidade de Wellington, na Nova Zelândia. Outro estudo é o de Beth Wietelmann Bauer (1994), *Narrative Cross-Dressing: Emilia Pardo Bazán in Memorias de un sesentón*.

<sup>12</sup> Robyn Wharol (1989) pode ser citada como referência.

demonstrar que *O professor* vale a pena ser lido e estudado não só por ser mais um romance de Charlotte Brontë, mas porque traz elementos que demonstram que a autora já introduz em seu enredo as suas preocupações sociais e humanas.

Sem a pretensão de esgotar os estudos sobre o travestismo literário, volto o meu olhar sobre a técnica, sabendo que ela se diversifica a cada dia e busca, em vozes alheias, caminhos para a expressão da vida que se revela na ficção e que, como consequência, cria possibilidades para que novos estudos se somem à cascata de leituras especializadas que se forma no curso do tempo.

## 2 A AUTORA E A OBRA

Embora saiba que, hoje, o nome de Charlotte Brontë já seja conhecido nos círculos dos estudos da literatura, especialmente nos estudos das obras britânicas, entendo ser importante determinar o local e o tempo em que a autora viveu e produziu, por entender que tal informação pode ser uma ferramenta importante para o entendimento deste trabalho de crítica que agora inicio. Fazendo uso de uma certa parcela de biografismo, ou seja, baseando meu estudo também na biografia da autora, busco situar Charlotte Brontë em seu tempo, a era vitoriana inglesa, com vistas ao esclarecimento sobre o modo como aquela sociedade via a mulher, especialmente a que escrevia. Por viver em tempo de repressão à voz feminina, a autora foi capaz de desafiar sutilmente, em sua escrita, as convenções que regiam o comportamento social então vigente, o que confere aos seus romances maior valor. As heroínas de Charlotte Brontë têm uma postura determinada que valoriza sua voz e sua conduta moral.

Como ponto de partida, dou início a este trabalho de tese fazendo uma breve apresentação da autora e trazendo informações sobre a obra escolhida, com o objetivo de apontar possíveis motivos que levaram a autora a fazer uso do travestismo narrativo para escrever o seu primeiro romance, *O professor*. Escrito em 1847, um pouco antes de *Jane Eyre*, o livro só foi publicado em 1857, dois anos depois da morte de Brontë.

Para traçar este esboço biográfico, vali-me especialmente das obras de Elizabeth Gaskell, Lyndal Gordon, Phyllis Bentley, Rebecca Fraser, Heather Glen, Margaret Smith, Christine Alexander, Juliet Barker e Claire Harman, citando apenas as obras publicadas como livros. Vali-me, também, especialmente no estudo de *O professor*, de muitas pesquisas disponíveis *online*, assim como de trabalhos publicados em coletâneas. Vale acrescentar que as obras consultadas datam desde o século XIX até os dias de hoje, ou seja, estudos feitos por escritores contemporâneos de Charlotte Brontë até os que ainda agora chegam ao público, especialmente porque este ano de 2016 marca o bicentenário da autora, nascida em 21 de abril de 1816.

### 2.1 A AUTORA

Charlotte Brontë, terceira filha do Reverendo Patrick Brontë, irlandês, e de Maria Branwell, inglesa, nasceu em 1816. Antes de Charlotte, havia duas outras meninas: Maria e Elizabeth. Depois de Charlotte, o casal teve mais três filhos: Patrick Branwell, Emily Jane e Anne. Logo

depois de casados, o casal Brontë morou em Hartshead, onde nasceram suas duas primeiras filhas, Maria e Elizabeth. Charlotte Brontë veio à luz em uma paróquia vizinha, em Thornton, cidadezinha nos arredores de Bradford, West Yorkshire. Aí também nasceram os outros três filhos mais novos. Em 1820, a família se mudou para Haworth, uma pequena cidade no condado de West Yorkshire, onde o Reverendo assumiu sua colocação definitiva à frente de uma paróquia e, ali, os Brontës permaneceram pelo resto de suas vidas.

Com a doença e subsequente morte da mãe, em 1821, uma tia solteira, Elizabeth Branwell, foi morar com a família permanentemente para tomar conta da casa e das crianças. Como o cunhado não se casou novamente, ela ficou cuidando dos sobrinhos até o fim de sua vida, em 1842. Infeliz por deixar sua terra natal, Penzance, na região de West Cornwall, sul da Inglaterra, cujo clima é muito mais agradável que no Norte, a tia Elizabeth costumava ficar mais em seu quarto, bem agasalhada, só descendo para resolver questões de ordem doméstica. Esse hábito impediu-a de preencher o vazio de ternura para as crianças órfãs de mãe. Tal atitude intensificou-se depois que as crianças atingiram a adolescência. Entretanto, ela deixou em testamento todas as suas posses para as sobrinhas, cerca de 1.500 libras, e foi com esse dinheiro que as três, Charlotte, Emily e Anne, puderam publicar seu primeiro livro de poesia, *Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell* (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 57-58).

O Reverendo Brontë, homem de personalidade enérgica e atuante em vários movimentos políticos e sociais, foi um pai atento. Preocupou-se muito com a educação dos filhos, principalmente a de Branwell, jovem talentoso, mas sonhador e impetuoso que, diante de fracassos profissionais, literários e de uma decepção amorosa, acabou morrendo cedo, vítima de uma vida dissipada por bebidas e drogas. No entender de Alexander e Smith (2006, p. 104), o Reverendo não pode ser, de modo algum, responsabilizado pelo trágico fim de um rapaz que tinha tudo para ter sucesso na vida. Branwell era, também, alvo da dedicação das irmãs, que foram muito afetadas pelo comportamento instável daquele que, para elas, tinha recebido muito da vida, simplesmente por ser homem. Além do mais, era talentoso e poderia ter tido o almejado sucesso. Charlotte Brontë, principalmente, foi muito afetada pelo modo como o irmão terminou seus dias.

Embora morassem em uma cidade pequena, não faltaram às crianças livros e revistas: “havia um fluxo constante de jornais e periódicos” (FRASER, 2008, p. 21) na casa. De fato, eles tinham “um tesouro em materiais que estimulavam suas mentes infantis” (p. 21). O Reverendo

gostava de escrever e era poeta – chegou mesmo a pagar a publicação de dois livros de poemas, *Winter-Evening Thoughts: A Miscellaneous Poem* e *Cottage Poems* que, segundo Claire Harman (2016, p.12), eram composições de qualidade pobre, até mesmo risíveis. Essa autora informa ainda que na introdução do segundo livro, o clérigo revela que escrever, para ele, era um prazer indescritível que, esperava, durasse a vida inteira (HARMAN, 2016, p. 12). Mais tarde, Patrick Brontë publicou mais livros: *The Maid of Killarney* (1818) (*A senhora de Killarney*), *The Cottage in the Wood; or The Art of Becoming Rich and Happy* (1815) (*A cabana na floresta, ou A arte de se tornar rico e feliz*). Explica-se, então, o gosto dos filhos pela escrita e seu desejo de sucesso no mundo das letras. Vale acrescentar que tanto o enredo do livro de 1818 quanto o seu formato devem ter servido de inspiração para as crianças: era bem pequeno, medindo apenas 7,65 cm por 12,7 cm e o enredo é a história de um homem que tenta subornar uma menina para que ela seja sua amante, mas a menina está determinada a não se submeter porque deseja, de qualquer maneira, ser independente. No final, é recompensada com um legado surpreendente. Como afirma Harman (2016, p. 22), os leitores dos romances de Charlotte Brontë reconhecem aí uma repetição de temas. Além desses livretos, Patrick Brontë publicou também cartas, poemas e sermões em jornais e revistas locais. Consequentemente, as crianças cresceram vendo o nome dele em capas de livros e em publicações periódicas, fatos que, com certeza, incentivaram nelas o gosto pela leitura e pela escrita.

Em 1824, as irmãs Maria e Elizabeth foram enviadas para um colégio interno destinado às filhas de párocos, o Clergy Daughters' School (Escola para Filhas de Clérigos). No final daquele ano, o Reverendo Brontë levou Charlotte e Emily para o mesmo educandário – uma de suas preocupações era que os filhos fossem autossuficientes quando chegassem à vida adulta. As condições insalubres da escola e a alimentação deficiente fizeram com que as duas irmãs mais velhas contraíssem tuberculose e morressem. Maria morreu em 1825, com 10 anos. Elizabeth, com 9 anos, contraiu tifo e, debilitada pela tuberculose, morreu um mês depois da irmã. O pai, então, trouxe as outras duas meninas de volta para casa e, junto com a cunhada, Elizabeth, cuidou da educação delas. A morte de Maria, segundo consta das biografias consultadas, causou grande impacto em Charlotte Brontë, na época com 5 anos. A humildade, inteligência e fortaleza da irmã marcaram Charlotte indelevelmente. Mais tarde, a escritora relembrou a resignação demonstrada pela irmã diante do tratamento ruim que recebia de professores em Cowan Bridge, vilarejo onde ficava a escola, e usou as suas memórias na criação da personagem Helen Burns em *Jane Eyre* (1847). Embora ocupe um espaço pequeno no romance, já que morre ainda jovem, Helen é uma figura marcante na história. Com ela, *Jane Eyre* aprendeu as virtudes

da fé incondicional em Deus, paciência e resignação. Charlotte Brontë afirmava, segundo Alexander e Smith (2006, p. 111-112), que ela, Helen, era “real” e representava todo o sofrimento pelo qual sua irmã tinha passado numa escola que não soube entender a sabedoria e a gentileza de uma menina que, mesmo doente, era castigada por mau comportamento e relaxamento.

Em 1826, ao retornar de uma viagem, o pai trouxe um conjunto de soldadinhos de brinquedo para Branwell, o que rapidamente despertou a imaginação das crianças. Logo, cada um escolheu para si um soldadinho e para eles deram nomes de personagens famosos da história britânica. Esses soldados foram, segundo Charlotte Brontë, a inspiração para uma série de peças que eles chamaram de “Young Men’s Play”<sup>13</sup> (“Peça/Jogo/Brincadeira dos Homens Jovens”). Gaskell destaca esse episódio narrado nos manuscritos deixados por Charlotte Brontë:

Papai comprou para Branwell alguns soldadinhos de chumbo em Leeds; quando Papai veio para casa era noite e nós estávamos na cama, então na manhã seguinte Branwell veio à nossa porta com uma caixa de soldados. Emily e eu saltamos da cama, eu agarrei um e disse, “Este é o Duque de Wellington! “Este será o Duque”. Depois que eu disse isto, Emily igualmente pegou um e disse que aquele seria o seu; quando Anne desceu, ela disse que um seria dela. O meu era o mais belo de todos, e o mais alto, o mais perfeito em todas as partes. O de Emily era um sujeito sério, e nós o chamamos de ‘Gravey’. O de Anne era uma coisinha linda, muito parecido com ela e nós o chamamos de ‘Waiting-Boy’. Branwell escolheu o seu e o chamou de Bonaparte. (BRONTË apud GASKELL, 1951, p. 68).

Para aquelas crianças, “os soldados tornaram-se as *dramatis personae* originais de um mundo imaginário que viria distrair e preocupar cada um dos quatro através da adolescência e além” (GLEN, 2002, p. 6). Os irmãos passaram a “viver” essas aventuras através da escrita e da encenação das peças teatrais que eles mesmos escreviam. Depois que o pai se retirava para seu quarto, os jovens andavam ao redor da mesa da sala discutindo suas criações e opinando sobre os personagens que criavam. Isto durava até 11 horas da noite, quando então iam dormir. Mesmo depois que perdeu todos os irmãos, Charlotte manteve o hábito dessas caminhadas. Tabby, a mulher que trabalhou para a família por 30 anos, e que foi para as crianças uma referência de afeto, disse à Elizabeth Gaskell que era de cortar o coração ouvir Charlotte caminhando sozinha pela casa (GASKELL, 1951, p. XIV). A Sra. Gaskell atesta em seu livro

---

<sup>13</sup> A primeira das peças/brincadeiras que os irmãos Brontë colocaram no papel. “Iniciadas em 1826, junto com elementos de ‘Our Fellows’ Play’ e ‘Islanders’ Play’ [*Peça dos Nossos Companheiros e Peça dos Insulares*] formaram a base para as sagas de ‘Glass Town’ e ‘Angria’”, escritas pelos irmãos Charlotte e Branwell enquanto jovens (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 566).

que quando visitou a escritora em Haworth, percebeu essa movimentação de Charlotte Brontë antes de dormir.

As aventuras infantis produziram até mesmo uma revista, *The Young Men's Magazine*, que tinha como modelo a revista inglesa *Blackwood's Edinburgh Magazine*, publicação que as crianças pegavam emprestada de um certo "Sr. Driver", segundo registro de Charlotte em sua "History of the Year" (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 47). Criada em 1829 por Branwell, a "revista" teve Charlotte como editora e continha ensaios, poemas, histórias, música e relatos de viagens reais e imaginárias, escritos pelos irmãos, que as "publicavam" mensalmente. O cuidado era tão minucioso que as edições continham notas editoriais, índice, propagandas, além das criações dos jovens autores (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 566). De acordo com Alexander e Smith (2006, p. 47), esses livretos são também responsáveis pela atração dos irmãos pela carreira literária. Na realidade, foram esses escritos a fonte das aventuras de Angria e Gondal. Com exceção das aventuras passadas em Gondal<sup>14</sup>, que foram destruídas por Emily e Anne, os originais, no presente, encontram-se espalhados por vários museus ingleses, inclusive em Haworth, casa onde a família viveu e que hoje é um museu sob a responsabilidade da Brontë Society, fundada em 1893.

Durante a sua juventude, Charlotte frequentou colégios, estudou em casa e ensinou aos irmãos mais novos; foi governanta, tentou abrir uma escola com suas irmãs e morou no exterior, em Bruxelas, por duas vezes. Na primeira, foi acompanhada de sua irmã Emily para estudar. Voltou à Inglaterra por causa da morte da tia. Na segunda, foi sozinha para trabalhar como professora. Lá, viveu em contato estreito com a família da diretora do Pensionato, Sra. Zöe Heger. Entretanto, a atenção especial que recebia do Sr. Heger levou Charlotte a se apaixonar por ele e isso fez com que as relações entre ela e a família se modificassem. Sentindo-se isolada e desprezada, ela voltou para a Inglaterra em grande depressão, o que a debilitou fisicamente. Por um tempo, escreveu muito ao Sr. Heger, implorando por respostas. É bem provável que o silêncio dele a tenha convencido da inutilidade da sua insistência. Muitas das cartas de Charlotte foram destruídas por ele, "não porque significassem alguma coisa, mas para proteger Charlotte contra mal-entendidos" (GORDON, 1996, p.125), mas algumas outras, traduzidas do francês por M. H. Spielmann, foram publicadas em 1913, no jornal *The Times* (SHORTER in GASKELL, 1954, p. viii).

---

<sup>14</sup> Muitos dos poemas de Emily refletem esses escritos.

Antes de ir para Bruxelas, onde conheceu o Sr. Heger, Charlotte teve, e recusou, algumas propostas de casamento: uma de um irmão da sua grande amiga Ellen e outra do Rev. David Bryce. Depois que começou a publicar seus livros, foi cortejada pelo Sr. James Taylor, um dos editores da Smith & Elder, com total aprovação do Reverendo Brontë. No entanto, após uma visita dele à sua casa, ela o recusou porque sentiu “frio nas veias” e não conseguiu encorajá-lo a fazer a proposta (BENTLEY, 1954, p. 29). Charlotte Brontë também teve um relacionamento com o editor de suas obras, George Smith, que sempre negou qualquer envolvimento romântico com a escritora. Ela acabou casando-se, em 1854, com o Reverendo Arthur Bell Nicholls, que já lhe havia proposto casamento em ocasião anterior. Ele era auxiliar de seu pai, que era contra o casamento porque considerava o clérigo inferior à sua filha. Por longo tempo, Nicholls esperou por uma resposta afirmativa à sua proposta de casamento, mas ela só veio depois que Charlotte se convenceu do amor sincero do amigo. O argumento decisivo foi a promessa de que ele cuidaria de seu pai enquanto fosse necessário. Charlotte Brontë teve pouco tempo ao lado dele. Debilitada por uma gravidez que lhe trouxe muito enjoo, contraiu o tifo que matara Tabby, a serviçal da casa, um mês antes, e morreu, ainda no início da gravidez, em 31 de março de 1855. Em seu testamento, deixou todos os seus bens para o marido, que cuidou do sogro até 1861, ano em que o Reverendo morreu (BENTLEY, 1954, p. 33). De volta à Irlanda, sua terra natal, o Reverendo Nicholls casou-se novamente com uma prima dele, a quem Charlotte Brontë foi apresentada durante a sua lua de mel na Irlanda. O novo casamento não gerou filhos e Nicholls abandonou a vida religiosa para viver o resto de sua vida numa propriedade rural.

## 2.2 A AUTORA E A VISÃO DA CRÍTICA

Na introdução do livro *Critical Essays on Charlotte Brontë* (1990), Barbara Tim Gates lembra que, desde o lançamento de *Jane Eyre*, Charlotte Brontë nunca ficou esquecida pela crítica. Hoje, até mesmo seus escritos juvenis são objeto de escrutínio por aqueles que se interessam por sua obra. De acordo com Gates (1990, p. 1), “o século vinte viu a ascensão e a queda da crítica formalista e uma proliferação de alternativas ao formalismo que invalidava a possibilidade de uma leitura definitiva e revalidava o ponto de vista pessoal”. Como consequência, o foco deixou de ser a biografia da romancista, tornada uma espécie de mártir sofredora pela primeira biógrafa, Elizabeth Gaskell, em 1857. Com a progressão dos estudos sobre Charlotte Brontë, especialmente os feministas, abriu-se um grande leque de

possibilidades de leitura das suas obras (GATES, 1990, p. 2), desde as razões pessoais que os estudiosos acreditam vislumbrar nas entrelinhas até as técnicas que revelam sua habilidade como escritora.

Charlotte não gostava de ser vista como frágil. Sabia-se uma lutadora e desejava ser julgada pelos seus méritos, o que a levou, em 1850, a escrever uma carta ao crítico G. H. Lewes, em resposta aos comentários que ele fizera sobre seu segundo romance, *Shirley*. Em seu artigo, Lewes aponta vários defeitos no romance, como se vê no trecho:

*Shirley* é inferior a *Jane Eyre* em vários pontos importantes. Não é tão verdadeiro; e não é tão fascinante. Não prende a atenção do leitor, nem o leva através de todos os obstáculos da improbabilidade, com simpatia pela sua realidade. É [...] um texto grosseiro e [...] quase todos os personagens são desagradáveis e mostram maneiras intoleravelmente rudes... Mais uma vez dizemos que *Shirley* não pode ser recebido como uma obra de arte. (LEWES in BARKER, 1997, p. 260-261).

Na conclusão, o crítico acrescenta:

Currer Bell tem muito o que aprender, - e, especialmente, a disciplina de suas próprias energias tumultuosas. Ela precisa aprender a sacrificar um pouco da sua aspereza de Yorkshire às demandas do bom gosto: nem saturar seus escritos com tal rudeza e aspereza ofensivas, nem submeter seu estilo às vulgaridades que seriam imperdoáveis – até num homem. (LEWES in BARKER, 1997, p. 261)

Em sua resposta a Lewes, Charlotte Brontë, que sempre desejou ser respeitada pelos seus méritos literários, escreveu:

Eu vou te dizer por que me magoei tanto com a resenha no *Edinburgh*; não porque sua crítica foi mordaz ou sua acusação às vezes severa; não porque seu elogio estava manchado (porque na realidade você me deu tanto elogio quanto mereço) mas porque, depois de eu ter dito com determinação que desejava que os críticos me julgassem como um autor e não como uma mulher, você rudemente – eu até penso – com crueldade, trouxe a questão do sexo (BRONTË in BARKER, 1997, p. 262).

Como se vê a autora buscava o reconhecimento de seus méritos, não desejava ser vista apenas como mais uma mulher que se aventurava no campo da literatura. Sentia-se capaz de escrever tão bem quanto um homem e não abria mão do seu direito de lutar pelo reconhecimento.

As irmãs Brontë sempre enfrentaram a crítica bravamente. Charlotte “constantemente tinha de ser contida pelos seus editores para não atacar os críticos nos prefácios de seus livros e frequentemente escrevia aos resenhistas e jornais em protesto”, informa Showalter (1999, p. 96). Como todas as romancistas de sua época, Charlotte Brontë compartilhava dos mesmos valores vitorianos da classe média e se apegava à noção de feminilidade, mas não era, assim como não eram as outras romancistas, apenas uma mulher comum que escrevia livros. Essas mulheres autoras eram “mais assertivas, mais aventureiras, mais flexíveis e mais em controle de suas vidas” (SHOWALTER, 1999, p. 97) justamente porque tinham consciência das mudanças que operavam nelas. Ao falar sobre elas, Showalter (1999, p. 99), afirma que

[...] as romancistas tinham autoridade para descrever as vidas das mulheres comuns, aquelas vidas sem poder de influência, de exemplo, e de silêncio, precisamente porque as tinham superado. [...] elas escreviam não apenas para desenvolverem um poder pessoal direto, mas também para mudar as percepções e aspirações de suas leitoras.

Assim, uma das coisas que são sempre lembradas quando se fala na autora de *O professor* é a sua grande vontade de ser reconhecida como escritora. A julgar pelas cartas que escreveu ao seu professor belga, M. Heger, ela expressava esse desejo bem claramente. Nessas cartas, as poucas que restaram e vieram a público, ela fala da alegria que sentia quando ele elogiava suas composições. Chegou mesmo a dizer que planejava escrever um romance e dedicá-lo ao mestre (BARKER, 1997, p. 121). Em sua carta ao poeta Robert Southey, a quem enviou um poema seu dizendo que aspirava a ser uma poetisa, ela se desculpa pelo atrevimento, mas agradece muito por ele afirmar que ela

[...] não era destituída de mérito; [que entendera, depois de ler a carta várias vezes, que ele apenas a alertava] quanto a ilusão de negligenciar os deveres reais pelo bem dos prazeres da imaginação – de escrever pelo amor da fama e pela excitação egoísta de emulação: Você bondosamente não me proíbe de escrever poesia pela poesia desde que eu não deixe de fazer nada que eu tenha de fazer para buscar aquela única e notável gratificação. (BRONTË apud BARKER, 1997, p. 49)

A autora deixa claro que não desconhece o código de conduta destinado às mulheres; sabe que buscar a fama era considerado impróprio, mas reafirma sua vocação pela escrita e alegra-se em saber que o poeta via algum mérito em seu trabalho.

O nome de Charlotte Brontë está entre as escritoras que fizeram do século XIX a “Era das Romancistas”, fato que, na opinião de Showalter (1977, p. 3), contraria o pensamento de John Stuart Mill (1806-1873). Ele foi um defensor dos direitos da mulher, mas acreditava que ela, a mulher, só teria uma literatura própria e inovadora se não vivesse nos mesmos países que os homens e nunca tivesse lido nada escrito por eles, ou seja, o modelo fundador era o masculino. No entender de Showalter (1977, p. 3-4), Jane Austen, George Eliot e Charlotte Brontë provaram que a mulher tinha, sim, aptidão para escrever a sua própria ficção e é isso o que os trabalhos contemporâneos apontam, especialmente quando trazem como contraponto a crítica da primeira hora, cheia de preconceitos e apoiada na vida das autoras. *A vida de Charlotte Brontë* (GASKELL, 1951), por exemplo, biografia que retrata a autora inglesa como uma pobre reclusa, vítima tanto do trabalho dedicado à família quanto de sua solidão e, até mesmo, de sua origem anglo-irlandesa, tornou Charlotte “a heroína de seus próprios romances porque os críticos buscavam a mulher atrás do texto e o texto atrás da mulher” (GATES, 1990, p. 2). Na opinião de Fraser (2008, p. x), em estudo biográfico sobre a escrita da autora, “Charlotte ofendeu gravemente os padrões de seu tempo. Suas heroínas assertivas, apaixonadas, realistas, eram uma ameaça ao conceito de ‘anjo da casa’, a influência moral sem precedentes destinada às mulheres de 1820 em diante”. Fraser (2008) entende que a biografia escrita por Elizabeth Gaskell foi uma tentativa de elevar o conceito da escritora já que, no entender da biógrafa, a amiga era mais do que uma escritora de talento, era uma verdadeira e nobre mulher cristã.

A princípio, os que a estudavam tendiam a considerar os romances de Charlotte Brontë superiores ao de sua irmã Emily Brontë, *O Morro dos Ventos Uivantes*. Segundo Judith O’Neill (1977, p. 7), a crítica encontrava nos livros de Charlotte mais certezas do que “as questões selvagens e surpreendentes” do romance de Emily. No entanto, O’Neill (p. 7) informa, os estudos de Virginia Woolf sobre *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes* modificaram essa opinião. “O ensaio de Virginia Woolf foi o início de uma mudança decisiva no gosto crítico e popular que restaurou o equilíbrio [do gosto público] a favor de Emily” (O’NEILL, 1953, p. 7). Logo depois do lançamento de seu romance, Emily Brontë tinha sido considerada selvagem. Nesse seu ensaio, “*Jane Eyre and Wuthering Heights*”, de 1925, Virginia Woolf faz elogios a Charlotte Brontë. Diz que a autora é lida não pelos personagens, nem pela sua filosofia de vida, mas pela sua poesia, mas expressa a opinião de que Emily foi uma poeta melhor, inspirada pela visão de um “mundo dividido por uma gigantesca desordem e que se sentiu no poder de uni-lo

num livro.” (WOOLF, 1916, pe. 2087)<sup>15</sup>. Os críticos adeptos do formalismo russo, por sua vez, que tinham como foco de estudo apenas a forma, passaram a classificar os romances de Charlotte Brontë como fracos estruturalmente e cheios de “improbabilidades melodramáticas” (GATES, 1990, p. 3). O romance de Emily Brontë, então, começou a ser visto como um trabalho de gênio. Afirma Gates (1990, p. 3) que ainda nos anos 1960 procuravam-se mais falhas que qualidades na obra de Charlotte Brontë, o que torna possível dizer que os estudos da forma trouxeram pouca aprovação aos romances da autora inglesa.

Com a chegada do New Criticism, a Nova Crítica, na década de 1930, com a sua proposta antibiográfica e anti-histórica, os estudiosos começaram a perceber que havia poesia nas linhas de Charlotte Brontë. Na verdade, Virginia Woolf já afirmara em seu ensaio que Charlotte Brontë era lida não pelos seus personagens, ou seu estilo, mas pela sua poesia, o que levou muitos críticos posteriores a buscarem o simbolismo dentro da sua obra (GATES, 1990, p. 3), na crença de que havia imagens que controlavam o significado dos textos. Durante as décadas de 1950 e 1960, Gates (1990, p. 3) explica, “fogo e gelo assumiram uma nova importância para os leitores de Brontë num grande número de ensaios centrados na relevância de tais imagens para *Jane Eyre*”. Com o passar do tempo, porém, esses estudos sobre o simbolismo das imagens diminuíram, mas deixaram como legado a introdução de análises mais amplas sobre a obra de Charlotte Brontë, assim como “ofereceram um insight genuinamente novo das profundezas da imaginação de Brontë.” (GATES, 1990, p. 4).

Nos anos de 1950 e 1960, surgiram muitos estudos literários baseados na psicanálise – que Gates (1990, p. 4) considera uma “atualização da abordagem biográfica anterior” – com o objetivo de sondar as razões e as experiências do autor, de vislumbrar os “segredos submersos da relação entre arte e personalidade” que “sussurram confissões de sua ligação com as influências sociais e históricas” (MOGLEN, 1976, p. 13). Muitas análises, então, foram escritas sobre as supostas frustrações sexuais de Charlotte Brontë e sobre o papel do inconsciente em sua obra. As personagens masculinas foram muito analisadas e Rochester, a personagem principal de *Jane Eyre*, foi considerado “a encarnação do homem semelhante a um deus simbolicamente castrado pela assustada autora” (GATES, 1990, p. 4). Mais tarde, em 1987,

---

<sup>15</sup> A citação foi retirada e traduzida livremente do Capítulo 14 do livro *The Common Reader - First Series*, disponível em edição eletrônica, no formato Kindle. Nesse tipo de suporte, muitas vezes os números das páginas não são informados, mas sim “posições”, as quais nomeio de *pe* (posição eletrônica) nas referências dentro do texto, sempre que necessário.

Harold Bloom (apud GATES, 1990, p. 4) afirmou, sob pena de se indispor com as feministas, que “muito do poder literário de Charlotte Brontë resulta de seu autêntico sadismo em representar o masculino Rochester como uma vítima da vontade-de-poder de Charlotte sobre o belo Lord Byron”, poeta inglês que a autora admirava e que usou como modelo principalmente para suas personagens das histórias juvenis. Em concordância, Moglen (1976, p. 14) entende que “a centralidade do impulso romântico – o significado psicossocial e social da influência [de Lord Byron] – tinha de ser definida e creditada” pela importância que o poeta teve para a escrita. Em seu livro, Moglen (1976, p. 8) acrescenta que:

[...] porque o mundo do século XIX no qual Charlotte Brontë viveu foi o mundo que nós herdamos, eu descobri que diagramar o processo de crescimento de [Charlotte] foi também explorar explicitamente as formações da moderna psique feminina. Era indicar a natureza da luta feminina através da qual homens e mulheres hoje se definem – tanto como suporte quanto oposição. [...] e porque nós também lutamos por uma definição autônoma, nós nos vemos refletidos em diferentes aspectos da luta de Brontë.

A coragem de expor suas convicções, de dar às suas heroínas a voz que as mulheres buscavam, de mostrar o homem sem a capa de herói, fizeram com que passos dados por Brontë em seu mundo ficcional encontrassem o caminho para a consciência dos que vieram depois. A escritora religiosa e discreta mudou, de modo sutil, o aspecto afetivo nos romances, ao mesmo tempo em que mostrou que a mulher tinha papel importante dentro da sociedade.

Também os estudos literários marxistas incluíram o trabalho de Charlotte Brontë em suas análises, o que expandiu, de acordo com Carol Bock (1992, p. 163), o entendimento sobre os contextos social e cultural dos quais a escrita de Charlotte Brontë emerge. Em 1975, Terry Eagleton lançou o livro “*Myths of Power. A Marxist Study of the Brontës*” (“*Mitos do poder. Um estudo marxista das Brontës*”). Ali, ele afirma que, embora as personagens bronteanas internalizem lutas, suas heroínas acabam por manifestar impotência diante da macroestrutura econômica. Em 2005, quando relançou seu livro numa edição comemorativa, Eagleton (2005, p. xiv) escreve na introdução que, anos depois da publicação de seu livro e após o advento dos estudos feministas, ele consegue ver que a capacidade de unir “o gótico com o realismo, o conto de fadas com o documentário social” é a maior força de Brontë, especialmente quando se trata de um conjunto de obras nascidas de uma conjuntura incongruente.

Daí em diante, os estudos se voltaram para os narradores dos romances de Charlotte; muitos deles dedicaram-se a entender para quem a autora fala quando ela se dirige ao “Leitor”, assunto bem adequado aos estudiosos dos efeitos do texto sobre aquele que a lê, ou seja, da resposta/reação do leitor à obra, foco de estudo dos adeptos da Teoria da Recepção, originada nos anos 1960, a partir da obra de Hans Robert Jauss. Em trabalho de dissertação na Universidade de Nova Iorque, Christan M. Monin (2010) afirma que esse falar ao leitor é a única maneira que as personagens bronteanas, geralmente membros de minorias, têm de ganhar o apoio de pessoas que se importem com elas. Monim (2010) considera que é essa a única válvula de escape dada a eles, as personagens. Para a autora da tese,

Esta convenção do discurso direto é encontrada em todos os romances de [Charlotte] Brontë [...]. Cada personagem se dirige ao seu leitor com finalidade diferente – ganhar um amigo compreensivo, obter simpatia, e compensar os déficits da vida. O uso e a frequência do discurso direto revela a solidão dos personagens, a sua necessidade de ter um confidente, e suas posições precárias (2010, p. 1).

William Crimsworth, protagonista de *O professor*, por ser homem, tem um discurso mais assertivo, “informativo e condescendente” e se dirige menos vezes ao leitor quando comparado com as outras narradoras bronteanas (MONIM, 2010, p. 58). Kauer (2001, p. 175-176), por sua vez, considera esse artifício um indício da insegurança da autora, de sua imaturidade ao escrever um romance narrado por um membro do sexo masculino. Para Tromly (1990, p. 110), o discurso direto usado por William Crimsworth é o modo que ele encontra para corrigir impressões erradas da juventude, mas que, ironicamente, o colocam num “círculo fechado de atitudes altamente inadequadas” (p. 111). No entender de Bock (1992, p. 67-68), os leitores implícitos de *O professor* seriam os irmãos de Charlotte, com quem ela dividia suas incertezas enquanto escrevia. Sendo assim, aquela seria uma audiência com quem nunca poderíamos nos identificar, colocação com a qual não concordo. Entendo que as três irmãs, na verdade, foram ouvintes valiosas umas para as outras, mas não se pode esquecer que Charlotte Brontë, assim como suas irmãs, escrevia com vistas à publicação. Portanto, é possível dizer que ela sabia muito bem que os leitores de seus romances seriam múltiplos e estariam espalhados por muitas outras salas, e não apenas a de sua própria casa. No entender de Bock (1992, p. 67-68), entretanto, ao escrever seus romances posteriores, Charlotte já teria aprendido “a conceber a narrativa como uma performance, um ato de fingimento autoconsciente para o qual o leitor também é convidado” e que “fazer ficção não é algo que o escritor faz para um leitor, mas uma experiência que o escritor

e a audiência compartilham”. Penso que a autora já tinha essa consciência desde que escrevia seus livrinhos e sonhava com os possíveis leitores para suas histórias.

A década de 1970 acolheu e deu continuidade a estudos que se propunham separar a obra de Charlotte Brontë da sua vida pessoal, ainda em resposta às biografias que surgiram depois do lançamento de *The Life of Charlotte Brontë* (1951), de Elizabeth Gaskell, que insistiam em ligar a autora às suas heroínas. Segundo Gates (1990, p. 5), em 1975, com o lançamento do livro *Unquiet Soul: A Biography of Charlotte Brontë*, de Margot Peters, chegou ao público “uma biografia que colocou Charlotte Brontë no contexto da Inglaterra vitoriana, olhou com clareza e cuidado tanto para sua vida quanto para o seu trabalho, e a discutiu como uma escritora”. Para Gates (1990, p. 5), essa biografia abriu o caminho para novos estudos que mostraram a diferença entre a vida e a obra da escritora, assim como “buscavam a relação entre os livros e a sociedade”, aspecto que hoje já faz parte dos trabalhos críticos e teóricos das obras literárias. No entanto, Bock (1992, p. 162) entende que esses estudos também são semelhantes à biografia escrita por Elizabeth Gaskell, porque “eles, também, enfatizam a experiência de Brontë e interpretam seu trabalho como um reflexo de, ou reação a, as opressivas limitações de sua vida”. Tais leituras, ela acrescenta, buscam a significância dos romances bronteanos em “suas mensagens escondidas, subtextuais e assumem que a expressão autoral foi grandemente involuntária” (BOCK, 1992, p. 162), como a “escrita em transe” apresentada por Gilbert e Gubar (2000, p. 311). Há alguma relação significativa, perguntam Gilbert e Gubar (2000, p. 316), entre a personificação masculina e a escrita em transe bronteana? As autoras acreditam que os dois artifícios têm conexões mais profundas do que apenas fugir de impulsos rebeldes. Quando as escritoras optam pela máscara masculina, as escritoras o fazem inconscientemente, como sonâmbulas, em busca da reavaliação do seu trabalho e reafirmação da sua história de clausura/escape (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 317). Questiono, entretanto, se não havia uma perfeita lucidez por parte daquela mulher supostamente “sonâmbula” no momento em que optava pela máscara; se não havia, de sua parte, uma perfeita consciência de que era necessário esconder-se para se deixar ver.

Os anos de 1980 marcaram um reflorescimento do interesse feminista pela “mulher escrevendo para a mulher”. Como consequência, o estudo de livros escritos por mulheres cresceu intensamente e houve o surgimento de muitos trabalhos sobre a obra bronteana, colocando a autora novamente sob os holofotes acadêmicos, mas agora com um pouco mais de destaque do que a sua irmã Emily, e mostrando aspectos de sua obra que foram ofuscados pelas leituras

influenciadas pelo biografismo. Vê-se em Bock (1992, p. 163-165) que acreditavam ser impossível ver a obra de Charlotte Brontë apenas como o produto neurótico e inconsciente de um escritor compulsivo. Algumas críticas consideram que a escritora lidava com seu material ficcional com muito mais distanciamento do que se acreditava. Como consequência, as aparentes contradições e ambiguidades apontadas em seus romances passam a ser vistas como intencionais, “um sinal de complexidade ao invés de um sintoma de confusão” (BOCK, 1992, p.164). Para a estudiosa,

esses críticos nos pedem para levar Brontë a sério tanto como pensadora quanto como escritora. Dar-lhe o crédito do controle estético de seu material nos permite, em particular, ver [Charlotte]<sup>16</sup> Brontë como uma artista consciente, uma contadora de histórias que conhece os instrumentos do seu trabalho e se preocupa com as problemáticas de sua arte. (BOCK, 1992, p. 164).

Com o passar dos anos, os caminhos da crítica buscaram novos olhares. A partir dos meados do século XX, mesmo quando analisam falhas muitas vezes pontuais, tais como ponto de vista, transições, etc., os trabalhos críticos, de modo geral – como o ensaio de Kauer (2001) sobre *O professor* – comentam os méritos de uma escritora que teve a coragem de contradizer a sociedade, de ressaltar o valor da mulher na condução de sua própria vida, de dar materialidade aos seus ideais e de transitar entre a fantasia/imaginação e a realidade.

### 2.3 O PROFESSOR E A SUA TRAJETÓRIA

Já é bem conhecido o fato de que *O professor* foi rejeitado muitas vezes por vários editores e que só foi publicado postumamente por insistência de Elizabeth Gaskell, romancista e amiga pessoal de Charlotte Brontë. Entendo, então, ser importante acompanharmos o trajeto do romance e os esforços de sua autora para levá-lo ao conhecimento do público.

A leitura dos contos juvenis de Charlotte Brontë mostra que muitas personagens que povoaram as primeiras histórias tornaram-se esboços dos protagonistas dos romances adultos que viriam. Por exemplo, os heróis de várias sagas escritas na fase da adolescência já têm o perfil de William Crimsworth, narrador em primeira pessoa de *O professor*, homem que pauta suas ações pelo tato, a observação e o cuidado e se recusa a demonstrar seus verdadeiros sentimentos

---

<sup>16</sup> Os colchetes inseridos nas citações, que contenham acréscimos ao texto, foram ali colocados por mim com a intenção de suprir informações que tornem a tradução mais clara.

(SMITH, 1998, p. xiv). Também a rivalidade entre os dois irmãos habitantes de Angria, um mundano, mulherengo, e o outro quieto, responsável, amável, reaparece em *O professor*, logo no início do romance, quando o mais velho, Edward, casado com uma mulher rica, herdeira de uma indústria no interior da Inglaterra, concorda em dar emprego a seu irmão pobre, mas não o acolhe como membro da família. Pelo contrário, Edward antagoniza e vigia William o tempo todo. O desconforto entre os dois e a arrogância aliada ao estilo de vida de Edward faz com que William abandone o emprego na indústria e vá para Bruxelas trabalhar numa escola, o que lhe dará, futuramente, uma oportunidade de ter sua própria instituição de ensino, auxiliado por Frances, a ex-aluna por quem se apaixona e com quem se casa. Esse conflito entre irmãos é constante nas histórias juvenis. Segundo Alexander e Smith (2006, p. 212), “a força motriz das sagas de Glass Town e Angria é a complexa relação amor-ódio de Northangerland e Zamorna”, filhos do Duke de Wellington, personagens criadas por Charlotte e seu irmão Branwell. A princípio, explicam Alexander e Smith (2006, p. 213)

Charlotte coloca seu herói ideal (a princípio chamado de Arthur Wellesley), próximo à crueldade de Northangerland, saciando-se na personalidade byroniana que ela cria para [o Duque de] Zamorna (o novo nome de Arthur não apenas reflete seu novo título mas também a sua nova personalidade); mas ela mantém a atitude realista quanto ao seu herói egoísta através de seu cínico narrador, Lord Charles. Em suas últimas histórias de Angria, Zamorna é visto como uma figura cômica, um mulherengo desgastado e líder despótico; e as heroínas convencionais de Charlotte são suplantadas pela independente Elizabeth Hastings.

Infere-se, então, que a autora tinha bastante consciência do seu trabalho de escrita e reescrita. O reaproveitamento que fazia das suas personagens mostra a sua capacidade de observação das mudanças a que o ser humano torna-se suscetível à medida que o ambiente em que vive sofre as transformações inevitáveis trazidas pelo tempo.

É Roger Chartier (2010, p. 65) quem nos lembra que os momentos históricos se sobrepõem uns aos outros. Cabe à história, então, ele ensina, “tornar inteligíveis as heranças acumuladas e as descontinuidades fundadoras que nos [fazem] o que somos” (CHARTIER, 2010, p. 14). Se muitas mulheres hoje têm independência e são livres, elas devem suas conquistas às que ousaram lutar por aquilo em que acreditavam. No entender de Eagleton (2005, p. xi), Charlotte Brontë e suas irmãs emergiram como autoras no início do capitalismo industrial na Inglaterra. Elas fizeram parte de uma transição entre uma era romântica e o nascimento de uma nova forma de sociedade industrial assolada por crises. Segundo o estudioso, a Revolução Industrial nasceu

à porta das Brontë e quase podia ser vista da janela da sua casa. Assim sendo, elas herdaram tanto os aspectos turbulentos da época em que viveram quanto os tradicionais que as precederam; elas são “rebeldes e reacionárias, conformistas piedosas e protestadoras apaixonadas, o que reflete a história contraditória pela qual passaram, assim como o ponto conflituoso a partir do qual viveram” (EAGLETON, 2005, p. xiii).

Como qualquer outra obra que, de algum modo, marca uma época, é preciso ler para além das linhas e parágrafos da obra de Charlotte Brontë; é preciso atentar para o não dito, aquilo que denuncia a interdição, o veto e a censura e se faz espaço por onde perpassam aspirações, sentimentos e personalidade. Para Gordon (1995, p. 2-3), Charlotte vivia “sob a sombra escura do vestido de governanta; sob a sombra de suas pálpebras fechadas enquanto escrevia; [sob] a cobertura de ‘Curren Bell’, o nome indeterminado na capa de seus livros”. Nessa sombra, afirma Gordon (1995, p.), formava-se uma personagem desconhecida: “a fonte de uma nova voz da verdade que explodiria na sociedade vitoriana no final dos anos 1840”. Em 1848, em carta a William Smith Williams<sup>17</sup>, Brontë escreveu que muitas vezes desejou falar sobre a condição da governanta, mas que sentia “um tipo de repugnância” em abordar o assunto por causa das muitas proibições da época (BARKER, 1997, p. 189). Charlotte Brontë acrescenta que sabe que o mercado de trabalho para a mulher estava sobrecarregado e pergunta “onde ou quando um outro pode ser aberto?” E continua seus questionamentos:

Muitos dizem que as profissões agora preenchidas pelos homens também deveriam estar abertas às mulheres – mas não são seus presentes ocupantes e candidatos mais do que numerosos para responder a todas as demandas? Existe espaço para advogadas, médicas, gravadoras, artistas e autoras? É possível ver-se onde está o mal – mas quem pode apontar o remédio? (BRONTË in BARKER, 1997, p. 189)

O trecho acima mostra com clareza a preocupação social da autora. Crimsworth é prova viva disso. A Inglaterra de Charlotte Brontë passava por grandes transformações resultantes do progresso trazido pela Revolução Industrial. Segundo Carol T. Christ e Catherine Robson (2006, p. 979), durante a vida e reino da Rainha Vitória, o país mudou mais do que em qualquer época anterior. Para Christ e Robson (2006, p. 979), o “rápido crescimento de Londres [foi] um dos muitos indicativos do mais importante desenvolvimento da época: o deslocamento de um tipo de vida baseado na propriedade de terras para uma economia urbana moderna baseada no comércio e na indústria”. Entretanto, essas mudanças não vieram com suavidade: foram penosas

---

<sup>17</sup> Conselheiro da editora Smith & Elder, que primeiro publicou as obras de Charlotte Brontë.

porque trouxeram grandes problemas econômicos e sociais. A Inglaterra tornou-se o “banco” e a “oficina” do mundo, mas o preço pago pelo povo foi muito alto. Como consequência, os escritores começaram a se manifestar em suas obras, contra ou a favor, mas a verdade é que:

Embora muitos vitorianos compartilhassem um senso de satisfação pela proeminência política e industrial da Inglaterra durante o período, eles também sofreram com um senso de ansiedade por algo perdido, um senso de serem pessoas deslocadas num mundo tornado estranho pelas mudanças tecnológicas que tinham sido exploradas muito rapidamente para os poderes de adaptação da psique humana. (CHRIST; ROBSON, 2006, p. 980).

Como os outros escritores da época, Charlotte Brontë questionava o novo modelo social. Também ela respondeu ao modelo que se instaurava com um “apelo à ação que eles autoconscientemente distinguiam da atitude da geração anterior.” (CHRIST; ROBSON, 2006, p. 981).

O modelo familiar encorajado pela Rainha Vitória só era possível, na realidade, para os mais equilibrados financeiramente. Com a expansão da indústria, as famílias deixavam o campo e vinham para os centros industriais atrás de oportunidades. As mulheres mais humildes encontravam empregos nas fábricas, mas levavam uma vida de escravidão. As que receberam algum tipo de educação tinham menos oportunidades de trabalho. Sobrava-lhes apenas a esperança de encontrar um bom casamento, escolas onde pudessem lecionar, ou casas onde pudessem trabalhar como governantas. Ciente dessa realidade, Charlotte Brontë expressa a sua preocupação em carta ao amigo editor:

Quando uma mulher tem uma pequena família para criar e uma casa para administrar, [quando] suas mãos estão cheias, [e] sua vocação é evidente – quando seu destino a isola – eu acho que ela deve fazer o que pode – viver como pode – reclamar pouco [e] dar conta de tanto trabalho quanto possível. Isto não é alta teoria – mas acredito que seja pura prática – boa para ser posta em execução enquanto os filósofos e legisladores pensam sobre a melhor maneira de organizar o Sistema Social. Ao mesmo tempo, entendo que quando a Paciência fez seu máximo e o Trabalho o seu melhor, seja no caso das Mulheres ou de outros trabalhadores, e quando ambos estão confusos e a Dor e o Desejo triunfam, - o Sofredor fica livre – e a ele é permitido – por fim – enviar ao Céu seu pedido de alívio – caso esse grito possa lhe trazer socorro. (BRONTË apud BARKER, 1997, p. 190).

Acostumada a visitar os paroquianos de seu pai, como era costume na época, Charlotte Brontë e suas irmãs estavam acostumadas a testemunhar as dores e revolta dos pais de famílias que, quando desempregados, viam-se impossibilitados de prover o necessário aos seus. Cabia ao

pároco levar o conforto espiritual e ajudar a suprir o auxílio material nos momentos da falta. Não espanta, assim, que Charlotte Brontë se expresse com uma certa ironia diante de um sistema intoxicado pela possibilidade de lucro a qualquer custo.

Em outra carta ao mesmo Williams, ela afirma que seria bom que todos, homens e mulheres, tivessem o direito de trabalhar para si mesmos; que se uma mulher, enfim, tivesse de se tornar governanta, que ela tivesse a coragem de não se abater pelas dificuldades e, caso ela fosse dotada de inteligência e sensibilidade, ela deveria se educar para ser paciente, não por servilismo, mas pelo bem daqueles que estão em casa (BRONTË apud BARKER, 1997, p. 190). Entretanto, essa capa de dedicação, essa cobertura, tanto a desafiava quanto a protegia, mas “nunca foi penetrada pelas esposas que lhe davam ordens e cuja insípidez [esperava-se que fosse] imitada de forma submissa” (GORDON, 1995, p. 3). Sob a sua forma exterior, havia uma “escritora determinadamente profissional que era impaciente, sarcástica, forte de espírito, com uma chama inextinguível. [...] A ‘sombra’ é recorrente em seus escritos não como fraqueza, mas como uma potência que não se vê” (GORDON, p. 3-4), mas suas personagens falam da sua posição diante do mundo, representam-na nas mudanças e conquistas que logram alcançar.

Como algumas outras mulheres escritoras no século XIX, Charlotte Brontë demonstrou saber que desejava ingressar no mundo das letras. O romance era um gênero em ascensão e homens e mulheres buscavam o mercado editorial. As críticas recebidas aos primeiros poemas e ao primeiro romance, *O professor*, não a desencorajaram e, assim, *Jane Eyre* chegou ao público. A autora teve de enfrentar, também, duras críticas. Foi censurada até mesmo por mulheres condicionadas ao modelo vitoriano. Segundo Fraser (2008, p. 280), o jornal *The Spectator* foi o primeiro a censurar o romance que afirmou que o relacionamento entre Jane Eyre e Rochester trazia um certo “tom rasteiro, mais de comportamento do que de moralidade”. Logo vieram outras críticas negativas: a do *Sunday Times* afirmava que as passagens entre Jane e seu marido não eram dignas de serem citadas; e a do *Mirror* chegou a dizer que não era crédito para ninguém ser autor de *Jane Eyre* e que o romance era um ataque à religião, o que causou tristeza à autora. Em carta ao amigo Williams (FRASER, 2008, p. 283), Brontë afirmou que amava a Igreja da Inglaterra, embora considerasse seus ministros pessoas falíveis de erros. Ao receber uma carta do amigo editor, que tentava consolá-la, ela respondeu:

Seria necessário muito mais para me esmagar, porque eu sei, em primeiro lugar, que minha própria intuição estava correta; que eu sinto em meu coração uma grande reverência pela religião, que a impiedade me revolta, e em segundo lugar, eu coloco grande confiança no julgamento de alguns que me encorajam [...] e eu, sob nenhuma circunstância, ou por qualquer desaprovação, consideraria vergonha aquilo que meus amigos aprovam; somente um covarde deixaria que o ataque de um inimigo pesasse mais que o encorajamento de um amigo (BRONTË apud FRASER, 2008, p. 283).

O tempo e os muitos estudos têm demonstrado que a autora não estava errada quanto à sua capacidade de criar. “O trânsito entre a vida e a invenção é um deslocamento entre um tipo de verdade para outro”, afirma Gordon (1996, p. 145), que considera a primeira heroína de Charlotte Brontë uma “verdade criativa”: uma mulher que poderia se tornar real e que projetou um exemplo de alguém que enfrenta desafios e possibilidades (GORDON, 1996, p. 145). Em cartas, talvez porque falasse diretamente a amigos e a pessoas a quem admirava, Charlotte Brontë demonstrou ser forte para defender as suas crenças, mas foi por meio da ficção que expôs publicamente seu desejo de mudança; foi pela voz de seus personagens que transmitiu sua esperança de propor uma sociedade mais justa para a mulher; que mostrou a possibilidade de alternativas, ainda que se mostrassem fortes os reflexos da sociedade internalizados na psique feminina (RICH, 1990, p. 155).

Um dos grandes méritos de Charlotte Brontë como romancista foi a sua coragem de criar personagens fortes, que não temiam defender seus pontos de vista. Há, nos romances da autora, todo um desfile de tipos representativos da sociedade. Há os fúteis e mundanos; as moças que só viam o casamento como solução para suas vidas; industriais que, beneficiados pela Revolução Industrial, deram à autora a oportunidade de trazer aos seus enredos<sup>18</sup> alguns dos movimentos histórico-sociais, tais como a revolta dos Luddites, nome dado aos artesãos que invadiam as indústrias e destruíam máquinas, temendo a perda de seus empregos (MERRIAM-WEBSTER, 1992, p. 590). Além disso, como muito dos romances bronteanos se passam em interiores de casas, podem ser encontradas neles descrições de costumes diários e reuniões sociais nas quais as heroínas, geralmente trabalhando como governantas, sentiam-se deslocadas e marginalizadas, como bem sabiam a própria autora e sua irmã Anne. Hoje, entende-se que as obras narrativas prestam auxílio aos estudos da História. Os relatos de costumes aliam-se aos fragmentos que compõem o retrato da humanidade. Como ensina Chartier (2010, p. 12),

---

<sup>18</sup> *Shirley* é um bom exemplo.

A brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais e as construções narrativas que se propõem a ocupar o lugar desse passado permitiram o desenvolvimento de uma reflexão sobre a história, entendida como uma escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas.

Machado de Assis (1961, p. 99) já afirmava que basta que o autor tenha sensibilidade e se torne “um homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”, para que sua obra seja representante da cultura de seu país e de sua época. As descrições de Charlotte Brontë retratam a condição da mulher destituída de posse material, lutando para manter sua dignidade íntegra. A História encontra em suas páginas informações sobre as rotinas e rituais domésticos na Inglaterra vitoriana. Em *O professor*, por exemplo, a autora descreve a rotina de uma escola para moças e coloca em foco o relacionamento entre professor e aluno naquela época, assim como o método de ensino usado, hoje conhecido como Gramática e Tradução, que exigia dos alunos a cópia e a memorização dos clássicos. Outro aspecto marcante no romance é a intolerância dos protagonistas à crença católica dos belgas, provavelmente causada por acontecimentos como o Maynooth Grant, um aumento na verba dado pelo governo para a construção e manutenção de seminários e escolas católicas na Inglaterra. Essa doação foi aprovada pelo Parlamento em 1845, e veio como consequência do Ato de União de 1801, quando a Irlanda foi anexada ao Reino Unido da Grã-Bretanha (WOHL, 2013).

Charlotte Brontë era atenta com sua época. Em várias de suas cartas para as amigas Ellen Nussey e Mary Taylor, é possível ler opiniões suas sobre acontecimentos políticos (BARKER, 1997). Segundo Gaskell (1951, p. 40), as crianças da família Brontë eram leitoras de vários periódicos e Maria, aos dez anos, trancava-se na sala de estudos com um jornal. Após lê-lo todo, era capaz de discorrer sobre os assuntos mais diversos, até sobre discussões no Parlamento. Assim, nas obras de Charlotte, história e ficção se entrelaçam e várias vezes se fazem ouvir expressando opiniões sobre as grandes questões da época. Para Smith (1998, p. xxv), em *O professor*, a autora demonstra estar muito bem sintonizada com seu tempo.

Os caminhos percorridos por uma obra, as aspirações e dificuldades enfrentadas pelo autor são aspectos a serem considerados pelos estudiosos que se propõem o trabalho de análise. Para se entender a história de um livro, diz Chartier (2010, p. 14), é preciso vê-lo, em primeiro lugar, em sua materialidade, uma vez que “os processos que conferem existência ao escrito em suas diversas formas, públicas ou privadas, efêmeras ou duradouras, também se convertem no

próprio material da invenção literária” (CHARTIER, 2010, p. 42). Consequentemente, algumas perguntas que rodeiam a materialidade do livro se tornam importantes para o estudo: Que providências foram tomadas para que o livro acontecesse? De que época histórica esse autor fala? O que motivava o autor quando o escreveu? Entre outras questões, estas são respostas a serem esclarecidas como auxílio a uma possível análise literária.

É inegável que o livro enquanto texto é repositório de memórias e informações que, segundo Chartier (2010, p. 23), longe de se oporem à historiografia, são fiadoras “da existência de um passado que foi e não é mais.” Se, como quer Barthes (2007, p. 17), “a literatura assume muitos saberes”, é no texto que ficam gravadas notícias variadas sobre lugares, costumes, ideologias, etc. Ainda segundo Barthes (2007, p. 20), é própria da literatura a busca pelo real, pela representação de um real que não pode ser representado, porque provém de fontes variadas, de olhares múltiplos. Ainda assim, é no texto escrito que existe a possibilidade de se guardarem informações relevantes para a sustentação de um relativo conhecimento do passado.

Em 1846, Charlotte Brontë e suas irmãs Emily e Anne enviaram, sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell, respectivamente, três manuscritos aos editores Aylott e Jones: *O professor*, de Charlotte; *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily; e *Agnes Grey*, de Anne (GASKELL, 1951, p. 236). Esses senhores já tinham, anteriormente, aceitado publicar a coletânea de versos organizada por Charlotte Brontë, que se sentiu encorajada diante da qualidade poética das composições de Emily. Descobrimo que Anne, assim como ela mesma, tinha poemas prontos também, Charlotte Brontë organizou o livro em três partes e o enviou ao editor. O livro foi publicado e apenas duas cópias foram vendidas, mas a obra recebeu elogios do Athenaeum, especialmente para os poemas de Ellis/Emily. Ainda segundo Gaskell (1951, p. 246), houve também um pedido de autógrafos, que foi respondido através dos editores em Londres, porque “os Srs. Bell desejavam permanecer desconhecidos.” O envio de resposta diretamente poderia fornecer “indicações sobre residência ou identidade através dos selos postais”.

Na realidade, o anonimato era o desejo das irmãs, especialmente Emily, pessoa tímida e pouco sociável, que não permitia que nem mesmo os irmãos lessem seus escritos. Winifred Gérin (1969, p. 318) escreve que “nem o sucesso, nem a fama teria alterado a decisão de Emily de esconder o conhecimento de seus escritos do círculo familiar. O medo de desapontar seu pai caso falhassem era um incentivo a mais para o seu silêncio.” Charlotte, que cuidava da parte comercial do empreendimento, chegou mesmo a fazer um juramento de manter o anonimato

para sempre e, por muito tempo, ele foi mantido. A verdade só foi revelada ao público por causa da suspeita levantada pelos editores dos romances de Emily e Anne, Thomas Cautley Newby Publishers, de que todos os romances fossem obras de um só “Sr. Bell” (GASKELL, 1951, p. 288). Em 1848, Charlotte e Anne revelaram seu segredo a George, editor de Smith, Elder & Co, diante da notícia de que os editores das obras de Emily e Anne venderiam os direitos de publicação para uma editora americana, como obras de um mesmo escritor, Currer Bell. Escondidas de Emily, as duas irmãs foram a Londres sem que o editor, George Smith, soubesse e o surpreenderam. Ele quase não acreditou que aquelas duas senhoritas de aparência frágil fossem capazes de escrever obras tão poderosas. Com o passar do tempo, George Smith, que aceitara publicar *Jane Eyre* em 1847, tornou-se um grande amigo de Charlotte e os dois se corresponderam por muito tempo. Ele lhe enviava livros com assiduidade e ela os comentava em cartas. Chegaram, mesmo, a viajar juntos. Através de Charlotte, ele veio a conhecer Harriet Martineau (1802-1876), Elizabeth Gaskell (1810-1865) e W. M. Thackeray (1811-1863), autores cujos livros publicaria depois.

A insistência das irmãs, especialmente de Charlotte, em conquistar um espaço no mundo editorial era fruto da sua busca pela independência financeira que lhes desse a chance de se manterem juntas, em família, sem que se tornassem um fardo a mais para o pai. A forma escolhida foi, realmente, a imitação dos padrões hegemônicos, mas era a única maneira de terem acesso ao mercado da época. Entretanto, assim como suas irmãs e outras escritoras de sua época, Charlotte Brontë soube dar à sua obra, no entender de Daise Lilian Fonseca Dias (acesso em 07 abr. 2016, p. 1) “características próprias ao subverter determinadas ‘especificidades’ da tradição (como por exemplo a representação da mulher), desafiando a instituição literária”. Seu trabalho, como expressão de seu posicionamento diante do *status quo* social, pode “exercer uma função fundamental na elaboração da consciência em relação ao grupo específico” – no caso, as mulheres – “em detrimento do majoritário, mas inclusive na consciência nacional” (DIAS, acesso em 07 abr. 2016, p. 1). Ainda segundo Dias (acesso em 07 abr. 2016, p. 10), Charlotte Brontë e suas irmãs não podiam avaliar o “poder influenciador e transformador do seu trabalho e papel no imaginário popular – inescapavelmente – integrante de um grupo minoritário em busca de identidade, afirmação, espaço e voz individual e coletiva”.

Em 1850, Charlotte Brontë escreveu o texto “Biographical Notice of Ellis and Acton Bell”, para ser a introdução do novo volume composto por *Wuthering Heights*, *Agnes Grey* e *Selected Poems* (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 35). Ali, ela desfaz publicamente o equívoco sobre

suas identidades e descreve a morte das irmãs, o que, segundo Alexander e Smith (2006, p. 35), acrescentou “valioso prefácio às obras”. Antes disso, em 1849, Charlotte tinha revelado sua identidade a Harriet Martineau, escritora de quem era grande admiradora. A amizade entre as duas seria estremecida mais tarde por causa de uma crítica de Martineau a *Villete*, publicada pelo *Daily News* em 1853. O mesmo jornal publicaria, em 1855, um obituário para Charlotte Brontë, em que Harriet Martineau expressou seu profundo pesar porque o mundo não teria mais obras da grande escritora (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 319).

A exposição pública dos nomes das irmãs foi fonte de muita tristeza para elas, que preferiam o anonimato. Emily, muito envergonhada, preferiu manter seu pseudônimo e chegou mesmo a ficar sem falar com Charlotte (BENTLEY, 1954, p. 27). O tempo traria os elogios à obra de Emily Brontë, mas ela não viveu o suficiente para ver o sucesso que seu romance e sua poesia alcançariam no final do século XIX e que a colocaria entre os canônicos ingleses (DIAS, 2012, p. 25).

Quanto às primeiras obras de ficção das irmãs, muitos editores disseram que não podiam aceitá-las, porque os manuscritos não se enquadravam no tipo de textos com que a firma trabalhava. Em carta aos autores, o Sr. Aylott enviou conselhos editoriais, os quais Charlotte, ainda escondida pelo pseudônimo, aceitou com gratidão (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 242). Os manuscritos, então, foram enviados à firma de Thomas Cautley, Newby Publishers, que, em dezembro de 1847, concordou em publicar os romances de Emily e Anne, mas não o de Charlotte, por não conter suspense e animação suficientes para agradar os leitores da época (SMITH, 1998, p. ix). *O professor*, então, não teve a mesma sorte que os romances das outras duas irmãs. Entretanto, as recusas de seis diferentes firmas não fez com que Charlotte desprezasse seu manuscrito. Com extremo cuidado, optou por trazê-lo de volta para casa, como se vê no trecho da carta que escreveu a George Smith, que considerou a possibilidade de guardar o manuscrito para uma futura publicação:

Você bondosamente propõe assumir a custódia de *The Professor*. Ah, não! Seu mérito modesto se encolhe ao pensar em ficar sozinho, sem amigos nas mãos de um editor espirituoso. Talvez com pedaços dele você acenda um charuto ocasional – ou você poderia se lembrar de perdê-lo, algum dia... Não – eu o guardei e tranquei – não na minha escrivania, onde eu não toleraria a monotonia de suas feições modestas, mas num armário sozinho. (BRONTË, 1998, p. x)

Vê-se, pelo trecho citado, que a autora tinha carinho por/esperança para o seu texto, sentimento que Chartier (2010, p. 17) chama de “propriedade imprescritível” do autor sobre a obra e que, concordando com outros autores, considera estar situado “na singularidade da linguagem e do estilo, [...] nos sentimentos do coração e [...] no modo sempre único pelo qual um autor liga, umas às outras, as ideias” (CHARTIER, p. 17). Na verdade, Charlotte Brontë pretendia modificar seu romance, torná-lo uma obra em três volumes. Segundo Alexander e Smith (2006, p. 404), duas tentativas fragmentárias ainda existem hoje: uma introdução que apresenta William Crimsworth como um escritor que entrega sua autobiografia para um narrador fazer modificações e outro fragmento; e “John Henry”, em que retoma uma história de rivalidade entre irmãos – que já existia nas sagas que escrevia junto com seu irmão – mas que não avança para além do terceiro capítulo (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 404).

Recusado por nove editores, *O professor* só veio à luz para ser finalmente publicado em 1857 por Smith & Elder, revisto, editado e autorizado pelos Reverendos Nicholls e Brontë, viúvo e pai da autora, respectivamente. Na época, Elizabeth Gaskell achou que eles podiam ter feito mais cortes e modificações porque ainda deixaram expressões blasfemas, segundo seu entendimento, que iam de encontro à imagem que fizera da amiga em seu *A vida de Charlotte Brontë* (SMITH, 1998, p. xxix). O estilo direto de Charlotte Brontë já tinha feito com que algumas críticas, calcadas no forte puritanismo da época, considerassem rude e vulgar o modo pelo qual suas personagens femininas se impunham, defendiam suas opiniões e se relacionavam com as personagens masculinas (FRASER, 2008, p. 280). Hoje, os estudiosos de sua obra consideram um traço característico da escritora a criação de mulheres consistentes, coerentes em seus pontos de vista. Eagleton (2005, p. xiii) entende que as heroínas de Charlotte são retratos da nova ordem social que se instalava na Inglaterra, bem no final da grande era romântica e início da era industrial capitalista. Por sua vez, Gérin (1969, p. 313) considera que a visão que o público teve/tem do primeiro romance de Charlotte Brontë é consequência do modo como os primeiros editores viam a obra. Esse tratamento dado ao livro, ela afirma, hoje já se modificou:

e o livro [tem sido] aceito como uma considerável, se não maior conquista. Os editores que o recusaram mesmo enquanto reconheciam que era ‘original’, e ‘fiel à natureza’, só o fizeram porque não tinham fé em seu potencial comercial; eles disseram que era deficiente em ‘incidentes assustadores’ e ‘suspense empolgante’ e, portanto, ‘nunca caberia nas bibliotecas

circulantes'<sup>19</sup>. Julgado subsequentemente sob outros padrões que não os das bibliotecas circulantes, ele ainda sofreu porque foi, por um longo tempo, considerado uma primeira versão de *Villette* (GÉRIN, p. 313).

Por muito tempo, *O professor* foi considerado uma prévia do romance *Villette*, romance que Charlotte Brontë iniciou em 1851, durante um período de depressão decorrente das mortes de suas irmãs Emily e Anne, pessoas com quem podia contar para discutir seus enredos e personagens. Seu irmão também já tinha morrido, mas ele nunca soube das conquistas literárias das irmãs e, portanto, não participava das discussões. Charlotte Brontë, então, forçou-se a escrever como forma de alívio para seu estado de espírito (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 521). Segundo as autoras, Charlotte Brontë chegou a pensar em retomar seu primeiro romance e expandi-lo, mas ao perceber que seus editores titubeavam diante dessa perspectiva, sentiu-se livre para reformular suas experiências em Bruxelas sob outro enfoque: criou uma narradora, Lucy Snowe, para “desenvolver em profundidade os personagens professores” e trouxe outros para participarem de episódios inspirados em fatos vividos por ela, Charlotte, em suas viagens a Londres e em pessoas de seu conhecimento, inclusive George Smith e sua mãe (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 523). No entender de Kate Millet (1990, p. 256), Lucy é um exemplo fiel de uma mulher que sofre os efeitos da vida numa sociedade de supremacia machista. “Ela é amarga e é honesta; uma revolucionária neurótica cheia de conflitos, recaídas, raiva, terrível autodúvida e uma inconquistável determinação em seguir em frente”. Além do mais, acrescenta Millet (p. 256), ela é “um par de olhos que observa a sociedade.” Talvez seja esta a razão porque Carl Bock (1992, p. 49) considera que a personagem tem de ser vista não como ela é, e sim pelo que ela é: uma contadora de história, exatamente o que a sua criadora sempre foi.

Em outubro de 1852, Charlotte Brontë enviou os dois primeiros volumes aos editores – seguindo o modelo em voga nas bibliotecas circulantes. Sentindo-se encorajada pela crítica deles, terminou o terceiro volume em novembro do mesmo ano, e o livro foi publicado em janeiro de 1853. As opiniões sobre o livro, de modo geral, foram favoráveis, mas nunca tão calorosas quanto as que saudaram *Jane Eyre* e que abriram as portas à nova autora para que os outros romances chegassem ao público, inclusive para a publicação tardia de *O professor*.

---

<sup>19</sup> As bibliotecas circulantes

Se ser autor era um privilégio concedido ao homem e as escritoras do passado viam-se infectadas pelo sentimento de inferioridade, como afirmam Gilbert e Gubar (2000, p. 60), pode-se bem imaginar a insegurança das irmãs Brontë ao enviar seus manuscritos para a apreciação dos editores. Quando Charlotte Brontë escrevia aos editores, dizia ser a representante dos escritores e enviava um envelope para a resposta, endereçado a Currer Bell, aos cuidados de Charlotte Brontë. Os romances de Emily e Anne encontraram um editor disposto a publicá-los, o que só aconteceu em 1847, após a publicação de *Jane Eyre*. *O professor*, de Charlotte, foi recusado por vários editores, sob a alegação de que o enredo carecia de vida e suspense. Naquela época, a sociedade vitoriana esperava que os romances – que muitas vezes eram lidos na sala pelo chefe da família – contivessem trechos específicos para a diversão de homens, mulheres e crianças. A autora não chegou a ver seu “pequeno livro” (BRONTË, 1998, p. ix) publicado:

*The Professor* foi finalmente publicado em junho de 1857, mais de dois anos após a morte de Charlotte, e dois meses depois de *Life*, quando havia uma grande audiência não apenas conhecedora de seu poder como romancista, mas curiosa e comovida pela vida estranha e triste de toda a família Brontë. (SMITH, 1998, p. ix).

Charlotte tivera desilusões profissionais antes. Quando estava com 30 anos, teve uma grande surpresa ao descobrir os poemas de Emily e constatou a qualidade lírica ali contida. Logo ficou sabendo que sua irmã caçula, Anne, também tinha poemas escritos. Surgiu, então, a intenção de publicar um livro com composições das três sob pseudônimos. O livro encontrou um editor que o publicou às expensas das autoras, mas vendeu apenas duas cópias. Entretanto, Charlotte/Currer Bell era dotada de grande capacidade de resiliência. Apenas alguns dias depois que *O professor* foi recusado pelo sexto editor, enquanto cuidava de seu pai, que se recuperava de uma cirurgia de catarata, ela começou a escrever *Jane Eyre* (GASKELL, 1951, p. 251).

Das irmãs, Charlotte era a mais ativa; era ela a encarregada de lidar com os editores, em nome das outras. Em cartas transcritas por Elizabeth C. Gaskell, é possível perceber o seu cuidado para com os manuscritos que enviava aos editores. Quando mandou seus poemas junto com os de suas irmãs para publicação na primeira antologia, enviou uma carta em que escreveu:

Senhores, já que concordam em assumir a publicação do trabalho que apresentei a vocês, eu gostaria de saber logo que possível o preço do papel e da impressão. [...] Eu gostaria que ele fosse publicado num volume de um oitavo, com a mesma qualidade de papel e tamanho de fonte que a última edição [dos poemas de] Wordsworth [pelo editor] Moxon's. (BRONTË apud GASKELL, 1954, p. 236).

Numa próxima carta, fez questão de esclarecer que a antologia era escrita por três pessoas distintas, aparentadas entre si, e que cada uma delas assinava uma parte (GASKELL, 1951, p. 237). Dias depois, escreveu aos editores dos poemas:

O [livro] certamente formará um volume mais fino do que antecipei. Não sou capaz de nomear um outro modelo [...], no entanto, acho que a forma duodécima, e uma fonte reduzida, embora *clara*, seja preferível. Eu apenas estipulo uma fonte *clara* e um papel bom”. (BRONTË apud GASKELL, p. 237).

A fonte escolhida, no final da negociação, foi a *longprimer*. Segundo Gaskell (1951, p. 237), para ser capaz de se representar e às suas irmãs, Charlotte comprou um manual em que aprendeu sobre a arte da impressão. Ela não confiava a ninguém aquilo que se julgava capaz de fazer. Com a mesma dedicação, acompanhou as provas de todos os seus romances com igual cuidado e, quando enviava o manuscrito de *O professor* a um novo editor, ficava atenta aos conselhos dos editores. Quando enviou o manuscrito à Smith, Elder & Co, a mesma firma que publicaria *Jane Eyre* logo depois, Charlotte sugeriu que o romance poderia servir de introdução para uma narrativa que já estava escrevendo, mas os editores não concordaram (BARKER, 1997, p. 164).

A recusa dos editores em publicar *O professor* acabou sendo benéfica para a produção da autora, diz Gérin (1969, p. 312), porque se o romance tivesse sido publicado antes, talvez *Villete* não existisse, já que esse último romance de Brontë retoma a história de uma professora em Bruxelas, que recebe o nome de Villette no romance, e seu relacionamento com um colega, também professor.

Durante o período em que o romance esteve guardado, muita coisa triste aconteceu na vida da romancista. O irmão, afetado pelo vício da bebida e do ópio, morreu jovem. Enquanto ele viveu, seu comportamento foi causa de grande tristeza para Charlotte, que não se conformava em ver uma pessoa jovem, forte e talentosa, entregar sua vida ao vício. As irmãs, com quem compartilhava a leitura de seus escritos, adoeceram e morreram em breve intervalo de tempo. Assim, com a partida dos três irmãos, Charlotte ficou órfã de um convívio que via como essencial para sua mente e seu corpo. Como consequência, passou por alternados períodos de depressão, o que fragilizou sua saúde. Além disso, ficou como única encarregada de cuidar da casa e de seu pai, já portador de visão deficiente e dono de um gênio dominador que monopolizava as atenções de Charlotte, quando não estava trancado em seus aposentos.

Quando *O professor* foi finalmente publicado, postumamente, em 1857, ele não obteve o mesmo êxito de *Jane Eyre*, *Shirley* e *Villette*. A própria autora, sua mais severa crítica, já tinha admitido que ao texto faltava o suspense, a excitação que agrada aos editores sedentos de lucro (BRONTË, 1998, p. 1). Entretanto, acrescentou, em carta a W. S. William, em 1847, que “a parte [...] que se refere a Bruxelas, à escola belga, etc. é o que de bom sei escrever; ela contém mais essência, mais substância, mais realidade, segundo julgo, do que muito de *Jane Eyre*” (BRONTË apud BARKER, 1997, p. 173). Alguns autores das resenhas publicadas na época notaram que o romance já continha o “germe” das obras subsequentes (SMITH, 1998, p. x). Na visão de Gérin (1969, p. 313), a opinião negativa dos editores se provou sem fundamento com o passar do tempo. Hoje, o romance é “aceito como uma considerável, se não grande, conquista. Os editores que então o rejeitaram reconheciam que era ‘original’ e ‘fiel à natureza’, mas não tinham confiança no seu potencial de venda”. Um outro equívoco, Gérin (1969, p. 315) acrescenta, foi pensar o romance como uma versão anterior de *Villette*. Para ela, embora os dois romances falem de colégios, professores e alunos, e ambos tenham seus enredos situados em Bruxelas, cidade onde a escritora esteve para estudar e trabalhar, o foco narrativo contempla objetos diferentes: *O professor* está relacionado a uma escola, o Pensionato, enquanto *Villette* coloca no centro da atenção uma personagem baseada no Sr. Héger, o professor por quem Charlotte se apaixonara.

Inegavelmente, *O professor* tem provado ser de grande importância para os biógrafos de Charlotte, principalmente porque ele retrata seu estado de espírito no final do período em que se correspondeu com o Sr. Héger. Apaixonada por um homem casado, não podia falar de seus sentimentos, mas podia escrever sobre o objeto amado e reviver momentos e visitas a lugares que, na época, pareciam-lhe belos porque ali se encontrava um coração que aparentemente vibrava em uníssono com o seu.

Aqui, pela primeira vez, com precisão topográfica, ela podia situar as ruas, as igrejas, as casas que serviram de cenário para sua própria infeliz aventura. Em *O Professor*, ela podia dar nomes reais às ruas [...] a necessidade de vagar nos lugares em que tinha vivido em contato diário com o homem que amava era aplacada desse modo, mesmo que todos os outros consolos lhe fossem negadas (GÉRIN, 1969, p. 313).

Mesmo se o registro biográfico de Charlotte Brontë fosse mais completo e mais confiável, e ela tivesse se deixado conhecer melhor, ainda assim seria aconselhável desconfiar do biografismo,

alerta Tromly (1982, p. 13). Ela acredita que muitos detalhes da vida da autora podem ser encontrados em sua obra, mas “o que está em questão [...] é o material bruto da vida no alambique da imaginação.” Tromly acrescenta, ainda, que “o que é mais pernicioso na crítica que se apoia na biografia, no entanto, é a tendência a negar que a Brontë tenha sido uma artista deliberada e conscienciosa.” Como reforço ao seu pensamento, ela cita Henry James (1905, p. 64), grande escritor e crítico anglo-americano, considerado um dos mais realistas em língua inglesa:

A posição pessoal das três irmãs, das duas em particular, foi marcada, em resumo, por um destaque tão agudo que este destaque tornou-se para nós o verdadeiro tom de sua produção reunida. Ele cobre e suplanta seu material, seu espírito, seu estilo, seu talento, seu gosto; encorpa, realmente, a mais completa confusão, se o termo não soa extravagante, jamais alcançada, sobre uma questão literária, pelo nosso maravilhoso público ... a moda tem sido, ao se olhar para as Brontës, confundir tanto a causa com o resultado que já não sabemos, na presença de tais êxtases, o que apreendemos ou sobre o que estávamos falando (JAMES, p. 64).

Como se vê, James (1884, p. 1-12), para quem escrever um romance é uma arte comparável à pintura, alerta para a tendência e o perigo de se misturarem vida e obra de um autor, sob pena de se perderem as conquistas do escritor no que diz respeito à arte por ele executada. Creio, no entanto, que a grande quantidade de material sobre/da autora, como as cartas escritas por ela, acabam por servir de material de suporte para os que desejam fazer análises de sua obra ficcional. Em sua totalidade, os estudos que pesquisei para este trabalho usam dados biográficos para explicar as colocações que fazem.

A julgar pelas informações públicas sobre Charlotte Brontë, a dificuldade de se desligar do Professor Héger se explicava pelo fato de ter encontrado nele o confidente ideal, com quem podia compartilhar seu amor pelos livros e pela escrita. Héger lhe fornecia os elogios e o encorajamento pelos quais a jovem ansiava. Junto a ele, sentia-se acolhida e ousava dar voz às suas crenças e aspirações (GORDON, 1996, p. 98). Perto dele, ousava ser autêntica e quando escrevia a ele em francês, seu vocabulário

busca[va] a grandeza, pontuado pelos ritmos de seus hifens. Deste modo, ela fala[va] tão monumentalmente quanto Diderot o faria na carreira das letras. De fato, ela se apropriou dessa língua dos homens para declarar que, como mulher, ‘la carrièrre dès lettres m’est fermée’ (GORDON, 1996, p. 118).

Entretanto, Brontë não se deixou intimidar e, de volta ao seu lar na Inglaterra e à sua língua materna, colocou em palavras histórias que ainda hoje são alvos de estudos variados.

Como já dito anteriormente, escrever era uma atividade bem conhecida para Charlotte. Junto com os irmãos, ainda criança, escrevia aventuras repletas de intrigas políticas, traições amorosas e conflitos familiares; juntos, registravam, com letrinhas miúdas, seus textos em pequenos livros feitos de pedaços de papel costurados. Eram lendas e contos nascidos da imaginação fértil de crianças que, já na época, eram leitores ávidos de autores famosos, entre eles Sir Walter Scott (1771-1832). Segundo Gordon (1996, p. 4), foi justamente essa criatividade, aliada a uma grande vontade de escrever, que fizeram de Charlotte uma escritora de sucesso, que “fala a seus leitores através dos séculos, revelando uma vida escondida, assim como uma abundante energia”. Os personagens que criava enquanto brincava com os irmãos eram quase reais e para eles se voltou quando se decidiu a escrever seu primeiro romance. Mais tarde, a partir de 1839, suas histórias já buscavam menos aventuras e mais realismo. Na Introdução para *O professor*, Smith (1998, p. xii) atesta que:

De aventuras do tipo de *As mil e uma noites*, passando por heroísmos românticos inspirados em Sir Walter Scott, até a busca pela alma e o amor byroniano, ela desenvolveu uma sociedade na qual os personagens se moviam com individualidade plausível e reconhecível, nas quais as emoções – não apenas as do amor apaixonado, mas aquelas das lealdades públicas e particulares, de afeição paterna, de amizade com suas complexidades de *odi et amo* – eram minuciosamente analisadas.

Em meio a intrigas políticas e rivalidades familiares, Charlotte Brontë criou heroínas fora dos padrões convencionais. Jovem ainda, envolvia seus personagens em relacionamentos proibidos, alimentados por paixões fortes. Mas foram as aventuras que se passavam em Angria que deram a Charlotte, além do gosto pela escrita, aspirações profissionais. Gordon (1996, p. 36) considera admirável o salto desses escritos juvenis para o “realismo marcante de seu primeiro romance em 1846, narrado em voz fria, constante, bem distante dos tons inflamados de Angria”. Embora o romance não seja aclamado com os mesmos louvores e interesse que *Jane Eyre* ainda recebe, há muito a ser buscado e aprendido sobre a autora em suas páginas.

No Brasil, *O professor* é um romance pouco conhecido, embora os outros romances da autora já tenham traduções feitas aqui. Os estudos sobre a escritora inglesa geralmente contemplam seu livro mais famoso, *Jane Eyre*. Embora seja possível encontrar teses disponíveis *on-line*

sobre obras de Charlotte Brontë,<sup>20</sup> até agora, não encontrei em nosso país, seja em livrarias ou em bancos de teses, um trabalho crítico que tenha como foco o narrador travestido criado por Charlotte Brontë. Há menções feitas a ele em vários artigos e estudos em geral, mas surgem em função das características de sua personalidade, que são semelhantes em muitos dos protagonistas da autora: marginalizados, revoltados contra a sociedade, isolados em seu mundo individual que, segundo Philip Momberg (1965, p. 355), pode ser definido como “uma certa essência que não se dá a conhecer”. O leitor tem apenas vislumbres desse aspecto íntimo/pessoal, mas sente que ali está o refúgio e a fonte de força moral dos personagens.

*O professor* já foi publicado algumas vezes em nosso país, como informa o *blog* “Não Gosto de Plágio”, da tradutora Denise Bottmann. Ali, ela faz um levantamento das publicações e traduções do romance:

Sua primeira tradução, de Raul Lima, saiu pela José Olympio em 1944 e foi reeditado pela Global em 1983. Há outra edição pela Saraiva em 1958, cujo tradutor não consegui descobrir, num curioso volume duplo, junto com *A Lenda de Ulenspiegel, de Charles de Coster*. *O professor* também saiu pelo Clube do Livro em 1958, com tradução em nome de José Maria Machado, o que, porém, não esclarece muita coisa (“José Maria Machado” significava basicamente uma sapecada do Clube do Livro em traduções alheias e pronto) (BOTTMANN, 2012).

Também John Milton (1996, p. 57) escreve sobre os livros publicados pelo Clube. Milton informa que eles eram modificados segundo

fatores ideológicos, políticos e econômicos, por uma empresa que tinha uma ligação forte com o regime militar (1964-1984), que não mostrava nenhum interesse nos fatores estilísticos das obras originais, que censurava a obra original quando ela continha material considerado politicamente ofensivo ao regime militar, quando tinha referências escatológicas ou sexuais ou quando era necessário reduzir o original ao número padrão de páginas.

Atualmente, é possível encontrar, em sebos, exemplares com tradução em língua portuguesa. A mais comum é a adaptação do romance publicada pelo Clube do Livro, que retirou do original alguns trechos importantes, fazendo com que o romance perca a sua “ideia de unidade e ação” (MILTON, 1996, p. 63). Milton escreve que

---

<sup>20</sup> Alguns exemplos de trabalhos de teses disponíveis *on-line*: Danielle Dayse Marques de Lima. *Dramaticidade, subjetividade e sacralidade em Jane Eyre, o romance de formação de Charlotte Brontë*, 2013; Ana Graça Canan. *Referências culturais e heterogeneidade discursiva. Uma proposta para o ensino-aprendizagem da língua inglesa*, 2007; Patricia Carvalho Rocha. *A estética da dissonância nas obras de Charlotte Brontë*, 2008.

Alguns dos trechos omitidos são principalmente descritivos tais como a descrição de Crimsworth de seu quarto no Capítulo 7, de sua caminhada por Bruxelas no mesmo capítulo e a descrição física de suas alunas no Capítulo 12. Também os monólogos interiores de Crimsworth são muitas vezes eliminados, como, por exemplo, o do Capítulo 1, no qual discute a tentativa que faz para ganhar sua própria vida, suas opiniões de Hunsden no Capítulo 4, e o desgosto por seu emprego no Capítulo 5. Mas também podemos encontrar outros elementos muito claros omitidos na tradução de José Maria Machado. Crimsworth/Charlotte Brontë demonstra um anticatolicismo claro e intolerante: a Bélgica é a terra do papismo, que torna seus habitantes mentirosos, ‘contadores de histórias’ e desonestos. (MILTON, 1996, p. 63).

Parece que a preocupação de José Maria Machado era “assegurar que nenhum leitor [fosse] ofendido”, diz Milton (1996, p. 63). O tradutor, assim, cortou os trechos que considerava dispensáveis, como aqueles em que a personagem se dirige diretamente ao leitor, ou os que poderiam ofender a sensibilidade do leitor brasileiro. Ele chegou mesmo a trocar termos usados pela autora por outros mais suaves e omitiu opiniões da autora sobre nacionalidades diferentes da sua. Milton (1996), que mostra em seu artigo as ligações do Clube do Livro com a Ditadura Militar, entende que tais atitudes podem expressar o desejo do Clube de ser politicamente correto, preservando, ainda, as ideias vindas da ditadura nacionalista de Getúlio Vargas, que tinha a Igreja Católica como aliada. Embora Denise Bottmann registre em seu *blog* a descrença na existência de um tradutor chamado José Maria Machado, John Milton não comenta sobre a existência ou não de tal pessoa.

Existe, disponível *on-line*, uma edição eletrônica de 2016, no site da Amazon, Brasil, um dicionário preparado para facilitar a leitura de *O professor*. A obra tem o título original de *Words from The Professor by (AKA Charlotte Brontë) Currer Bell*<sup>21</sup> – preparado por Lucas Nicolato (2016). Segundo o *site*, o autor é brasileiro, engenheiro da computação e escritor de narrativas e poesia. Embora o romance de Brontë tenha muitas expressões em francês, Nicolato (2016) preocupou-se apenas com a definição e as explicações gramaticais das palavras em inglês.

Neste ano de 2016, que marca o bicentenário do nascimento de Charlotte Brontë, novos estudos com certeza serão lançados. Muitos jornais britânicos<sup>22</sup> *on-line* têm publicado artigos sobre a autora e sobre seus livros, e resenhas de muitos deles. Claire Harman, por exemplo, acaba de

<sup>21</sup> *Palavras de O professor de (também conhecida como Charlotte Brontë) Currer Bell* (Tradução livre).

<sup>22</sup> *The Times; The Examiner e Out* podem ser citados.

publicar uma biografia da autora, *Charlotte Brontë, a Fiery Heart* (2016), sem tradução em português, até o momento. De acordo com o *New York Times*, a obra assinada por Harman deve seu material às biografias escritas por Elizabeth Gaskell – com a qual compara muito o seu próprio trabalho –, à escrita por Lyndall Gordon e à de Juliet Barker. Também como comemoração, o *site* da BBC colocou no ar a leitura de cinco ensaios escritos por autores diversos sobre a romancista, intitulados “I am, Yours Sincerely, Charlotte Brontë,” divulgados de janeiro a maio deste ano. Cada texto, um de Lyndall Gordon, dois de Claire Harman, um de Rachel Joyce e um de Jane Shilling, trata de um diferente aspecto da vida de Charlotte Brontë, a homenageada do momento. Assim, é de se esperar que surjam muitos outros trabalhos sobre a obra bronteana, já que a autora de *O professor* tem seu lugar cativo entre os autores ingleses canônicos.

O manuscrito original de *O professor* encontra-se na Biblioteca Pierpont Morgan, em Nova York. Nele, revelam-se as revisões feitas pela autora, assim como as correções e cortes efetuados pelo pai e pelo viúvo da autora. Segundo Smith (1998, p. xxviii-xxix),

o primeiro capítulo é material antigo tanto em conteúdo quanto na forma física, pois com exceção das primeira e última folhas recopiadas, ele está escrito em papel amarelado e muito dobrado na letra fortemente inclinada que Charlotte Brontë usava mais em 1840 do que em 1846. As folhas recopiadas ligam o material novo ao velho, do tomo 13 até o final, escrito em papel branco em sua letra normal (parecida com a que escreveu *Jane Eyre*, que ela completou em 1847). A primeira folha também mostra uma mudança no título do romance, pois Charlotte Brontë colou um pedaço de papel sobre o nome original, *The Master*.

Ainda segundo informação de Smith (1998, p. xxviii-xxix), a primeira edição do romance, em 1857, baseou-se no manuscrito publicado por Smith, Elder, em 1857, com mudanças feitas pela editora Clarendon apenas onde o original estava confuso ou “inaceitavelmente excêntrico”. Nele, foi usada pontuação formal e feito uso exagerado de letras maiúsculas, características de Charlotte Brontë. Por outro lado, a edição traz muitos erros de leitura, problemas de impressão e omissões. Além disso, o manuscrito original também mostra substituições feitas tanto pela autora quanto por seu pai e seu viúvo, de expressões consideradas vulgares e sugestivas, como, por exemplo, “um toque quente e acariciante” substituído por “uma palavra cordial e gentil.” A primeira edição de 1857 baseia-se no manuscrito e contém muitos erros de leitura e escrita corrigidos em edições posteriores, os quais Smith (1998) tem o cuidado minucioso de listar nas páginas xxx e xxxi.

A partir do século XX, as leituras críticas de *O professor* têm lançado novas luzes sobre esse personagem feio, pobre, míope e desencantado com o mundo. As críticas da primeira hora foram muito influenciadas pela biografia da autora escrita por Elizabeth Gaskell, o que estabeleceu um roteiro de leitura sempre baseado na vida de Charlotte Brontë. Agora, já existe a preocupação em se aprender com esse personagem, ver o que ele pode ensinar sobre a escrita de uma mulher que não temeu romper com as convenções literárias e se atreveu a ser diferente das escritoras de seu tempo; uma escritora que não temeu fazer uma crítica à sociedade e soube entender as mudanças que ocorriam e se integrar a uma corrente que valorizava o esforço e a perseverança do ser humano. Cabe a nós, que estudamos a obra bronteana, tentar fazer com que a nossa análise acrescente informações e preencha vazios deixados pelos estudos anteriores. Mesmo sabendo que a nossa leitura também é datada e que o futuro virá, por sua vez, acrescentar detalhes que ainda nos são desconhecidos, é tarefa nossa, agora, colhermos as informações que dialogam com aspectos que, relevantes, ajudam-nos a entender alguns dos mecanismos sociais do passado e nos tornam leitores mais críticos na contemporaneidade.

### 3 O TRAVESTISMO NARRATIVO

Com o objetivo de conhecer a estrada que leva aos estudos sobre o travestismo narrativo, meu objeto de pesquisa, faço, em primeiro lugar, um breve levantamento histórico sobre os estudos da narrativa, base teórica indispensável a quem estuda a ficção. Ao optar pela análise do narrador de um romance, tenho em mente a importância dessa trajetória, por entender que é graças aos que tiveram a disposição, o ânimo para traçar o mapa desse caminho é que se torna possível a identificação dos elementos que hoje nos permitem o exame dos textos ficcionais em suas várias nuances. À luz desses conhecimentos, então, dirijo-me à conceituação do travestismo narrativo e ao emprego que Charlotte Brontë fez dele em seu romance *O professor* (1847).

#### 3.1 A NARRATIVA

Narrar é atividade tão antiga quanto a linguagem. É o pilar mestre da cultura. É atividade própria da humanidade que, narrando, registrou informações importantes que estariam perdidas para nós. Sem as narrativas, o mundo não seria tão diverso culturalmente quanto o é. Cada povo, com suas crenças e valores, faz questão de preservar tudo aquilo que lhe confere uma identidade única, uma sensação de pertencimento. Segundo Walter Benjamin (1985, p. 198), esse tipo de narrativa está em extinção, porque “as ações da experiência estão em baixa”. As distâncias se encurtaram, as viagens já não são mais as aventuras de marinheiros intrépidos; a simples experiência do trabalho não é capaz de superar todas as possibilidades de especializações que hoje existem. Entretanto, para Benjamin (1985, p. 204), a verdadeira narrativa não se entrega, “ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver”. Uma vez escrita, cada leitura a renova, traz de volta a magia e o fascínio que lhe são próprios. Sendo o objetivo deste trabalho fazer uma análise de um personagem de ficção, ou seja, a análise de um ser que existe apenas no papel, que é dotado de sentimentos e desejos, mas que, por isso mesmo, revive a cada leitura, inicio um breve levantamento de estudos da narrativa, desde o aparecimento da narratologia, com os estruturalistas, até a contemporaneidade. Para cumprimento deste objetivo, lanço mão dos conceitos de Suzan Lanser, Mikhail Bakhtin, Roland Barthes, Antonio Candido e Wayne Booth, entre outros.

No entender de Roland Barthes (2011, p. 19), a narrativa é inseparável da nossa vida. Ela “é o espaço privilegiado para receber a história do homem [...] ela simplesmente existe, como a própria vida”. Para Barbara Hardy (1968, p. 5), professora de Literatura na Universidade de Londres, a narrativa é parte da nossa vida, dia e noite, porque

sonhamos em narrativa, sonhamos acordados em narrativa, lembramo-nos, antecipamos, esperamos, desesperamos, acreditamos, duvidamos, planejamos, revisamos, criticamos, construímos, fofocamos, aprendemos, odiamos e amamos em narrativa. Para vivermos, criamos estórias sobre nós mesmos e sobre os outros, sobre o passado e o futuro pessoal e social.

É a narrativa que nos permite organizar os acontecimentos que experimentamos. Como lembra Jerome Bruner (1991, p. 4), histórias, desculpas, mitos, razões para fazermos ou não determinadas coisas, são narrativas “em suas formas convencionais, transmitidas culturalmente”. Elas, lembra Bruner (p. 4),

são uma versão da realidade cuja aceitabilidade é governada mais pela convenção e pela ‘necessidade narrativa’ do que pela verificação empírica com seus requerimentos lógicos, embora tenhamos a compulsão de chamar as histórias de verdadeiras ou falsas.

A narrativa compõe-se de elementos que não podem ser ignorados, tais como os culturais, políticos e psicológicos, uma vez que, sendo mimese, é representação do ser humano em suas relações com o outro, além de ser registro de cultura. Estudar o romance, e a literatura de modo geral, é libertar o tempo das amarras que prendem o autor à sua época, trazendo-o ao encontro do leitor por meio da linguagem. As vozes se projetam e falam daquilo que se soma ao presente e nos faz o que somos. “A cultura de uma época, por mais distante que esteja de nós no tempo, também não pode ser fechada em si mesma como algo pronto, plenamente acabado, que se foi de uma vez por todas, morto” (BAKHTIN, 2011, p. 364).

Em cada discurso, em cada texto escrito há a presença inegável de conteúdos que assimilamos através da cultura. Bernardi (2007, p. 40) lembra que Mikhail Bakhtin considera os elementos sociais, históricos e culturais parte de todo discurso, já que “todas as vozes que se fazem ouvir no discurso romanesco são (ou devem ser) respeitadas enquanto vozes sociais e históricas”. Também Carlos Alberto Faraco (2014, p. 40) ensina que “no ato artístico, há, então, um complexo jogo de deslocamento envolvendo as línguas sociais, pelo qual o escritor [...] direciona todas as palavras para vozes alheias e entrega a construção do todo artístico a uma

certa voz”. São ensinamentos como esses que vieram trazer aos estudos literários a consciência da importância dos personagens para a obra escrita. Assim, via autor-criador, entidade separada do autor-pessoa, as informações culturais são repassadas às vozes dos personagens que, por sua vez, são distintas da voz do escritor. Num processo de encadeamento, o escritor deve, necessariamente, desistir da sua linguagem, vê-la “pelo olho de outra linguagem”, deslocando-a para seu personagem (FARACO, 2014, p. 40-41). James Wood (2012, p. 41) argumenta que aquele que escreve está sempre trabalhando com três tipos de linguagem: a do autor, ou seja, seu estilo e suas percepções, a suposta linguagem das personagens e a “linguagem que a ficção herda [do seu ambiente] antes de convertê-la em estilo literário. ” Cabe ao autor a tripla responsabilidade de administrar essa tensão linguística de modo a integrar leitor e narrativa.

Em estudo sobre o ponto de vista na narrativa ficcional, Norman Friedman (1967) relembra alguns nomes que, no início e em meados do século XX, já começavam a teorizar sobre o romance e seus narradores. Friedman atenta para a importância dos trabalhos que já viam o ponto de vista como “uma das distinções críticas mais úteis disponíveis hoje ao estudioso da ficção” (p. 168). Ele lembra a importância dos prefácios de Henry James, espaço que o escritor usava para expressar a sua dificuldade em “encontrar um ‘centro, um ‘foco’, para suas histórias, o que foi solucionado, em larga medida, pela consideração de como o veículo narrativo podia ser limitado pelo enquadramento da ação na consciência de um dos personagens da própria trama. ” A partir dos ensinamentos de James, acrescenta Friedman (p. 170), surgiram estudos como o de Joseph Warren Beach (1918) e o de Percy Lubbock (1921) que vieram organizar as classificações dos tipos de narradores. Entretanto, diz Friedman, “o trabalho mais significativo nesse campo, depois de Beach e Lubbock, ” foi o de Edith Wharton, em 1925, que disse ser a escolha pelo autor da “mente que refletirá a sua” tão importante quanto a escolha de um “local para uma edificação. ” Segundo Wharton (apud FRIEDMAN, 1925, p. 170), o autor deverá “viver dentro da mente escolhida, tentando sentir, ver e reagir exatamente como faria esta [mente], não mais, não menos, e, acima de tudo, não de outra forma. ” Depois que esses estudos chegaram, Friedman lembra, os manuais passaram a ser companheiros dos que estudam as narrativas ficcionais (p. 170).

Ao reconhecer a importância dos textos narrativos, os estudos literários abriram um espaço para a pesquisa sobre esse gênero, a narratologia, que teve seu auge nos anos 1960 e início da década de 1970, com os estruturalistas e formalistas russos. Naquele tempo, esses estudiosos centralizavam sua atenção nos contos folclóricos, buscando os pontos que tinham em comum.

O termo, narratologia, refere-se apenas àquela época específica, um “período particular na história da análise da narrativa que não apenas teve suas importantes consequências para outras áreas de estudo, como também sofreu transformações através de outras disciplinas e perspectivas” (COBLEY, 2005, p. 1). Cobley informa ainda que

O que caracteriza a narratologia mais rapidamente é uma abordagem abrangente e desinteressada aos mecanismos da narrativa, uma abordagem [que contrasta] com aquelas [...] que buscam ‘valor’ em algumas narrativas (e não em outras) ou fornecem hierarquias das narrativas com base em categorias espúrias tais como a ‘genialidade’ de um autor ou artista.

A preocupação desses estudos centrava-se na forma. Buscavam pontos em comum que pudessem ser apontados como características únicas do gênero. Tema e qualidade da obra não passavam pelo escrutínio desses estudiosos.

Wayne Booth, em *A retórica da ficção* (1973), livro que é referência para o estudo da literatura, afirma, no prefácio<sup>23</sup> da obra, ter “excluído questões sobre as qualidades psicológicas dos leitores que respondem pelo interesse quase universal pela ficção” porque seu foco é apenas a técnica do autor “vista como a arte de se comunicar com os leitores – os recursos retóricos disponíveis ao escritor de [textos] épicos, romances, ou contos enquanto [o autor] tenta, consciente ou inconscientemente, impor seu mundo ficcional sobre o leitor” (BOOTH, 1973).

Ainda segundo Booth (1973, p. 164), embora a narrativa seja uma arte e não uma ciência, é possível tentar formular princípios comuns, porque existem elementos que são comuns a todas as artes e a crítica da ficção não pode furtar-se à “tarefa de tentar explicar os sucessos ou fracassos técnicos com referência a [esses] princípios gerais” (BOOTH, 1973, p. 164). Tempo, espaço e voz, entre outros, são elementos importantes e constantes nas narrativas, mas nos primórdios da narratologia, o foco ajustava-se sobre a estrutura linguística do texto.

Reportando-se à história da literatura, Cobley (2005, p. 1) informa que o termo narratologia foi cunhado por Tzvetan Todorov em sua *Grammaire de Décaméron* e é, como já foi dito, uma herança dos estudos estruturalistas que se preocupavam em encontrar um “método ‘neutro’ de questionamento” de textos narrativos. Ensina Lanser (2013) que, a princípio, a narratologia não se preocupava com questões como gênero. Sua preocupação central era identificar as “leis

---

<sup>23</sup> As páginas do prefácio não são numeradas.

universais, delinear as tipologias formais e descrever os elementos estilísticos e estruturais que eram considerados recorrentes [mas] bem separados do conteúdo temático, da leitura real ou, em muitos casos, dos códigos culturais” (LANSER, 2013, p. 2). Assim, a preocupação científica da primeira hora era desvincular os textos da “história, do contexto social e das preocupações temáticas” (LANSER, 2013, p. 2) As questões de gênero estavam longe de ser contempladas; o que interessava era a estrutura, a composição do texto, que era visto como uma longa frase. Entretanto, o cenário seria alterado na década de 1970, com o questionamento sobre a ausência dos elementos referentes à cultura (LANSER, 2013, p. 2) levantado e favorecido pelo deslocamento de interesses dos acadêmicos da literatura, que deixa de ser apenas a forma e volta os olhos para os variados elementos que se entrelaçam nas linhas do texto.

Com as mudanças trazidas pelos movimentos políticos e sociais, e com a inserção dos estudos culturais nos currículos universitários, seria impossível não haver uma adaptação na maneira como eram realizados os estudos dos textos. Lanser (2013, p. 2) considera que os primeiros sinais de mudança ocorreram com Mieke Bal, em 1977, com sua ênfase nos escritos de mulheres. Nesses estudos, Bal integrou “forma, conteúdo e contexto” aos outros aspectos que a narratologia já considerava. No entender de Mária Minich Brewer (1984, p. 1141-1142), “a escrita da mulher e suas teorias são elementos tanto para a crise quanto para a generalização da narrativa”, porque “desafia o fechamento e os limites do conceito de narratividade” podendo, mesmo, “revelar as determinações universais” e questionar “os aspectos repressivos dos modos narrativos [que ainda se encontram] entrincheirados” (BREWER, 1984, p. 1146), ou seja, questionando a submissão da mulher ao poder masculino, que ainda se escondia, repressor, nas linhas escritas por mulheres. Segundo James Phelan e Peter J. Rabinowitz (2012, p. 4), “a narrativa ficcional é um texto único com muitos caminhos de comunicação retórica”. Sendo assim, muitas possibilidades de análise se perderiam caso os estudos se contentassem simplesmente com a forma.

Também Elaine Showalter, em 1977, criticou o formalismo por não considerar a questão da identidade sexual da mulher escritora, informa Lanser (2013, p. 2), o que provocou a “abertura de um novo espaço intelectual para se repensar até mesmo as novas contribuições para a poética da narrativa”, ou seja, para o estudo sistemático da narrativa em todos os seus aspectos, inclusive o ponto em que a prosa dá as mãos ao sonho e se deixa contaminar pelo poético, como quer Hardy (1968). Desse ponto em diante, vários estudos foram surgindo e novos aspectos passaram a ser considerados nas análises de textos ficcionais.

Um dos aspectos que ganharam maior atenção é o ponto de vista, ou seja, através de qual personagem o autor vai narrar a história e com que “grau de confiabilidade, privilégio, liberdade para comentar, etc.”, comenta Booth (1973, p. 164). No seu entendimento, a decisão de usar esse ou aquele tipo de narrador é um desafio para o autor. Para ele, só o próprio trabalho da escrita, e não as generalizações, por mais imparciais que sejam, é que ajuda o autor na criação desse narrador. Lanser (1986, p. 613) por sua vez, considera que tratar os personagens como “padrões de recorrência,” ou “motivos que são sempre recontextualizados em outros motivos” faz com que eles percam sua importância para os estudos narrativos quando, na verdade, “a voz narrativa e o mundo narrativo são inseparáveis. Um não existe sem o outro” (LANSER, 1992, p. 4). O ensinamento se comprova pela permanência de personagens – como muitos de Shakespeare, por exemplo – cujos nomes tornam-se classificações, metonímias mesmo, para determinados aspectos da personalidade humana.

Aprende-se, também no artigo “Toward a Feminist Narratology” (LANSER, 1986), que a crítica feminina trouxe um novo modo de olhar o texto em seus múltiplos aspectos e gêneros, por uma série de razões: ela descortina uma vasta possibilidade de abordagens e métodos a serem usados quando analisa uma narrativa, destaca “o papel do gênero na construção da teoria e o status da narrativa como mimesis ou semiose, e mostra a importância do contexto para a determinação do significado [naquele trabalho]” (LANSER, 1986, p. 612). A preocupação em apontar os universais, ou seja, os elementos comuns que constituem o texto narrativo, deixava de fora aspectos, como os políticos e sociais, elementos profundamente entranhados na própria construção do texto, por serem parte essencial da voz do/a autor/a. Phelan e Rabinowitz (2012, p. 4) explicam a sua relutância em definir a narrativa de ficção, por acreditarem que as definições que existem deixam de considerar certos aspectos da narrativa para privilegiar outros. Assim, dizem, preferem classificar a definição que usam de falha, incompleta (*default*) porque o termo reflete seu “interesse especial tanto nos propósitos multidimensionais da narrativa [quanto] na relação entre autor, narrador(es) e audiência” (PHELAN e RABINOWITZ, 2012, p. 4).

Como consequência do avanço dos estudos feministas sobre a narrativa ficcional, veio um progresso que se realizou por etapas de busca, sucessos e reavaliações. Segundo Lanser (2013, p. 5), alguns estudiosos ainda trabalham no sentido de estabelecerem teorias universais, outros demandam uma

poética mais culturalmente específica que descrevam os contornos de corpos particulares de textos. Enquanto o primeiro grupo tem mais probabilidade de favorecer as metodologias dedutivas e o último indutivas, a diferença mais central [quer saber] até onde é possível desenvolver-se qualquer poética da narrativa que possa dar conta de todos os textos.

Entre as duas correntes, explica Lanser (2013, p. 5), está o “corpus ainda deixado de lado da narratologia feminista, mais branco do que inter-racial, mais anglo-americano do que global, mais pós do que pré-1800, mais novelesco e cinematográfico do que pan-genérico”. Como consequência dessa centralização, surgem as proposições das teorias da interseccionalidade:

conceito cunhado e difundido por feministas negras nos anos 1980, que serve como ferramenta teórico-metodológica fundamental para ativistas e teóricas feministas comprometidas com análises que desvelem os processos de interação entre relações de poder e categorias como classe, gênero e raça em contextos individuais, práticas coletivas e arranjos culturais/institucionais. (RODRIGUES, 2013, p. 1).

Os seguidores dessa teoria acreditam que nenhuma experiência coerente, seja ela do homem ou da mulher, pode existir dentro de apenas uma cultura. Todas são “aspectos da identidade, lugar, agência individual e reino discursivo” (LANSER, 2013, p. 5). Em vez de usar uma abordagem dedutiva com base na diferença, como fazia a narratologia feminina na década de 1980, a teoria interseccional trabalha a partir do estudo cuidadoso de muitas e diferentes instâncias textuais (LANSER, 2013, p. 5). Surgem, então, os estudos das narrativas produzidas por autores oriundos de grupos específicos que representem diferentes parcelas das micro comunidades que se formam dentro de um país.

Aproximando a teoria interseccional da narratologia feminina, em 1998, Stanford Friedman (1998, p. 75), chamou à atenção para o papel que desempenham as diferenças geopolíticas e culturais motivadoras, geradoras e alimentadoras das narrativas. Para a professora, embora a mulher não se visse representada culturalmente, “ela desenvolveu uma consciência dupla: ser culturalmente definida e ser diferente da ‘prescrição cultural’” (FRIEDMAN, 1998, p. 75). No entender de Lanser (2013, p. 5), Friedman preparou o terreno para uma narratologia feminina espacial e temporal, além de chamar à atenção para os aspectos religiosos presentes nos textos. Além do mais, muitos outros têm contribuído para o avanço do “projeto de inclusão através de sua própria atenção aos textos individuais não anglo-americanos, às representações do homem assim como de outros gêneros, além do romance e do cinema” (LANSER, 2013, p. 5). Não

obstante, afirma Lanser (p. 5), faz-se necessária a “criação de uma narratologia holística que seja adequada a essas múltiplas contribuições”, incluindo os estudos *queer*.

Como afirma Antoine Compagnon (2010, p. 34), na contemporaneidade, “a literatura é novamente quase tão liberal quanto as belas-letas antes da profissionalização da sociedade”. Assim, um mesmo texto pode ser analisado de modos diversos, sem que nenhum deles possa ser considerado o mais certo. Um texto, ensina Barthes (2002, p. 12),

é uma entrada para uma rede com mais de mil entradas. Tomar uma entrada é buscar, em última instância, não uma estrutura legal de normas e partidas, uma Lei narrativa ou poética, mas uma perspectiva (de fragmentos, de vozes de outros textos, de outros códigos) cujo ponto de desaparecimento é incessantemente empurrado, misteriosamente aberto: cada texto (único) é o próprio (e não um mero exemplo) desaparecimento desse ponto, dessa diferença que sempre retorna, que não se submete.

Não se pode deixar de lembrar a importância da obra de Mikhail Bakhtin (1895-1975) para os estudos da narrativa, da sociologia e da filosofia. Para a literatura, sua contribuição foi expressiva e chegou com a censura aos formalistas, por entender que eles não refletiam sobre os “fundamentos teóricos e filosóficos da sua própria doutrina” (TODOROV in BAKHTIN, 2011, p. XVI) e se baseavam apenas em “pressupostos arbitrários” (p. XVII). Ainda de acordo com Todorov (p. XVII),

A doutrina formalista [...] é uma estética do material, já que reduz os problemas da criação poética a questões de linguagem; daí a reificação da noção de “linguagem poética”, daí o interesse por “processos” de todos os tipos. Com isso, os formalistas menosprezam os outros ingredientes do ato de criação, que são o conteúdo, ou relação com o mundo, e a forma, entendida aqui como intervenção do autor, como a escolha que um indivíduo singular faz entre os elementos impessoais e genéricos da linguagem.

O que Bakhtin censura nos formalistas, acrescenta Todorov (2011, p. XVII), não é a “estética romântica de que são oriundos”, mas o materialismo, a tentativa de “práticas descrições clássicas (aristotélicas) a partir de premissas ideológicas românticas”. No entender de Todorov (2011, p. XVIII), Bakhtin veio restabelecer “a doutrina romântica em sua pureza”, ao ver a obra de arte não apenas como a união do “subjeto com o objetivo, do singular com o universal, da vontade com a coerção, da forma com o conteúdo”, mas em seus elementos transtextuais. Todorov acrescenta que uma preocupação se mostraria constante para Bakhtin: “a relação entre o criador e os seres criados por este, ou, [...], entre autor e herói”. Para Bakhtin, “o romance

caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal” (BAKHTIN, 1993, p. 73). Assim, todos os elementos do romance, tais como os discursos individualizados de cada personagem e a diversificação do estilo dentro da obra unem-se a ela “num sistema literário harmonioso, submetendo-se à unidade estilística superior do conjunto que não pode ser identificado com nenhuma das unidades subordinadas a ele (BAKHTIN, 1993, p. 74). O romance, acrescenta,

é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. [...] E é graças a este plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo (BAKHTIN, p. 74).

As teorias bakhtinianas vieram, também, destacar a importância do herói, ou personagem central da obra de ficção, ao mostrar que há na fala dos personagens um ruído de vozes que se entrecruzam e estabelecem um diálogo adicional entre os próprios personagens, assim como entre o texto e a cultura, e entre o texto e o leitor em seu momento histórico, em uma polifonia cujos ecos acordam naquele que lê impressões e reflexões que enriquecem ainda mais o ato de ler e o conteúdo da obra. Na concepção de Paulo Bezerra (2014, p. 194, grifos do autor),

o dialogismo tem na polifonia sua forma suprema, equivale à libertação do indivíduo, que de escravo mudo da consciência do autor se torna sujeito da sua própria consciência. No enfoque polifônico, a autoconsciência da personagem é o traço dominante na construção de sua imagem, e isso pressupõe uma *posição radicalmente nova do autor* na representação da personagem. Trata-se, precisamente, da descoberta de *um aspecto novo e integral do homem (do indivíduo ou do homem no homem)*, que requer um enfoque radicalmente novo do homem, uma nova posição do autor.

Embora seja a personagem quem diz as palavras, lembra Wood (2012, p. 37), as que um autor usa o denunciam, assim como o artifício da construção autoral, que atrai a atenção do leitor para o próprio autor e torna-se sua marca pessoal (p. 20). Desse modo, a narrativa em primeira pessoa torna-se uma característica da escrita de Brontë.

A chegada dos estudos sobre Bakhtin, ensina Bezerra (2014, p. 194) mostra que o autor cria personagens “*sob um enfoque dialógico* [...] procedimento que constrói a imagem do homem num processo de comunicação interativa, no qual me vejo e me reconheço através do outro, na imagem que o outro faz de mim”. É a posição do autor, ensina Bezerra, que “caracteriza a

polifonia.” O autor torna-se um “regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria e recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro ‘eu para si’ infinito e inacabável” (BEZERRA, 2014, p. 194).

Longe da antiguidade clássica, quando as personagens eram deuses e heróis em textos épicos, os da modernidade são pessoas comuns, com dúvidas e anseios a serem respondidos e realizados ou não, e que exibem os desajustes que se esperam daqueles que vivem em sociedade. Para James Wood (2012, p. 87-8), a criação da personagem de ficção, ou seja, conseguir fazer com que essa personagem ‘engate’ é a parte mais difícil para um romancista. “Podemos saber muitas coisas sobre um personagem pela maneira como ele fala, e com quem fala – como ele lida com o mundo.” Segundo Wood (2012, p. 95),

não existe esse negócio de ‘a personagem do romance’. Existem, isso sim, milhares de tipos diferentes de pessoas, algumas redondas, outras planas, algumas profundas, outras caricaturais, algumas evocadas com realismo, outras esboçadas com a mais leve pincelada.

A personagem é a força do romance. Ela é o elemento que torna o enredo e as ideias vivos, lembra Antonio Candido (2004, p. 54). Ele explica ainda que “a personagem [...] representa a possibilidade de adesão efetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência, etc”. Entretanto, quando opta por um narrador protagonista, diz Friedman (1967, p. 177), o autor limita pensamentos, sentimentos e percepções da personagem e impede a onisciência porque “outros canais de informação são eliminados” (p. 177).

Quem sabe do herói é o autor, ensina Cristovão Tezza, em seu estudo sobre Bakhtin (2007, p. 239). É a sua consciência que engloba a consciência de sua personagem. “A autonomia do herói, isto é, o acontecimento aberto de sua vida e a sua consciência estão presos pela consciência do autor; o discurso do herói sobre si mesmo está impregnado do discurso do autor-criador sobre o seu herói” (TEZZA, 2007, p. 239). O autor dá ao herói aquilo que lhe é impossível: a sua imagem externa, sua unidade, algo impossível para o ser humano. Para Candido (2004, p. 58), o escritor logo dá à personagem

Uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza de seu modo-de-ser. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão

à mostra, foram preestabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca da lógica. A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu.

Charlotte Brontë soube criar personagens marcantes. Para o herói de *O professor*, ela foi buscar o modelo romântico, mas não deu a ele a audácia, a irreverência das personagens byronianas. Deu-lhe a introspecção, a busca pela realização pessoal através do trabalho, mas não a irreverência e autoconfiança. William Crimsworth, na verdade, abraça mais qualidades do anti-herói: tem defeitos; não é bom e delicado como o tradicional romântico. As armas de que dispõe para atingir seus objetivos são a coragem e a dedicação ao trabalho, mas a conquista apaixonada não faz parte de seu horizonte, embora o romantismo penetre o escudo com que se defende da ilusão. As vozes com que dialoga são as do preconceito e do ressentimento, mas também ‘conversa’ com a razão e o amor.

Consideram-se hoje, na contemporaneidade, muito mais aspectos sobre o texto de ficção. Estudam-se seus vários diálogos com variados ramos do conhecimento e esses, por sua vez, disponibilizam seu aparato teórico para as análises que são feitas com suportes diferentes, referenciados pelas vozes que dialogam entre, dentro e fora dos textos. A distinção/seleção desses ruídos depende daquele que lê, de seu momento, de seu conhecimento anterior, de toda a sua bagagem cultural e de todo o seu cabedal teórico. Para Barthes (2002, p. 10), “o ‘eu’ que lê um texto já é, em si mesmo, plural, uma soma de muitos outros textos lidos anteriormente”.

Como consequência da evolução dos estudos acadêmicos e das pesquisas sobre as narrativas ficcionais, que vêm ganhando novos *insights* e levantando novos questionamentos, muitos aspectos novos vão sendo revelados e abrem espaço nos estudos literários. Um desses aspectos é o que trago para este estudo: o travestismo narrativo, ou seja, a técnica narrativa que, em *O professor*, de Charlotte Brontë, rompe com os padrões da época e desconstrói o papel de gênero atribuído ao homem vitoriano.

### 3.2 O TRAVESTISMO NARRATIVO EM CONTEXTO

Em seu livro *Narrative Transvestism. Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel* (*Travestismo narrativo: retórica e gênero no romance inglês do século dezoito*),

Madeleine Kahn (1991, p. 2) explica que desenvolveu “o conceito de travestismo narrativo para descrever o uso que um autor do sexo masculino faz de uma narradora em primeira pessoa”. A autora esclarece que usa o termo “para investigar como o discurso sobre gênero do século dezoito participa da consciência narrativa que se tornou a característica distintiva do romance moderno” (KAHN, 1991, p. 2). O termo, acrescenta Kahn (1991, p. 6),

refere-se ao processo pelo qual o homem autor ganha acesso a uma voz e uma sensibilidade culturalmente definidas, sem correr o risco de ficar preso na armadilha do reino feminino desvalorizado. Através do travestismo narrativo, o autor homem desempenha, no corpo metafórico do texto, as ambíguas possibilidades de identidade e gênero.

No mesmo estudo, ela explica que não inclui os romances escritos por mulheres por entender que a resposta à questão “o que uma mulher autora tem a ganhar usando uma voz masculina?” (KAHN, 1991, p. 2) não lhe parece equivalente à mesma pergunta feita quando se trata de um homem autor. No seu entender, a mulher estaria apenas tomando emprestada a voz da autoridade, enquanto o homem estaria abdicando da sua, o que lhe parece inusitado. Ela explica, ainda, que na vida real uma mulher pode até se vestir de homem, mas não o faz como parte de um processo de reafirmação de sua identidade feminina. Vale acrescentar, aqui, a opinião de Sandra Gilbert (1980, p. 393) sobre a importância do vestuário para a mulher:

a roupa da mulher está mais intimamente relacionada com as pressões e opressões de gênero e [...] a mulher tem muito mais a ganhar ao identificar a roupa com o eu ou o gênero. Porque as roupas definem os papéis dos sexos, tanto as fantasias de travestismo explícito quanto o escondido são frequentemente associadas com a consciência aguda de gênero.

Uma das críticas de Ute Kauer (2001, p. 182) ao narrador de *O professor* é justamente a descrição minuciosa que ele faz da aparência de suas alunas. Segundo Kauer, a familiaridade do professor com a vestimenta feminina contrasta com a criação que ele recebeu, no meio de homens apenas, sem a presença materna. O rapaz perde-se em detalhes ao falar das roupas das moças, o que, para Kauer, reforça no leitor a dúvida quanto ao travestismo narrativo porque a presença da autora se sobrepõe à figura do narrador.

Kahn (1991, p. 2-3) admite ter feito uso de muitos dos conceitos nascidos dos estudos feministas para criar o termo “travestismo narrativo”, mas acredita que é tarefa para um outro trabalho, que não o seu, verificar se o conceito que criou pode fornecer um modelo de análise para os

textos ficcionais escritos por mulheres que usam narradores masculinos. A autora esclarece, ainda, que o travestismo usado na literatura

não é um diagnóstico, mas uma metáfora: ela fornece analogias úteis às estruturas que governam um disfarce essencialmente literário, e dirige a nossa atenção à dialética do mostrar e esconder exibida pelos textos do século XVIII – para as complexas negociações entre o eu e o outro que estruturam tanto a arte do romancista quanto a resposta do leitor (KAHN, 1991, p. 11).

A busca por material sobre esse modo de narrar trouxe-me o artigo “When the I’s of Novels Cross Over; Should a Man Try to Write in a Woman’s Voice and Vice Versa?” (Quando os Eus dos romances se travestem; O homem deve tentar escrever na voz de uma mulher e vice-versa?), publicado pelo jornal *The New York Times*, em que Bruce Weber (1999) transcreve a opinião de um especialista no assunto:

“Escritores masculinos parecem usar a primeira pessoa para provarem sua virtuosidade e/ou empatia,” disse Joseph Boone, um narratologista e professor de inglês na Universidade do Sul da Califórnia, “enquanto, pelo menos historicamente, as escritoras, muitas vezes trabalhando sob um pseudônimo masculino, podem usar a primeira pessoa masculina como parte de sua tentativa de [...] se provarem profissionalmente.

Realmente, por muito tempo a palavra autoria esteve intimamente ligada ao trabalho literário do homem, dizem Gilbert e Gubar (2000, p. 3-6). A mulher era considerada incapaz de fazer poesia, por exemplo. O texto era filho do homem e, segundo as autoras, as implicações desse pensamento se estendem até mais além: se o texto é posse desse senhor, ele também possui tudo ligado a essa escrita, inclusive o leitor que conquista, o que o torna uma espécie de deus. “Autor,” explica Eagleton (2005, p. 90), “sugere autoridade, uma capacidade de falar autoritariamente em sua própria voz, o que era, em sua maior parte, proibido às mulheres do século dezenove”. Também Lanser (1992, p. 7) acredita que o ato de escrever um livro e querer vê-lo publicado é “implicitamente uma busca pela autoridade discursiva: uma busca por ser ouvida, respeitada e acreditada, pela esperança de [ter] influência”. Onde posicionar, então, a mulher escritora, questionam Gilbert e Gubar (2000, p. 8), já que a mulher devia ser guiada pelo homem? A jornada para as filhas de Eva teria de ser mais longa, mais cheia de obstáculos, sendo o primeiro deles vencer-se a si mesma, conhecer-se e reconhecer-se capaz; vencer os sintomas da dúvida sobre suas qualidades, vencer a inferioridade que lhe foi imputada desde o berço, apenas por ser mulher. Era preciso que ela tivesse consciência do seu valor, equilíbrio no trato com os homens e determinação para continuar.

Se ela se recusava a ser modesta, autodepreciadora, subserviente, se recusava a apresentar suas produções como meras bagatelas destinadas a divertir e distrair os leitores em momentos de ócio, ela podia esperar ser ignorada ou (às vezes grosseiramente) atacada. (GILBERT e GUBAR, 2000, p. 61-62).

Aos poucos, as mulheres foram se impondo e as escritoras passaram a desfrutar do sucesso de seus livros. Ainda que muitas se travestissem, ou seja, escrevessem usando pseudônimos masculinos, o tempo se encarregava de revelar seus segredos. Com o passar dos anos, também a crítica feminina se fortaleceu e trouxe modificações às análises literárias, chamando a atenção para o papel do gênero do escritor, a voz narrativa e o contexto, ressaltando que esses componentes são centrais para a compreensão de um texto ficcional. Lanser (1986, p. 612) explica que o grande impacto do feminismo sobre os estudos das narrativas está no levantamento dessas novas questões, especialmente por levar em conta a importância da personagem, da qual fala, às vezes, como se fossem pessoas reais. É também de sua opinião (1986, p. 615) que os estudos feministas, que analisam, em sua maioria, os textos ficcionais, demonstram que neles há muito mais que apenas uma voz, que é preciso atentar para a polifonia do texto e para os vários níveis narrativos que acrescentam nuances à qualidade da obra. Em concordância com Lanser, vemos em Phelan e Rabinowitz (2012, p. 5) que os planos do autor, quando escreve, “são realizados através da ocasião, palavra, técnicas, estruturas, formas e relações dialógicas entre textos, assim como pelas convenções que os leitores usam para entendê-los”.

Em seu texto “Retrato do autor como leitor,” Evando Nascimento (2011, p. 6-7) amplia o conceito de travestismo literário e o define como “a capacidade infinita que o dispositivo autoral tem de se travestir num outro e numa outra. Eis o tema do travestismo literário e artístico”, conclui. Assim entendido, o próprio ato de escrever ficção torna-se, por si mesmo, um ato de travestismo, pois o autor abandona temporariamente a sua personalidade e assume a multiplicidade de personagens que habitam seu texto, independentemente do sexo. Em consonância com este pensamento, encontra-se, em texto do jornalista Ron Charles (2012, p. 1), a afirmação de que a “indeterminada natureza da mente do escritor” é uma “consciência necessariamente omnívora para habitar todos os tipos de personagens”. Assim, segundo ele, “os romances são apenas um outro tipo de travestismo”. Ao “vestir” a roupa de um personagem, o autor não assume somente um nome e um comportamento, ele traz para o texto toda uma nova visão sobre a vida e, conseqüentemente, sobre o mundo. De posse de todo esse material, ele tem de contracenar com outros personagens e se impor como individualidade calcada no real.

Travestido, o autor muitas vezes torna-se personagem que “salta” das linhas do romance e ganha existência no linguajar popular, como o Jeca Tatu<sup>24</sup>, de Monteiro Lobato, por exemplo. Para Kahn (1991, p. 12), o “eu narrativo travestido [...] é mais um ‘eu’ provisório que escreve, uma instância a partir da qual o autor pode jogar com a instabilidade que poderia de outro modo imobilizá-lo”.

O termo travestismo pode também significar imitação, para alguns, e muitas vezes é chamado de mímica, brincadeira que Roger Caillois (1990, p. 19) coloca ao lado do travestismo. Na mímica, lembra o autor, o espectador precisa se entregar à ilusão, à máscara, ou artifício que “durante certo tempo ele é levado a crer como se fosse mais real que a própria realidade” (CAILLOIS, 1990, p. 19). Assim, é desejável que, ao lermos uma narrativa, aceitemos temporariamente as palavras daquele que narra, já que é a chance que o autor tem de projetar suas verdades particulares, de participar de uma performance que cria “um primeiro plano para o ato ficcional e [faz] as mediações entre o masculino e o feminino” (PETERSON, 2006, p. 23).

Outra concepção de travestismo é a ideia de cópia, ou imitação. Por volta de 1883, por exemplo, Mark Twain (1961, p. 267), famoso escritor norte americano, usou o termo *travesti* em crítica aos escritores de sua época que, segundo ele, insistiam em escrever copiando o estilo de Sir Walter Scott (1771-1832), escritor escocês considerado o criador do romance histórico e famoso por exagerar em eloquência, romantismo e sentimentalismos. Scott é o autor de clássicos como *Ivanhoé* e *Rob Roy*, entre outros. Em seu texto “Enchantments and Enchanters” (1961, p. 264-267)<sup>25</sup>, Twain chama tais escritores de “inocentes travestis do estilo e métodos [de Scott].” Vê-se, aqui, que o autor norte-americano usa o termo para se referir aos que ele considerava imitadores do escritor escocês.

Em seu comentário sobre o travestismo na literatura, Peterson (2006, p. 19) argumenta que, “através das épocas e gêneros [literários], os autores têm explorado uma variedade de métodos para distorcer e reformar as imagens de gênero, ressaltando no processo sua visão de realidade”. Segundo seu entendimento, “no travestismo literário os gêneros estão envolvidos num processo contínuo de homomorfia – uma forma se adaptando em outra –, de mapeamento, e simulação contínuos”. O autor lembra, ainda, que o travestismo literário abriga uma “variedade de tópicos” entre os quais se encontram as relações de poder, que são, segundo ele, a “questão central dos

---

<sup>24</sup> Personagem dos contos reunidos pelo autor no livro *Urupês* em 1918.

<sup>25</sup> Encantamentos e Encantadores

romances”. Através da linguagem escrita, cria-se uma relação entre o autor e o narrador, e este assume o ponto de vista que aquele deseja ver expressado, em consonância com os seus, pessoais ou não. Peterson (2006, p. 23) lembra que a leitura do romance convida o leitor a decifrar as metamensagens que inferem da “justaposição de forma e conteúdo, sintaxe e semântica, língua e mimese”. Para a voz autoral, ou seja, essa “voz que dramatiza a intersubjetividade sexual entre o homem e a mulher” (PETERSON, 2006, p. 24),

a adoção de um narrador de gênero diferente cria uma atmosfera de ambiguidade que pode melhorar a capacidade do trabalho de projetar suas verdades particulares e suas ressonâncias poéticas. [...] Tal escrito é um tipo de performance, uma criação de um primeiro plano para o ato ficcional e as mediações do masculino e feminino (PETERSON, 2006, p. 23).

Charlotte Brontë se propôs contar a história de um homem e usou essa voz travestida para “projetar” as “verdades particulares” que a mulher não ousava verbalizar. É possível dizer que buscava a mesma estratégia que os autores masculinos usavam para “educar” a mulher. Ao falar por meio de uma narradora, os homens dos séculos XVIII e XIX tinham a chance de ditar às mulheres o comportamento que a sociedade esperava delas, dando-lhes modelos a serem seguidos e reforçando a importância de serem guiadas e protegidas por eles, homens. Em sentido inverso, Charlotte Brontë, em *O professor*, cria um narrador autodiegético, vale-se de uma performance de gênero, para servir como representação de um modelo masculino mais humano, sujeito a inseguranças e dúvidas, um homem servindo e se submetendo a outros, embora temporariamente. Na opinião de Pearson (2010, p. 84), entender e admirar uma mulher determinada como Jane Eyre, mas não compreender um homem com dúvidas, como William Crimsworth, é pensar e agir como aquelas mulheres para quem o estereótipo masculino é imutável, ou seja, um ser sempre dotado de força e determinação.

Por outro lado, Joan Douglas Peters<sup>26</sup> (2002, p. 7) acredita que os romances dos séculos XVII e XVIII, em que homens usavam o travestismo literário, acabaram por fortalecer as mulheres e abalaram a ideia preconcebida da histeria feminina, porque as imagens das mulheres foram mudando gradualmente, mostrando-as fortes, determinadas, “mais intelectualmente confiáveis”. Na concepção de Kate Flint (acesso em 13 jul. 2015) professora da Universidade do Sul da Califórnia, até então se achava que a constituição física da mulher fazia com que ela

---

<sup>26</sup> Professora da Universidade do Haváí.

fosse vulnerável a todo o tipo de excitação e corria o risco de se autossugestionar, criando insatisfações com a vida que levava.

Um outro motivo para levar os homens a usar narradoras, além de experimentar a posição inferior da mulher, informa Peterson (2000), era financeiro. Com vistas ao lucro, precisavam mostrar que o romance, até então considerado um gênero instável, tornava-se cada vez melhor. Escrever era um motivo adicional para apresentar a narrativa de ficção como um gênero literário superior aos outros tipos tradicionais. Além disso, como as mulheres tinham fama de serem escritoras de romances leves, incapazes de desvirtuar suas leitoras, suas obras eram autorizadas pelos chefes das famílias.

Para as mulheres, no entanto, escrever romances era uma chance de levar sua voz à esfera pública, mesmo que fosse através de subterfúgios. Desse modo, elas abriam uma porta para a discussão das regras que as encarceravam. É opinião de Robyn R. Wharol (2012, p. 160) que o simples fato de escrever para o público caracterizava, para a mulher, um ato de travestismo: o corpo feminino temia a exposição pública e, assim, muitas vezes ela se escondia por trás de pseudônimos. Como exemplo, ela narra que a primeira vez em que a poeta norte-americana Caroline Howard Gilman teve um poema publicado, em 1810, ela chorou a noite toda, assustada por ver-se “publicada”, como se tivesse sido apanhada vestindo roupas masculinas.

A mulher que se expunha publicamente era criticada pelas próprias mulheres. Pode ser citada, como exemplo, Frances (Fanny) Wright (1795-1852), escritora e reformista que fazia pregações públicas sobre assuntos políticos (abolição da escravatura, o voto feminino, etc.) e sociais (casamentos inter-raciais, por exemplo) na Grã Bretanha e nos Estados Unidos e que era completamente ostracizada pela maioria das mulheres. Segundo Robyn Wharol (2012), Catherine Beecher, escritora e professora de artes domésticas, irmã da famosa Harriet Beecher Stowe, autora de *A cabana do Pai Tomás* (1851-1852), escreveu (apud WHAROL, 2012, p. 160), entre outros comentários, que Fanny era a “coisa mais intoleravelmente repulsiva e desgostante” como mulher. Nesse tempo, o ato de falar publicamente já caracterizava um travestimento da mulher e o simples fato de escrever já trazia no seu bojo a ideia de travestismo, informa Wharol (2012, p. 164). A mulher só falava publicamente em reuniões femininas, em encontros religiosos e raramente para uma audiência mista, para não correr o risco de ser vista

como “uma *coisa*<sup>27</sup> em forma de mulher, ” afirma (p.161). Assim sendo, não é de se estranhar a insistência da mulher escritora em esconder-se, camuflar sua presença nas linhas de um romance. A literatura era sua chance de sair um pouco de seu mundo confinado. A literatura era “seu único instrumento de ação social; ” era “seu púlpito, tribuna, academia, comissão e parlamento, ao mesmo tempo” (WHAROL, 2012, p. 166). O único espaço público possível para a mulher abrigava-se “sob as capas de um livro”, mas, ainda assim, ela incorria num ato de travestismo (WHAROL, 2012, p. 166).

Um outro artigo que trata do artifício do travestismo narrativo é de José Ismael Gutierrez, da Universidade de Las Palmas, que em seu ensaio “Peles que importam. A mulher (in)vestida de homem” (*Pieles que importan. La mujer (in)vestida de varón*, 2007), argumenta que, ao dar voz a um personagem, um(a) escritor(a) faz muito mais do que apenas executar o ato de vestir roupas do sexo oposto:

Por meio de transgressões dessa ordem, [o/a] escritor[a] de ficção atualiza determinados assuntos de relevância, desde o debate atual da desigualdade histórica ente os sexos e a marginalização da mulher no seio do patriarcado, até a relatividade de categorias outrora enfrentada, encarnada no binômio “virilidade” / “feminilidade” (GUTIERRES, 2007, p. 1).

A escrita de ficção, na verdade, foi e tem sido um espaço para debates e informação. É ali que, por meio de seus personagens, os escritores, de modo geral, fornecem informações a respeito de um tempo histórico, falam de comportamentos, de relacionamento entre os sexos, de desejos, dúvidas e expressam suas próprias opiniões sobre assuntos muitas vezes polêmicos. Para as mulheres, no passado, entretanto, eram poucas as chances que tinham de levantar controvérsias. A censura masculina as amedrontava tanto que chegavam a preferir esconder suas formas e não criar além do que era aceitável socialmente. Hoje, a escritora tem mais espaço para falar de suas angústias e incertezas, de fazer suas críticas, de falar de desejos. As de ontem, porém, precisavam driblar uma vigilância severa. Elas eram consideradas incapazes, comparadas às crianças. O que teriam, então, para dizer? As que, como as irmãs Brontë, ousavam falar de convicções, de insinuar a possibilidade de rupturas nas normas sociais, só conseguiam escapar de críticas mordazes quando se escondiam por trás de um pseudônimo masculino. De qualquer maneira, só a escrita abria a possibilidade de externar opiniões, caminhos para discussões e questionar a polaridade das forças morais de homens e mulheres.

---

<sup>27</sup> Grifo meu.

O ser humano, livre criatura do cosmos, precisa tornar-se um com o universal e, para fazê-lo, é necessário que saia de sua personalidade e de sua especificidade sexual, pensa Peterson (2006, p. 20). Segundo entende,

[...] o enigma que um sujeito confronta através do gênero requer uma representação literária para que obtenha uma solução. Através da variação garantida pela literatura, os dualismos e as contradições insolúveis da diversidade humana e sexual, junto com os dualismos do amor sagrado e sexual, encontram resoluções adequadas (PETERSON, 2006, p. 20).

Existe uma tensão ideológica evidente nos romances do século XIX, argumenta Annette Frederico (1994, p. 184). Nos textos, por causa das exigências da época, vê-se “um severo padrão literário duplo [que] reflete uma norma que desvaloriza o discurso feminista na esfera pública” (FREDERICO, 1994, p. 184). Tome-se como exemplo G. H. Lewes<sup>28</sup> que, embora mantivesse um relacionamento amoroso com uma escritora, George Eliot<sup>29</sup>, ao criticar os trabalhos escritos por mulheres, deixava clara a sua opinião de que às mulheres era permitida a entrada no mundo das letras, ou seja, elas podiam ter “uma cidadania na república das letras”, mas ele as colocava num patamar inferior entre os escritores (LEWES apud CAINE, 1981, p. 1). Vê-se em Wharol (2012, p. 102), porém, que Lewes participava ativamente da escrita de Eliot. Em seu comentário, a autora inclui uma transcrição das palavras da própria Eliot, comentando sobre o apoio que recebia dele quando estava escrevendo *Scenes of Clerical Life*<sup>30</sup>:

Eliot lia suas páginas em voz alta à noite para George Lewes, que, segundo seu próprio testemunho, ‘ria ou chorava alternadamente e depois corria para me beijar.’ Sobre as lágrimas e risadas de Lewes, ela escreveu a uma amiga, ‘ele é a benção maior que fez todo o resto possível para mim – dando uma resposta a tudo que escrevo, uma resposta em que eu posso confiar como prova de que meu trabalho não tem erros.’ As manifestações físicas das respostas eram a sua ‘prova’ de que ela conseguia [emocionar a audiência] (2012, p. 102).

O posicionamento severo da crítica masculina fez com que uma época rica em heroínas – e mulheres escritoras – ainda achasse a voz do homem mais representativa e, supostamente, mais racional e mais objetiva. Não se pode esquecer, porém, que todos, homens e mulheres, se encontravam submetidos a um sistema ideológico que encorajava a submissão. Foi o mesmo

<sup>28</sup> Filósofo e crítico de literatura no século XIX.

<sup>29</sup> Pseudônimo de Mary Ann Evans (1819-1880), autora de clássicos da literatura inglesa, tais como *Adam Bede*, *The Mill on the Floss* e *Middlemarch*, entre outros.

<sup>30</sup> *Cenas da vida clerical* (1857), uma coletânea de três contos. Primeiro livro da autora.

Lewes (apud CAINE, 1981, p. 2) quem escreveu que o lugar das mulheres na literatura deveria ser o mesmo que elas ocupavam em casa, ou seja, um lugar de subserviência. Para ele, a única forma literária em que a escrita das mulheres se encaixava era a ficção. Com o advento dos estudos culturais, porém, os livros escritos por mulheres ganharam novos modos de análise. A crítica feminina veio mostrar que num texto há muito mais a analisar do que apenas a forma e a estrutura, porque as narrativas são multidimensionais e afetam o leitor pelos seus efeitos estéticos e interacionais. Cada leitor é tocado de modo particular pela palavra, pela ocasião em que lê e pela técnica que o autor emprega para ganhar sua atenção.

Um outro termo para travestismo narrativo foi proposto por Lisa Robson (1996, p. 54), para se referir ao mesmo artifício autoral. Ela afirma preferir a expressão travestismo literário, por causa das “implicações explicitamente sexuais e transgressoras” que a outra carrega e porque o termo que prefere “não assume nenhuma noção originária e unitária da voz”. Para ela, embora muitos estudiosos prefiram dizer apenas ventriloquismo, ou personificação, ela entende que a adição do termo ‘literário’ cria uma abertura para que todos os críticos, sejam eles do sexo feminino, ou não, sintam-se convidados a participar academicamente dos estudos feministas.

Outros autores buscam expressões diferentes para descrever a mesma técnica literária. Davies (2012, p. 1), por exemplo, adota a metáfora do ventriloquismo para fazer um estudo sobre romances vitorianos e neovitorianos. Ela usa o conceito para a análise de obras escritas por mulheres que, na contemporaneidade, tentam criar – e às vezes, recriar – textos seguindo os moldes literários do século XIX. Mas, por que tal termo? O que o ato artístico tem a ver com repetição? O ventriloquismo implica sempre a presença de um homem, ou, mais raramente, de uma mulher, que segura um boneco, geralmente articulado. Esse boneco repete, ou dá voz, a um suposto outro que, também supostamente, dialoga com o dono desse boneco. Mesmo que expresse não concordar com as colocações que lhe são feitas, a função do boneco é apenas repetir um *script* previamente construído sem a sua participação. Ele apenas finge ter voz porque, na verdade, toda a verbalização do ato sai de uma única fonte: a humana. Com o uso do conceito, então, a autora descreve a mulher escritora da era vitoriana, que se ajusta ao modelo, ou seja, presta-se ao papel de um boneco que empresta sua voz, via escrita, para manter a mulher no lugar em que deve estar no círculo social, de acordo com a visão dos homens.

Davies (2012, p. 2) considera, também, que os textos contemporâneos que analisa e que classifica de neovitorianos funcionariam como uma resposta, um retruque, àqueles que

impunham à mulher um lugar de reclusão e apagamento. Para ela, os estudos sobre esses romances demonstram a preocupação em dar ênfase à voz, uma preocupação que é invocada implícita, ou explicitamente, por vários críticos. Ter voz, ela afirma, “é um dos temas mais fortes da identidade política” (DAVIES, 2012, p. 2). Assim, diz, é fácil encontrar em estudos de textos expressões tais como dar voz, retrucar, imitar, falar por, falar através de, etc. A estudiosa afirma, no entanto, que prefere usar a metáfora do ventriloquismo como base para seu estudo por entender que estar ‘ventriloquizada’ é, por si mesma, uma condição feminina, já que a autoridade da voz é dos homens. E ela acrescenta:

Minhas leituras dos textos do século XIX ressaltam o desequilíbrio de vozes entre o ventríloquo e o boneco feminizado. Apesar de momentos de rebelião, o sujeito que faz o papel de boneco está fortemente condenado a repetir o script heteronormativo patriarcal de passividade e objetificação. (DAVIES, 2012, p. 8).

O ventriloquismo travestido, ou seja, uma mulher falando pela voz de um homem, “é uma estratégia subversiva que expõe o status construído de todos os papéis de gênero”, ensina DAVIES (2012, p. 6). O ventriloquismo, ela diz, denota “a falta da voz autoral independente” (p. 17), o que é perfeitamente compreensível quando se estuda sobre a mulher escritora no século XIX, que ensaiava, então, seu primeiro gesto de autoafirmação; ousava, ainda que sutilmente, falar da natureza feminina e criticar o poder e o jeito de ser do homem, ainda que fosse de maneira indireta.

Na introdução de seu livro, Kahn (1991, p. 7), menciona o uso que alguns autores vinham fazendo do termo ‘ventriloquismo’, ou ‘apropriação’, para escreverem sobre homens que usavam narradoras em primeira pessoa. A autora explica que o uso que ela própria faz do termo travestismo narrativo é diferente, porque ela não enfatiza a “hegemonia de um gênero sobre o outro.” Segundo ela,

Eve Sedgwick e Nancy Miller, por exemplo, falam da economia homoerótica na qual as bonecas são usadas em contraposição aos ventríloquos. De modo contrário, James Carson enfatiza o poder narrativo das bonecas e a crítica do patriarcado que se opõe à escolha da persona feminina. Parece claro, porém, que ambas as abordagens são corretas mas nenhuma delas é verdadeira. A estrutura dinâmica do travestismo revela a inabilidade do travestismo de ser fixado em qualquer das categorias apesar das tentativas de reafirmarem de uma vez por todas a hegemonia do masculino. (KAHN, 1991, p.).

A autora explica, ainda, que o termo que cunhou nasceu da conjunção de um termo literário com outro psicanalítico e acredita que, juntos, “eles definem precisamente um domínio no qual é possível falar sobre as demandas e constrangimentos formais das imaginações e vozes gendradas como a Inglaterra do século XVIII as construía” (KAHN, 1991, p. 7-8).

Em artigo intitulado “*Spitting the Dummy: Collaborative life-writing and ventriloquism*” (“Perdendo a paciência: escrita colaborativa e ventriloquismo”), Michael Jaklin (2005, p. 3) também emprega o termo ventriloquismo, mas para falar sobre as autobiografias colaborativas, ou seja, as biografias ditadas pelo próprio sujeito a outra pessoa. O professor explica que encontrou a metáfora do ventriloquismo pela primeira vez, usada nesse sentido, num artigo de G. Thomas Couser (1998), em que este diz que “a autobiografia colaborativa é inerentemente ventriloquista.” No entender de Jacklin (2005, p. 3), nesse tipo de escrita há uma “disjunção de voz que tende a ser identificada como uma fraude, ou como a contaminação da contribuição autoral pela manipulação e controle editorial”. A autobiografia colaborativa, então, assim como o ventriloquismo, “é tanto simulação quanto dissimulação.” Em sua opinião,

a biografia assistida tem sido através dos séculos atraente e ruim em medidas iguais e a metáfora do ventriloquismo captura claramente a simultaneidade da fascinação e o desgosto que os leitores experimentam pelo uso da voz colaborativa (JAKLIN, 2005, p.3).

O grande perigo do ventriloquismo na escrita colaborativa é a redução do homem a um objeto de quem se rouba ou reduz a voz (JAKLIN, 2005, p. 7). Só com a chegada dos estudos feministas é que se demonstrou que a voz da mulher, escrevendo em colaboração com seu marido, na “solidão” da sala de estar e/ou escondida sob pseudônimos, foi, por muito tempo e de maneira geral, roubada, reduzida a objeto, ou negada a ela.

Há, ainda, outras visões de travestismo narrativo. Há os que preferem a expressão travestismo literário, mas o termo é usado de maneiras diferentes por críticos diversos. Lynn Shepherd, por exemplo, a autora de *Murder at Mansfield Park: a Novel* (2010), conceitua esse artifício literário como “a arte de se apropriar de uma voz reconhecível e distinta” (SHEPHERD, 2012), ou seja, apropriar-se de uma voz de um autor conhecido com a finalidade de imitá-la. Ela explica que nesse seu romance, escrito como uma possível sequência para o *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, ela teve o extremo cuidado de selecionar o vocabulário a fim de usar apenas palavras que a própria Austen usava. Seu desejo era imitá-la em todos os detalhes;

desejava que sua voz fosse fiel à da escritora inglesa. Nessa mesma linha de pensamento, encontra-se o Professor Thomas Dolack, da Faculdade de Wheaton, Illinois, que diz: “Ventriloquismo literário é a habilidade que o escritor tem de falar através das palavras de um outro autor pela tradução e a imitação” (DOLACK, 2007).

Também o termo inglês *vested voice*, voz vestida, é usado para descrever a técnica narrativa em estudo. Na introdução do Volume I da coletânea *Vested Voices: Literary Transvestism in Italian Literature*, organizado por Erminia Passannanti e Rossella Riccobono (2006), Peterson faz um excelente estudo sobre o travestismo, em que explica que:

a questão do sexo disfarçado carrega consigo uma variedade de outros tópicos: o papel neutro da autorrealização estética, a customização das relações de poder, a exibição teatral de gestos (mímica), a sedução da *drag*, as formas diversas do travestismo ritualístico, o disfarce teriomórfico ou ‘a representação sagrada do homem como animal,’ e as metamorfoses da identidade de gênero enquanto relação com a espiritualidade e religião (PETERSON, 2006, p. 19).

Ainda segundo o estudo, a história das relações entre literatura e vestimenta se estende através da Terra e de todas as épocas, o que, para o autor, transcende “os padrões normativos dos retóricos, historiadores e cientistas sociais” (PETERSON, 2006, p. 20). Sob o ponto de vista do autor, a única possibilidade de resolver o enigma da separação do ser de sua existência é a literatura. Ele acrescenta ainda que:

Estar gendrado<sup>31</sup> na arte é estar de posse de uma verdade ficcional cuja realidade se desdobra. Sua lógica é um processo ternário, emergente. Esta opção representa um princípio simbólico que liga o erótico à transcendência em trabalhos como a *Metamorfose* de Ovídio, a *Divina Comédia*, de Dante e *Canzoniere*, de Petrarca. As metáforas de dissimulação e disfarce são indispensáveis para a sua elaboração de uma visão ontológica e religiosa do ser como [se fosse] sem gênero e ainda assim gerado desse mundo sexualizado e das lutas e sacrifícios de uma humanidade apaixonada (PETERSON, 2006, p. 20).

No seu modo de ver, os estudiosos da literatura não podem deixar de estudar a metáfora da vestimenta “num amplo sentido espiritual e ontológico” (PETERSON, 2006, p. 20) para entenderem que a imaginação poética liga, persistentemente, as questões do amor com as questões da aparência e da representação do corpo. Uma vez que a representação se faz através

---

<sup>31</sup> No sentido de estar ligado a um gênero sexual. Termo usado por Teresa de Lauretis (1987, p. 206) para significar aquele que está “marcado por especificidades de gênero”.

da linguagem, não se pode esquecer que sempre existe distorção nos diferentes níveis de interpretação. Peterson (2006, p. 22) entende que:

É um truísmo dizer que os seres humanos se movem em direção a um uso normativo da língua baseado na claridade e no senso comum, uma ordem natural na qual a língua exhibe um alto nível de concordância com a substância subjacente que ela se propõe comunicar. Entretanto, há uma outra força em movimento: é o impulso de buscar a verdade desviando-se de simples harmonias, de empregar a comunicação e a retórica para esconder. A questão do estilo e da elocução travestidos abraça esse impulso.

Quando uso a voz do outro, ou quando me visto de maneira a esconder o meu sexo, a minha personalidade, coloco em movimento um processo cujo objetivo nasce da necessidade, momentânea ou não, de expressão. Se a língua é o meu melhor veículo de comunicação, tenho a oportunidade de expor questões que desejo ou preciso ver discutidas. Posso ajustar a linguagem ao meu pensamento, ainda que precise lançar mão da retórica, às vezes da ambiguidade, para preencher a falta de signos que se dobrem ao meu desejo, ou mesmo falar deles de modo velado. Quando assumo a aparência do outro, no entanto, exponho-me fisicamente, assumo o risco de ser visto em meu disfarce.

Sobre o uso da vestimenta como elemento de nivelamento das diferenças entre os sexos, Frederica Pedriali e Rossella Riccobono (2006, p. 12) escrevem, em “*Prefacing Voices*”, que

há muito tempo atrás, nós vimos o nosso gênero e nos vestimos. Desse modo nós escondemos a marca, i. e., tentamos retornar a um estado mais neutro possível (um tipo de equiparação dos gêneros, com a máxima minimização da diferença em vestimentas como conquista da catarse de gênero: a suposta reconstituição do estado pré-adâmico). No entanto, a marca que deve ser escondida com a finalidade de reclamar as nossas origens [...] é também uma vestimenta, a exibição e a performance – um show de códigos, um conjunto de instruções para o eu que se projeta e que é projetável. Um meio de se escrever sobre ele.

Hoje nos alegramos por tudo que conseguimos, pela possibilidade de nos expressarmos, seja verbalmente ou pelas vestimentas de que fazemos uso, muito embora elas continuem sendo uma margem de certezas e incertezas, isto é, embora já não sejam mais uma garantia da identificação social (PEDRIALLI E RICCABONNO, 2007, p. 12). Embora o travestismo ainda seja visto como algo que foge às normas de conduta social, ele já é um fato presente em nossa sociedade, quer se queira ou não.

Para o senso comum, o travestismo é definido como um ato que rompe com o sistema binário masculino/feminino e, portanto, a implicação é de gênero. O ato de se travestir, como linguagem do corpo, como estratégia de desconstrução da ideia de gênero e das categorias sexuais, propicia, então, a possibilidade de deslocamento e apagamento de categorias dadas como fixas e abre, como consequência, a possibilidade da performance. Como uma performance de gênero, é um processo em constante desenvolvimento; como construção linguística, é o espaço para a expressão de sua própria existência, é a liberdade de usar as metáforas e o imaginário na construção da possibilidade literária.

Para quem escreve, a narrativa transforma o desejo de poder em “estratégias cujo efeito político é aprisionar o poder ao revelar suas pré-condições discursivas” (BREWER, 1984, p.1144). Com o domínio da linguagem com todos os seus recursos retóricos, a mulher escritora busca os caminhos possíveis para a autoexpressão. Através da ocasião, das palavras, técnicas, estruturas, formas e relações de seu texto com outros, a mulher, disfarçada ou não, comunica-se com o outro e deixa sua marca na cultura. Assim, o narrador de *O professor*, de Charlotte Brontë (1998), personagem que existe apenas na linguagem, vale-se dela, através de sua criadora, para expor a solidão de um homem em busca da dignidade que afiance a sua existência. Como representação, ele carrega a responsabilidade de agir em consonância com as aspirações da autora, alguém que, na vida, pretende assegurar a sua própria integridade através do trabalho literário, e consegue-o. Como “filho de Adão,” deve ganhar seu pão com o próprio suor (BRONTË, 1998, p. 1) e recebe como companheira uma filha de Eva, uma jovem fadada, pela sua condição social, a ensinar bordado e remendo de roupas para sobreviver. Por meio da linguagem, é dada aos dois a chance de serem companheiros que entendem as dificuldades mútuas e, assim, conseguem realizar uma união baseada no respeito.

Se a literatura é o espaço da transgressão e da possibilidade linguística, quando a mulher escritora, especialmente a que escrevia no século XIX, usava um narrador travestido, ela se escondia atrás de uma máscara que lhe possibilitava a inserção em um mundo onde a palavra do homem tinha supremacia sobre a sua. E porque essa máscara não lhe vendava os olhos totalmente, aproveitava a oportunidade para observar as reações e comportamentos característicos desse mundo que a via apenas como ornamento. Através da linguagem, então, tomava o “corpo metafórico do texto” (KAHN, 1991, p. 6) e ali inscrevia suas verdades, suas crenças e desejos. Como o travestismo ocorre no contexto do gênero dentro da sociedade, os objetivos do homem e da mulher eram diferentes quando criavam narradores travestidos. Para

a mulher, era a possibilidade de participar de um discurso a ela interdito; para o homem, a chance de experimentar um discurso tradicionalmente reprimido e aproveitar para ditar normas de conduta.

De posse, agora, de algum conhecimento histórico sobre a condição da mulher no século XIX e de uma base teórica que me permite seguir o caminho trilhado pelos estudos da narrativa e do travestismo narrativo, passo para a análise do modo como Charlotte Brontë usou o artifício quando escreveu o seu livro *O professor*. O objetivo é avaliar o quanto seu protagonista pode contribuir para que os estudos literários ganhem mais informações sobre a técnica narrativa em questão.

### 3.3 O TRAVESTISMO NARRATIVO EM *O PROFESSOR*

É a linguagem que um autor usa que vai situá-lo no tempo e dar um espaço às suas personagens. De acordo com Mikhail Bakhtin (1993, p. 135), “o homem que fala no romance é um homem essencialmente social” e a linguagem que usa é “uma linguagem particular [...] que representa sempre um ponto de vista particular sobre o mundo, que aspira a uma significação social”. A personagem, especialmente a de ficção, embora ocupe um lugar em um tempo determinado, rompe barreiras porque, sendo linguagem, traz o tempo de volta e se mantém nele. A cada leitura, esse tempo é reavivado e se liga ao presente. O espaço, por sua vez, – especialmente se esse espaço representa um lugar existente no mundo – mantém-se emoldurado pelo recorte escolhido, mesmo que as modificações temporais se sobreponham a ele e tragam novos olhares que o interpretem e comparem com a atualidade. Como ensina Michel Foucault (1992, p. 419):

[S]e se quer interpretar, então as palavras tornam-se texto a ser fraturado para que se possa ver emergir, em plena luz, esse outro sentido que ocultam; ocorre enfim à linguagem surgir por si mesma num ato de escrever que não designa nada mais que ele próprio. Essa dispersão impõe à linguagem, se não um privilégio, ao menos um destino que parece singular quando comparado ao do trabalho ou da vida.

As palavras eternizam quando escritas. Em sua relação com a mente, através dos significados, as palavras nos transportam à mercê de nossa própria imaginação. Através da linguagem, a cultura se avoluma, o pensamento evolui, e a possibilidade transborda sonhos e informações sobre o papel.

As biografias de Charlotte Brontë registram o quanto ela e suas irmãs eram bem informadas sobre os acontecimentos da época (GASKELL, 1951, p. 81). O pai colocava jornais, revistas e livros à disposição dos filhos e gostava de fazer perguntas sobre as leituras deles. Assim, seus personagens não apenas descrevem acontecimentos e verbalizam emoções; eles dialogam com questões importantes da época e, acima de tudo, trazem ao palco da ficção as aspirações e determinações da autora que, qual demiurgo, rege as condutas dos personagens de acordo com as suas idealizações. Não surpreende, então, que as suas heroínas sejam, como diz Eagleton (2005, p. 135), fortes e teimosas, ao mesmo tempo em que são frágeis. Para o crítico (2005, p. xvii-xviii), há na ficção de Charlotte uma

perversidadeafiada e erótica sobre os relacionamentos humanos [...]; uma constante separação, fusão e inversão dos papéis de gênero que se distanciam muito do que encontramos em Jane Austen e George Eliot. Atração e antagonismo iniciam curiosas alianças, enquanto correntes transversas de rancor, humildade, beligerância e autolaceração enviam seus turbilhões complexos através de toda a narrativa.

Eagleton (2005, p. xviii) acrescenta, ainda, que tudo isso forma “aquilo que se pode chamar de inconsciente no trabalho de Charlotte”; aquilo que ela experienciou acaba por se transformar num “tipo de subtexto” que traz para os romances vivências sobre as quais ela não poderia falar abertamente. Assim “um amor masoquista [...] torna-se aceitável socialmente pela autoridade, enquanto o desejo de dominar outros torna-se uma marca de superioridade espiritual” (EAGLETON, 2005, p. xviii). Para esse crítico, o subtexto em *O professor* seria a recente desilusão amorosa que a autora experimentou em Bruxelas quando trabalhou lá como professora. O fato de receber uma atenção especial de seu mestre, o Sr. Héger, que elogiava e encorajava a sua escrita, teria feito com que ela se apaixonasse por ele. Esta interpretação, muito comum entre os críticos de Charlotte Brontë, viria a ser contestada em estudos posteriores. O que não pode ser negado, porém, é que a autora usa o relacionamento professor/aluna em seus romances, especialmente em *O professor* e *Villette*.

Uma falha nas críticas feitas à obra de Charlotte Brontë é o fato de não prestarem a devida atenção aos narradores que a autora cria, já que existem muitas camadas em sua técnica narrativa, lembra Carol Bock (1992, p. 46). Determinar, então, o lugar de onde a autora enuncia a sua história poderia lançar luz sobre as suas escolhas formais. As obras de Charlotte Brontë foram escritas sob os olhos do patriarcado. Ciente disso, ela escondia do pai e do irmão, assim como de amigas, a sua atividade literária. Ainda segundo Bock (1992), é preciso que os

romances de Brontë não sejam lidos apenas como reflexos dos acontecimentos de sua vida. É preciso que sejam vistos como trabalho de uma contadora de histórias que presume a existência de um leitor fictício com quem dialoga, e que se interpõe entre o texto e os leitores comuns. Quando Brontë coloca a narrativa da história em primeiro plano, ela “explora uma questão que permanece central ao seu pensamento através de toda a sua carreira – de que modo a ficção serve para mediar [a relação] entre o mundo real e o imaginário” (BOCK, 1992, p. 46). Em consonância com esse pensamento, Philip Momberger (1965, p. 349) entende que Charlotte Brontë limita seu foco narrativo para poder se concentrar melhor naquilo que lhe interessa, ou seja, “a experiência de uma única consciência”. Para o estudioso, esse falar de um outro lugar, ou seja, por meio de um narrador masculino, cria para ela a possibilidade de verbalizar seus próprios anseios e crenças.

A leitura dos narradores criados por Charlotte Brontë, especialmente os autodiegéticos, “revelam uma artista que é bem diferente da [Brontë] que esperamos: formidável, madura, e com controle da máscara através da qual ela fala” (TROMLY (1982, p. 9-10). Ela afirma, também, que um dos erros da crítica tem sido estabelecer uma ligação entre a máscara e a pessoa – especialmente porque nunca teremos a certeza de conhecê-la –, quando, essa mesma crítica, usa uma abordagem que nega à obra de Charlotte “a dignidade de uma arte conscienciosamente formada (1982, p. 11). O que está na superfície dos romances, afirma, “– no nível das declarações – é frequentemente igualado às intenções artísticas de [Charlotte] Brontë” (TROMLY, 1982. p. 11), o que nem sempre é o caso. Muita coisa, no entanto, tem sido entendida corretamente, como o fato de Charlotte gostar muito de sua privacidade, chegando mesmo a esconder de sua melhor amiga, Ellen Nussey, a sua identidade de escritora. Outra prova é o fato de usar um pseudônimo por muito tempo. Tromly (1982, p. 12) considera que uma pessoa assim tão reservada não colocaria no papel revelações sobre a sua própria intimidade. Provou-se ingênua, no entanto, a intenção da autora inglesa de permanecer incógnita para o resto de sua vida. Ela não imaginava o sucesso a que chegariam seus romances.

Como já foi dito, o manuscrito de *O professor* esteve trancado por nove anos, aguardando a publicação, o que só aconteceu depois da morte da autora. As qualidades que ela via em seu trabalho não foram reconhecidas pelo público, que aguardava um pouco mais do suspense que colocara em seus outros livros. Entretanto, em seu prefácio, a autora deixa bem claro que, quando escreveu *O professor*, queria eliminar de sua escrita os ornamentos e redundâncias de que gostava na juventude e usar um estilo mais simples e rústico. Além disso, o herói da história

devia conquistar tudo na vida, sucesso, amor, posição social, com o suor do seu trabalho. Nada seria dado a ele sem esforço, nem mesmo uma noiva rica. Assim, a autora já deixava claro que a sua intenção era escrever um romance de formação sobre uma pessoa comum, vivendo uma vida como a da maioria dos “filhos de Adão”. A julgar pelas dificuldades financeiras enfrentadas e superadas pela personagem principal, é possível dizer que Charlotte escreveu, então, um romance de formação, um *Bildungsroman*, gênero que se popularizava na época. É opinião de Robert Bernard Martin (2013, p. 240), no entanto, que a autora não cumpriu totalmente a promessa feita no prefácio. Segundo entende, o enredo não é destituído de emoção. Ao mesmo tempo, Martin (2013, p. 240) acrescenta que a escritora violou sua própria natureza quando “reprimiu a imaginação, desviou o romance, controlou a excitação, evitou o colorido exagerado, e buscou produzir algo que deveria ser suave, grave e verdadeiro”, o que faz com que o livro não tenha a unidade, a estrutura ideal dos outros romances escritos por ela.

Na realidade, a estrutura do romance *O professor* é outro defeito apontado pela crítica. Sara Pearson (2010, p. 85) lembra, entretanto, que o romance ganha “integridade estrutural” quando é visto “à luz da vocação do protagonista [porque] seus movimentos são consistentemente motivados por preocupações ocupacionais”. A autora entende que, quando lido assim, o romance de Charlotte Brontë exibe integridade. Já no prefácio, a autora avisa que vai contar a história de um homem e, no enredo, não se deixa levar pela pieguice romântica de que as escritoras daquele tempo costumavam lançar mão. Não deixa de incluir o romance, mas procura manter seu foco no ponto de vista do narrador masculino, a quem deu uma personalidade diferente no que tange a atitudes e idealizações. Também não se pode esquecer, reforça Pearson (2010), que o enredo do romance é vocacional. Trata-se de acompanhar a ascensão de William pelo “morro da Dificuldade” com muito “trabalho através de toda a vida e uma misturada e moderada xícara de diversão” (BRONTË, 1998, p. 1). A cronologia da história é mantida, embora a autora às vezes caia na tentação de permitir ao seu narrador fazer digressões desnecessárias, como as longas explicações sobre um ataque de hipocondria de que foi vítima depois de propor casamento a Frances e de ter passado o dia sem se alimentar (BRONTË, 1998, p. 210-212).

Em *O professor*, Charlotte Brontë insiste no pseudônimo criado, junto com suas irmãs, quando publicou seus poemas. Num gesto adicional, afivelou mais uma máscara ao seu rosto: criou uma personagem masculina que registra em um diário as suas experiências de vida. A literatura da época já estava acostumada com o travestismo narrativo, pois já conhecia as obras de Defoe

e Richardson. Já era comum, então, o uso de narradores homens, que descreviam sentimentos e desejos de personagens femininas. O mais comum, porém, eram narradores oniscientes na terceira pessoa. Portanto, uma personagem masculina travestida falando de suas próprias emoções e desejos era, no mínimo, incomum. É preciso não esquecer, porém, que Charlotte lançou seus livros sob um pseudônimo andrógino, Currer Bell, e que pretendia mantê-lo indefinidamente. Esse disfarce, segundo Tromly (1982, p. 12), tem sido visto como “uma conveniência para Charlotte ou um meio de escape psíquico”. Outro ponto a ser considerado, porém, é que Charlotte Brontë escrevia a maioria das suas histórias juvenis usando narradores masculinos. Quando eram na terceira pessoa, eram oniscientes: Charles Wellesley, seu narrador favorito e que, em histórias escritas mais tarde, passaria a se chamar Charles Townshend, era seu “narrador cínico” (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 533; HOLTZ, 1993, p. 3).

Charlotte Brontë, especialmente por estar escrevendo com base em experiências vividas por ela em Bruxelas, provavelmente precisava afastar-se de seus próprios sentimentos. Flahiff (apud TROMLY, 1982, p. 13) diz que “O artifício do pseudônimo [...] serve para distinguir a mulher que sofre do homem que [ela] cria, separando o mundo privado de Charlotte Brontë do mundo externo e do mundo de sua própria criação”. Tromly lembra que é digno de atenção o fato de que a autora inglesa realmente colocava uma distância entre si mesma e sua arte. “É interessante notar o quão frequentemente Bell se torna uma personagem separada – quase um alter ego – nas cartas” que Charlotte escrevia quando precisava tratar de assuntos relacionados às publicações suas e de suas irmãs (TROMLY, 1982, p. 14). Como exemplo, Tromly (p. 14) cita a carta da autora enviada a Williams, seu editor, em que faz referência a uma crítica recebida, dizendo que não foi ela, Charlotte, a insultada, mas Currer Bell.

Na época em que *Jane Eyre* foi lançado, alguns críticos perceberam algo diferente no modo como o ‘Sr. Bell’ se exprimia, mas eles atribuíram essa peculiaridade à escrita incomum do autor. W. M. Thackeray<sup>32</sup> (apud BARKER, 1997, p. 171), depois de elogiar muito *Jane Eyre*, chegando mesmo a dizer que passara um dia inteiro lendo o romance e que tinha até chorado lendo alguns trechos, escreveu:

Quem pode ser o autor não consigo adivinhar, se uma mulher, ela sabe sua língua melhor do que muitas senhoras, ou teve uma educação clássica. É um bom livro, no entanto; o homem e a mulher superiores, o estilo muito generoso

---

<sup>32</sup> Escritor inglês que viveu de 1811 a 1863. Conhecido pelas suas sátiras à sociedade inglesa e muito lido por Charlotte Brontë. Um de seus livros mais famosos é *Feira das vaidades* (1847).

e honesto, por assim dizer. [...] é a escrita de uma mulher, mas de quem? Transmite meus respeitos ao autor, cujo livro é o primeiro romance inglês (e os franceses são apenas romances agora) que eu consegui ler há muitos dias.

O elogio de Thackeray foi muito importante para Charlotte, não só por ele ser um de seus autores favoritos, mas acima de tudo porque seu julgamento não estava baseado no gênero do escritor, mas na sua capacidade literária e seu conhecimento e uso da língua (GÉRIN, 1969, p. 343).

Essa declaração do autor britânico acorda uma questão que, embora menos frequente, ainda não deixou de ser debatida nos meios acadêmicos: o que é a escrita da mulher? Ela existe? O que a diferencia da masculina? Thackeray falava a partir da visão vitoriana sobre o comportamento do homem, mas já não se pode esquecer que um autor tem à sua disposição artifícios que usa ou não para esconder a subjetividade de quem escreve. Sem a intenção de adentrar as discussões sobre o assunto, questiono, com muito respeito, os argumentos dos críticos que, como Ute Kauer (2001), apontam em *O professor* uma linguagem que seria “própria” da mulher por trás da máscara masculina. Como podemos dizer que a autora não sabia usar/não usou esta ou aquela palavra/expressão, intencionalmente? Até onde é possível afirmar que ela não sabia falar como um homem? Nas linhas de um romance, na fala de uma personagem estão contidos planos e intenções dos quais somos capazes apenas de desconfiar, mas sempre correndo o risco do engano. Como leitores, vemo-nos sempre na posição precária de quem sabe que, a qualquer momento, pode se ver enredado/a nas armadilhas intelectuais e literárias do autor.

O enredo de *O professor* dá bem a medida dos limites do mundo de Charlotte Brontë, que passou a maior parte de sua vida numa cidade pequena. Foi a Bruxelas duas vezes para estudar e trabalhar. A história de William Crimsworth é linear, cronológica e acontece em três cenários: dois lugares na Inglaterra e Bruxelas, local onde se passa a maior parte do enredo. É lá que William Crimsworth encontra trabalho digno como professor na escola do Sr. Pelet, dedicada à educação de meninos. Ali, William sofre uma decepção amorosa causada pela Srta. Reuter, diretora do Pensionnat, escola para meninas que também o contrata e que fica ao lado da escola do Sr. Pelet. Zoraide Reuter insinua-se para William e ele, ingênuo, enche-se de vaidade, mas descobre que a diretora já estava noiva do Sr. Pelet; ela apenas brincava com seus sentimentos. No Pensionnat, conhece Frances Henry, uma professora pobre, que recebe autorização da diretora para assistir às aulas de inglês. Com o tempo, o professor apaixona-se e casa-se com

ela. Trabalhando juntos, abrem uma escola, ganham estabilidade financeira e voltam para a Inglaterra. O último registro de William em seu diário fala sobre seu filho, Vitor, e dá a entender que também ele, o menino, deverá seguir seu próprio caminho, aprender sobre as dificuldades da vida por si mesmo. No entanto, fica uma dúvida em suas projeções para o futuro, porque William deixa entrever que acha Frances muito tolerante com o filho. Além do mais, há a presença constante do amigo Hunsden, que mora perto e que tem grande ascendência sobre o garoto. Vale lembrar que entre William e Hunsden há uma relação de amor e ódio, que será explorada oportunamente.

*O professor* foi muitas vezes considerado um preâmbulo para *Villette*, porque os enredos falam do amor entre uma aluna e um professor, e ambos têm Bruxelas como cenário. É preciso não esquecer que Charlotte Brontë passou grande parte da sua vida se preparando para ser professora. Assim, não estranha o fato de que seus personagens estejam ligados ao tema. Além disso, foi também um professor sua grande paixão, o homem em quem depositou sua adoração incondicional, mas que a decepcionou profundamente. A atração que pode ocorrer entre professor e aluna era bem conhecida da escritora. Ela já a vivenciara. A escolha do narrador masculino deu-lhe a chance de virar o jogo e, pelo menos ficticiamente, dar ao casal a oportunidade que a vida lhe havia negado.

Se os personagens masculinos são fracos, a autora deu a Frances Henri, sua heroína, a força que desejava ver nas mulheres de seu tempo. Showalter (1999, p. 116-117) lembra que, na época vitoriana, as mulheres eram obrigadas a ter acompanhantes em seus passeios, viagens, etc., e eram, também, vigiadas e punidas fisicamente pelas próprias companheiras, que agiam em nome do patriarcado. Segundo Showalter (1999), já em 1870, houve uma publicação na "Revista Doméstica da Mulher Inglesa, uma coluna de correspondências em que se ensinava como executar essa punição física, destinada a controlar os impulsos sexuais das jovens. No entanto, Frances é dona de seus próprios atos, toma as suas próprias decisões. Em contraste com as regras de seu tempo, ela assume a sua própria vida e não teme receber o Professor Crimsworth em sua casa, um dos pontos que Tromly (1982, p. 34-35) entende serem indicativos de que há algo escondido no passado da moça. Não lhe perturba o fato de estar sozinha. As dificuldades pelas quais passa/passara lhe ensinam a ser sua própria fortaleza. Para Showalter (1999, p. 113), foi Charlotte Brontë quem, ao dar três faces à Jane Eyre – Jane, Helen e Bertha – “antecipa e na verdade formula o combate mortal entre o Anjo da Casa e o diabo na carne que [vai se tornar] evidente na ficção de Virginia Woolf, Doris Lessing, Muriel Sparks e outras

romancistas britânicas do século XX.” Assim, entende-se que a autora de *O professor* já preparava, ali, o modelo futuro de heroínas que iriam inspirar várias gerações de escritoras.

Um outro ponto apresentado como incompreensível pela crítica é o relacionamento de William com Yorke Hunsden, personagem que, na opinião de Mary A. Ward (1990, p. 102), não é humano o suficiente, não convence: surpreende, mas não é misterioso. Segundo Alexander e Smith (2006, p. 257), ele é “uma personagem perturbadora, nascida da fascinação com e surpresa de Charlotte Brontë pela complexidade dos modelos originais”. Tem boa aparência e seus traços são quase femininos, o que leva Tromly (1982, p. 30) a dizer que, assim como William Crimsworth, ele é uma mistura de características masculinas e femininas; mas, diferente de Crimsworth, ele tem a confiança de se dirigir agressivamente a um mundo desafiador. Os dois se conheceram na Inglaterra, quando William trabalhava para seu irmão Edward Crimsworth. Foi Hunsden quem o encorajou a sair de seu país e lhe arranjou um contato em Bruxelas. O convívio dos dois é áspero e a impressão que se tem é que Hunsden quer dominar William. Para Tromly (1982, p. 30), é ele a personagem encarregada de comentar as fragilidades do amigo. Ele é rico, mas diz não ter orgulho de vir de uma linhagem de comerciantes e acusa William de se comportar como um aristocrata, característica que este teria herdado de sua mãe. A julgar por um retrato que os dois veem na sala de Edward, William se parece com ela. Essa pintura, no futuro, será comprada por Hunsden e dada a William, que vai sempre se ressentir desse presente, justamente por ter vindo de uma pessoa que se mostra tão pouco respeitosa pelos seus sentimentos. Entre os personagens da história, Hunsden é o único, além de William, que atravessa todo o enredo do princípio ao fim. Vale acrescentar que, no final da história, Hunsden continua perto dos Crimsworth e tem grande ascendência sobre Vitor, o filho do casal, fato que não agrada William e que leva Tromly (1982) a deixar no ar a possibilidade de o filho ser de Hunsden e Frances. William chega mesmo a escrever que o garoto “tem uma preferência por Hunsden, mais forte e completa do que eu considero desejável, sendo consideravelmente mais potente, decidido, e inconfundível do que qualquer coisa que eu tenha sonhado para [ele]” (BRONTË, 1998, p. 246).

O fracasso de *O professor* deve-se à estética de Charlotte, pensam críticos tais como Carol T. Christ (1990, p. 63), para quem Brontë tenta criar uma personagem autodisciplinada e acaba criando uma “paródia da virtude protestante”. Mesmo quando William beija sua futura noiva pela primeira vez, ele precisa ter certeza de que a Razão aprova o ato (CHRIST, 1990, p. 63), como se vê na fala do protagonista:

Há impulsos que conseguimos controlar; mas há outros que nos controlam, porque nos pegam com um salto de um tigre e são nossos mestres até que os tenhamos visto. Talvez tais impulsos não sejam de todo ruins; talvez a Razão por um processo tão breve quanto silencioso, um processo que termina logo que o sentido, tenha assegurado a sanidade do feito do qual o Instinto é mediador, e sinta-se justificada em permanecer passiva enquanto ele é realizado. (BRONTË, 1998, p. 205).

É exatamente esse tipo de racionalidade e de comportamento que interferem com a masculinidade do professor, afirmam os críticos. Para Kauer (2001, p. 180), a supressão do erotismo nos romances do século XIX era esperada das mulheres escritoras. Nos homens, entretanto, “tais atitudes trazem a impressão de um pudor neurótico”. O que se pode pensar é que Charlotte estava tentando se conter, estava experimentando criar personagens opostos aos que já criara em seus contos, mas delimitou demais os horizontes e as forças de William, o que fez dele uma criatura fraca, irritante mesmo. A expressão do medo de ser dominado pelo próprio corpo, de se entregar às sensações físicas beira o ridículo, o que pode ser exemplificado pela ocasião em que é convidado a tomar chá com uma velha senhora, mãe de Pelet. Para Kauer (2001, p.180), a fantasia de um possível estupro que o jovem professor mentaliza é mais “amedrontadora e explícita do que qualquer outra coisa que a Brontë designa às suas personagens femininas.” Além disso, o medo do professor o leva a pensar na possibilidade de sair correndo e se trancar no quarto, o que é um contrassenso, tratando-se de um homem. “O medo de Crimsworth de ser estupro não pode ser explicado por tendências neuróticas, é simplesmente uma transferência da integridade feminina para um narrador masculino” (KAUER, 2001, p. 180). A autora não estaria, aí, sendo irônica, ao mostrar a pretensão do homem de ser sempre objeto de desejo das mulheres? Não poderia, também, estar fazendo uma crítica velada ao comportamento de mulheres mais velhas que se envolvem com homens jovens, como a Sra. Robinson, pessoa com quem seu irmão Branwell teve um caso amoroso e cujo desfecho o levou a se entregar ao vício das drogas?

Enquanto *Jane Eyre* frequentava os lares ingleses, *O professor* aguardava numa prateleira de um armário. Em suas linhas, ecos de histórias juvenis combinavam-se com lembranças de um tempo em Bruxelas para compor um personagem ao qual, segundo Margaret Smith (1998, p. x) faltaram traços mais verossímeis. Embora o realismo fosse algo buscado por Charlotte, seu personagem William Crimsworth fugia ao modelo masculino convencional. Sua vida era comum demais para conquistar o interesse do público. Na opinião de Kauer (2001, p. 162-184)

para quem o travestismo narrativo é uma forma de desconstrução, William não consegue convencer os leitores de sua masculinidade e a principal falha, aponta, encontra-se na autora, que não soube separar a emoção feminina da narrativa supostamente masculina. Em sua opinião, o momento em que a personagem se mostra mais convincente é quando ela mais deixa transparecer o seu lado feminino. Assim, Kauer (2001) sente que, por causa do narrador, os leitores terminam de ler o romance com a sensação de que há algo errado com o professor inglês. Em contrapartida, é opinião de Annette Frederico (1994, p. 185) que, seja usando uma voz feminina, ou usando uma voz masculina, Charlotte Brontë não deixa de examinar o código de gênero vigente em seu tempo. Frederico acredita que o uso da voz masculina deu à autora uma abertura para confrontar uma questão central para ela: a questão do poder. Para Frederico (1994, p. 185), escrever *O professor* deu-lhe a oportunidade de experimentar o poder da autoria e desafiar “a tradição da narrativa androcêntrica e a hegemonia vitoriana”. Acima de tudo, na verdade, encontra-se a escolha do autor quando delineia suas personagens. Cada falha, cada qualidade deve-se ao objetivo que o escritor tem em mente ao criar cada uma das individualidades que povoam sua ficção.

Em seu estudo, Kauer (2001) lista vários aspectos da narrativa que vê como falhas que, no seu entender, prejudicam a qualidade do livro. Ela as qualifica como consequência de três aspectos da escrita de Charlotte Brontë: primeiro, a falta de autoridade discursiva, já que a autora ainda não tinha maturidade suficiente para falar como homem e tinha de enfrentar “o duplo paradoxo de necessitar de uma autoridade masculina para seu texto, ao mesmo tempo em que rejeita essa mesma autoridade” (KAUER, 2001, p. 183). Citando James Carson, Kauer (2001, p. 178) escreve:

a identificação travestida é especialmente difícil por causa das diferenças na educação de homens e mulheres e da natureza essencial que é dada à inescapável contaminação de simpatia pela hierarquia dos gêneros, desejo sexual e disfarce dúbio.

Em oposição a essa opinião, Frederico (1994, p. 186) entende que Charlotte Brontë soube descrever todos os obstáculos que dificultavam o abrandamento do homem, sujeito a “constrangimentos ideológicos e particularmente a insistência nas diferenças dos sexos”. Frederico (1994) também discorda de Gilbert e Gubar (2000, p. 319), que consideram a voz de William “curiosamente andrógena”. Segundo as autoras, tal declaração se explica pelo fato de que o rapaz,

em seus desejos pelas mulheres, é convencionalmente masculino. Mas seu julgamento sobre as mulheres – seu nojo, por exemplo, da típica mulher-boneca – sugerem que ele é no mínimo um homem incomum, e seu senso de não aceitação social de sua própria natureza qualifica ainda mais a sua masculinidade. De modo semelhante, embora ele pareça convencionalmente másculo em sua ambição mundana, sua reserva e quase diminuta passividade – o ‘equilíbrio de [seu] humor – são estereotipicamente femininos, assim como a sua aceitação em se deixar ‘rebaixar como uma ... governanta’. De modo mais importante, deserdado e órfão, como as mulheres o são numa sociedade masculina, ele é desapoderado como uma mulher. (GILBERT; GUBAR, 2000, p. 319).

Os argumentos de Kauer se validam se consideramos que o seu olhar parece ser o de um leitor comprometido com os valores vitorianos. Os homens do século XIX tinham a obrigação de esconder qualquer sentimento que denotasse fragilidade. A paixão era aceita por ser o tempero do romance, o meio pelo qual o homem conquistava a sua amada. Entretanto, há opiniões que divergem da de Kauer. Para Frederico, 1994, p. 188), por exemplo, a voz da personagem é

agressivamente masculina através de toda a sua narrativa, trancada num socialmente sancionado tom de superioridade. Não há desculpas femininas, nenhum código feminino de docilidade. Sua voz se aproxima das qualidades literárias designadas ao homem, que Showalter identificou como ‘poder, amplitude, clareza, aprendizagem, sagacidade, conhecimento da vida, e humor’, qualidades que se somam aos defeitos tais como rudeza, paixão.

Nas linhas de *O professor*, não existem momentos em que William Crimsworth se desculpe por seus atos. Seu comportamento, como afirma Frederico, é bem masculino, ou seja, é o de alguém que sabe da prevalência da opinião masculina. Seus conflitos existem, mas são vividos em segredo, em ambientes isolados, sem testemunhas e, para eles, o rapaz encontra sempre desculpas nas dificuldades que o alcançam, nunca em si mesmo.

O segundo ponto colocado por Kauer (2001, p. 169) é a sua opinião de que a autora ainda precisaria estabelecer um distanciamento psicológico entre o narrador e suas próprias emoções, numa tentativa de colocar a voz autoral num nível que lhe permitisse falar de suas experiências em Bruxelas de modo impessoal, o que para outros estudiosos é algo natural e justificável (CRAIK, 1968; GILBERT; GUBAR, 2000; TROMLY, 1982, entre outros). Para muitos, a ferida que resultou do afastamento entre Charlotte e o Prof. Heger ainda lhe causava dor. A última composição de Frances Henri no romance, um poema chamado “Jane” (BRONTË, 1998, p 202-5) teria sido, segundo entendem Gilbert e Gubar (2000, p. 329-330), escrito antes do

romance e retrata os próprios sentimentos da autora para com o Sr. Heger. As estudiosas, entretanto, consideram bem feita a ficcionalização da amizade entre professor e a aluna. Nesse trecho do romance, William chega à casa de Frances e ouve-a lendo em voz alta um poema cujas primeiras estrofes “ressoavam na voz de Sir Walter-Scott”, mas cuja sequência “era linguagem do coração” da poeta. (BRONTË, 1998, p. 200). Ele entra, senta-se e pede para ler e corrigir a composição. Enquanto faz anotações à margem do papel, pensa: “‘Jane’ está agora ao meu lado; não é uma criança, mas sim uma moça de dezenove anos, e ela deverá ser minha, assim confirmou meu coração” (BRONTË, 1998, p. 205). Realmente, depois que se vê estabelecido financeiramente, o professor tem coragem de se declarar à moça, que o aceita de imediato.

A terceira causa das falhas na escrita do romance, para Kauer (2001, p.169), está no discurso masculino que Charlotte Brontë não sabe usar com naturalidade. Segundo afirma, Brontë cria diálogos artificiais e cenas infantis, numa tentativa de imitar a fala e o comportamento dos homens quando entre seus iguais. Para Kauer (2001, p. 170), nos trechos em que a personagem se furta a escrever sobre determinados assuntos, é possível detectar o reflexo da autoconsciência da autora, mesmo estando “disfarçada no contador de histórias”.

Sobre esse aspecto, uma cena sempre citada, não só por Kauer (2001), é uma luta corporal entre William e Hunsden quando saíam da casa de Frances na noite em que William o apresentou a ela (BRONTË, p. 224-5). Depois da visita, quando chegaram à rua, Hunsden agarrou a gola de William e começou a puxá-lo de um lado para o outro, ao mesmo tempo em que, em tom tipicamente irônico, congratulava-o por ter encontrado uma moça tão inteligente. Como não atendesse ao pedido de William para parar, os dois se atracaram e chegaram a rolar no chão. Para a crítica, de modo geral, essa cena não condiz com a personalidade do professor. É artificial e desnecessária. Mas, entrando no reino das conjecturas, não estaria a autora, aqui, descrevendo uma cena que teria visto entre seu irmão e algum amigo? “O processo da transformação estética é sempre altamente misterioso. O que temos são os dados do próprio trabalho; tudo o mais – especialmente no caso da Brontë – é especulação,” afirma Tromly (1982, p. 13). O material à disposição de Brontë era sua própria vida e o ambiente que a cercava.

Há a possibilidade da existência de uma forte implicação de sexualidade em *O professor*, argumenta Tromly (1982, p. 33), que pensa que há trechos na obra que podem ser lidos como uma indicação de um passado misterioso para Frances e até mesmo um possível relacionamento

entre ela e Hunsden. Para apoiar seu pensamento, Tromly (1982, p.33) cita a passagem em que Frances e Hunsden se encontram pela primeira vez e se entregam a uma discussão acalorada, da qual William não participa: apenas observa, enquanto a sua amada se transforma:

Animada aos poucos, ela começou a mudar, exatamente como um céu escuro muda com a aproximação do sol nascente: primeiro era como se sua fronte clareasse, depois seus olhos brilharam, suas feições relaxaram e se tornaram bem móveis; sua pele opaca tornou-se morna e transparente; para mim, ela agora parecia bela; antes, ela só parecia uma lady.

Ela tinha muito a dizer ao cavalheiro recém-chegado de seu país insular, e ela o questionou com o entusiasmo da curiosidade, o que logo dissolveu a reserva de Hunsden como o fogo derrete uma víbora congelada. Eu uso esta comparação [pouco adúladora] porque ele vividamente me lembrava uma cobra acordando do torpor, enquanto erguia sua estatura alta, afastava sua cabeça, antes um pouco inclinada, e afastava seu cabelo de sua larga testa anglo-saxônica, mostrava o brilho não disfarçado de uma sátira quase selvagem que o tom de ansiedade e a aparência de ardor de sua interlocutora tinha conseguido acender imediatamente em seu espírito e extrair de seus olhos: ele era ele mesmo, ao mesmo tempo em que Frances era ela mesmo, e em nenhuma língua que não a sua própria ele se dirigiria a ela. (BRONTË, 1998, p. 217).

Se nos ativermos ao contexto, no entanto, o professor poderia bem muito bem estar admirando o conhecimento e a paixão da amada diante de assuntos sobre os quais sua convicção não esmorecia. A força de Frances seria mais uma garantia de não se deixar abater nem dominar pelo homem que, desde que o conheceu, tentava arrogantemente exercer a superioridade que a burguesia conquistava aos poucos no cenário europeu. Se consideramos a época em que a história acontece, Hunsden pode muito bem ser um símbolo da nova classe social que se afirmava; sua voz poderia simbolizar a tentativa burguesa de falar mais alto que a aristocracia britânica. Não é à toa que a autora dá a Frances, que tem origem simples, mas é apaixonada pela Inglaterra, uma veemência que acaba por conquistar o respeito de Hunsden.

Outro trecho que pode ser uma indicação de um passado misterioso é a explicação que Frances dá ao professor sobre a sua vida em Genebra e sobre seu desejo de ir para a Inglaterra:

Na Suíça eu fiz pouco, aprendi pouco, e vi pouco; minha vida lá era um círculo; eu fazia o mesmo percurso circular todos os dias; eu não podia sair dele; se eu tivesse descansado – permanecido lá até minha morte, eu nunca o teria alargado porque eu sou pobre e não sou habilidosa, eu não tenho muitos dotes; quando eu fiquei cansada desse círculo, eu implorei à minha tia para ir para Bruxelas; minha existência não é mais ampla aqui porque não estou mais rica ou mais alta – eu caminho num limite tão estreito quanto antes, mas a cena aqui mudou, ela mudaria se eu fosse para a Inglaterra. Eu aprendi algo

sobre a burguesia de Genebra, agora eu sei alguma coisa sobre a burguesia de Genebra e aprenderia sobre a burguesia de Londres (BRONTË, 1998, p. 133)

O trecho deixa indagações no ar. O que Frances insinuava sobre a burguesia? Aparentemente, ela dava testemunho do seu conhecimento sobre as mudanças sociais que ocorriam. Poderia ter trabalhado como governanta, posição que a levaria a transitar “num percurso circular” rotineiro e da qual desejava se livrar. Tromly (1982, p. 33), no entanto, vê possíveis ligações das quais a moça se envergonharia. Ela entende que o retrato que a autora pinta por trás daquele que Crimsworth faz da amada tem o “objetivo de ser consideravelmente mais sutil, complicado e ambíguo. Primeiro, há um número de sugestões de que Frances pode não ter vivido uma vida tão protegida e virginal como Crimsworth complacientemente assume”. Sua vida anterior, que girava ao redor de um círculo, seu conhecimento sobre a burguesia, mais a insinuação de Zoraide Reuters de que “não gost[ava] que ela saísse a qualquer hora” (BRONTË, 1998, p. 145), somando-se à declaração de Frances sobre a “frustração das ‘pessoas que estão na companhia de uma só pessoa o tempo todo para se divertirem’” são, no entender de Tromly (1982 p. 34), “alusões sugestivas de algo que Crimsworth não consegue enxergar”. O passado de Frances poderia, realmente, explicar muito sobre o seu comportamento. Entretanto, considero que o seu comportamento no período descrito por Crimsworth não dá ao leitor indícios de que a moça tenha experimentado um tipo de vida não condizente com os valores vitorianos. Vejo-a desprotegida, vítima da pobreza que a faz se contentar com empregos subalternos. É deles, no entanto, que retira seu sustento, o que é, para ela, motivo de orgulho.

Um outro assunto que a autora trata de forma tímida em *O professor* é o erotismo. Para Kauer (2001, p. 169), Charlotte Brontë não se sentia segura para falar desse aspecto da vida humana. Na opinião de Kauer (2001, p.169), Charlotte Brontë realmente não poderia falar de erotismo sendo mulher, porque o código moral para homens e mulheres era diferente. Quando aborda algum aspecto de licenciosidade, a romancista atribui a conduta aos estrangeiros, os belgas e os franceses. Sobre o Sr. Pelet, por exemplo, William (BRONTË, p. 63) escreve:

Eu suspeitava um grau de relaxamento em seu código moral. [...] eu odiava sua maneira de mencionar o Amor, eu abominava, do fundo da minha alma, a mera Licenciosidade, ele sentiu a diferença das nossas noções e, por consentimento mútuo, nos mantivemos fora do campo de debate.

Essas reações de Crimsworth, que não condizem com o comportamento masculino da época, “apontam para as inconsistências de seu caráter que contribuíram para o fracasso do travestismo

narrativo” (KAUER, 2001, p. 170). Por outro lado, se no curso da leitura fica entendido que a personalidade de William difere do padrão, que as suas reações sempre se mostram incomuns, fica mais fácil aceitar as suas idiossincrasias, entre elas o furtar-se às expressões afetivas em público. Craik (1968, p. 55) entende que Crimsworth é fruto da tensão entre uma escrita destinada a ser pública – a autora, então, ainda tateava à procura da dose certa de elementos a serem revelados – e a escrita privada, como a que fazia até então, que lhe garantia a total liberdade de expressão. Embora a personagem acabe por parecer quase sem vida, ela se prova uma mistura bem-sucedida dos elementos que a compõem, ou seja, de “sua descrição de si mesmo, dos outros, seu pensamento, ação, conversação e autoanálise” (CRAIK, 1968, p. 66).

O erotismo também aparece em outros trechos do romance: na conduta, por exemplo, de Zoraïde Reuter, dona do pensionato para moças e patroa de William, que chega a demitir Frances, quando percebe que William gosta da moça. William, por sua vez, tinha estado apaixonado pela sua chefe, tinha caído na armadilha de uma mulher coquete que queria apenas testar seu poder de sedução. Outro momento em que o erotismo pode ser percebido é na atração disfarçada do professor pelas alunas. Na primeira vez em que entra na sala de aula do Pensionnat, segundo escreveu em seu diário, não enfrentou “a primeira visão como um estoico” (p. 75), ficou deslumbrado e considerou Caroline, uma de suas alunas, sensual e “difícilmente mais pura que Lucrecia Borges” (BRONTË, 1998, p. 76). O erotismo também aparece na descrição que faz dos atributos físicos de Frances, assim como nas suas reações quando está perto dela. Um estudo mais detalhado sobre o erotismo em *O professor* encontra-se no Capítulo 4.

Para uma narradora no século XIX, seria mesmo complicado falar abertamente sobre desejo e erotismo. Entretanto, logo depois de concluir *O professor*, Charlotte Brontë escreveu *Jane Eyre*, romance em que expressa muita emoção e desejo e que despertou reações fortes nos leitores da época. Ainda escondida sob o pseudônimo andrógino, a autora optou por uma narradora, o que lhe deu maior liberdade para compô-la. Dando à personagem um terreno mais conhecido, ela precisava apenas descrever as ações e reações dos outros personagens. Na opinião de Frederico (1994, p. 198), é mais fácil para a mulher entender as questões colocadas por Charlotte Brontë em seus romances, já que também elas conhecem a dificuldade de serem membros sexualmente definidos na sociedade. Com os pés firmemente apoiados na realidade, Charlotte Brontë criou heroínas fortes e convictas de seu valor, mas não escondeu que a mulher ainda precisava da proteção masculina para se ajustar à sociedade de seu tempo.

De maneira geral, os críticos consideram as personagens masculinas criados por Charlotte desajeitados e pouco convincentes (KAUER, 2001; PEARSON, 2010). Smith (1998, p. x), por exemplo, escreve que, ao abandonar seus personagens das histórias de Angria e ainda não acostumada com a nova audiência, ou seja, com o público em geral, Charlotte falhou em dar a William, em especial, traços condizentes com a realidade, embora o realismo fosse o elemento mais buscado pela autora que, na época, tentava se distanciar dos arroubos byronianos das histórias juvenis. É voz comum nos trabalhos sobre Charlotte Brontë que a autora lutava contra o poder de sua imaginação, essa amiga querida “apreciada em segredo” (BONTË, 1998, p. 25). Charlotte Brontë tinha medo de perder o controle sobre suas reações e, por isso, evitava soltar as rédeas de suas fantasias, muito embora compreendesse que era justamente isto o que o público esperava do escritor de romances.

Muitas reações de William não se explicam ao longo do texto e são vistas como características do comportamento feminino. Um trecho citado como exemplo é a relação conflituosa entre William e seu irmão, Edward. Esse conflito, na realidade, é herança dos primeiros contos escritos na juventude. No romance, Edward, dono de uma indústria têxtil, é dotado de uma malignidade e violência que relembram os personagens de Angria. No entanto, a origem dessa agressividade não se explica no enredo de *O professor*, a não ser pela arrogância de Edward por ser rico e poderoso. Sabe-se que William e o irmão não se conhecem, realmente. Foram criados separados, por parentes dos dois lados da família. Quando se formou, não desejando ser um religioso, como o tio desejava, Crimsworth procura o irmão, que lhe dá emprego em sua fábrica. Mas ele não se sente feliz ali e não se dá a chance de conhecer Edward, preferindo vê-lo como um déspota. Não há, entre os dois, uma busca por afinidades. Sintomaticamente, ele repudia sua cunhada, como o faz com todas as mulheres dotadas de beleza. Embora tenha chance de conversar com ela, não busca entendê-la melhor e classifica-a como vazia e tola. Depois, já em Bruxelas, a sua aversão às alunas ricas, jovens, caracteristicamente vaidosas e coquetos não tem razão de ser, mas reflete os desabafos da autora em seu “Roe Head Journal”, diário que escreveu durante o período em que trabalhou como professora na escola de mesmo nome. Nesse diário, Charlotte registra a sua dificuldade em aceitar o comportamento das suas alunas que, inclusive, debochavam muito do jeito desengonçado e das roupas pobres de Emily, que também estudava lá na época. Todas essas reações são classificadas de efeminadas e, segundo Kauer (2001, p. 178), demonstram que a autora “não se sente à vontade em seu disfarce masculino, o que impede

a relação dialógica entre autor e narrador, assim como entre o narrador e o leitor, apesar da sua tentativa de estabelecer tal diálogo”.

Em contraste com a opinião de Kauer (2001), Cohen (2003, p. 445) pensa que o uso desse narrador travestido é o aspecto mais marcante da obra. Em seu modo de ver, essa situação narrativa deu a Charlotte Brontë a oportunidade de se imaginar um homem e pensar como deve ser habitar um corpo masculino. Ele acrescenta, ainda, que a escritora,

Através da voz do narrador assim como das imagens do romance, [ela] torna peculiarmente vívida a situação da interioridade humana entendida como normal – a ideia de que os sujeitos humanos habitam seus corpos, e que os corpos servem como veículos ou depósitos para os conteúdos espirituais, psicológicos e mentais. Ao retratar em termos do confinamento humano da subjetividade intangível, ela explora o paradoxo de [se ter] uma mente, coração ou alma habitando a carne. Atravessada por metáforas de sepultamento e violação de limites, a linguagem do romance exagera e estranha as condições de incorporação. (COHEN, 2003, p. 445).

Existem, na realidade, muitas cenas em que William expressa a sensação de encarceramento, clausura. O próprio cenário do romance tem limites estreitos e a maioria das cenas acontece no interior da escola ou de uma casa. Há poucas menções a passeios ao ar livre e, quando Frances é demitida por Zoraïde, que nega a William o endereço da moça, ele passa dias procurando-a e vai encontrá-la justamente dentro de um cemitério, ou seja, dentro de um espaço claramente delimitado. Em consonância com essa metáfora, todos os conflitos vividos por William acontecem quando ele está sozinho em seu quarto.

Charlotte Brontë, em *O professor*, escrevia atrás de duas máscaras: a de Currer Bell e a de William Crimsworth (TROMLY, 1982, p. 14). Na verdade, lembra Tromly (1982, p. 12), a julgar pelas cartas escritas por ela, e que hoje são públicas, muitas outras máscaras eram usadas com bastante frequência, já que sua personalidade mudava dependendo da pessoa para quem escrevia. Assim, havia a Charlotte doméstica, para a amiga Ellen; a literária, para W. S. Williams; e a brincalhona, para George Smith. Como consequência, é preciso que o leitor de Charlotte Brontë conheça a “desafiadora responsabilidade de ver além da superfície aparentemente opaca” dos romances (TROMLY, 1982, p. 15). Além do mais, é opinião de Tromly que, desde o início do livro, a autora ressalta bastante a centralidade da voz narrativa.

William Crimsworth, escrevendo do seu estúdio em Daisy Lane, é destinado a ser uma presença enfática. [...] Crimsworth está contando sua própria história, ou seja, apresentando seu próprio mito. Enquanto está ostensivamente criando uma arte que reflita sua vida, ele está na realidade moldando a sua vida para caber na arte. (TROMLY, 1990, p.118).

Realmente, o que sabemos dos personagens vêm-nos através das palavras de William. Assim como as personagens, nós, os leitores, também somos prisioneiros dos limites do diário do narrador, embora sejamos livres em nossas interpretações. Para Tromly (1990, p. 105), a autora impõe seu personagem ao leitor o tempo todo e impressiona o modo como ele se detém em detalhes insignificantes, em acontecimentos menores e passa rapidamente pelos mais significativos, chegando mesmo a só mencionar a existência do filho já no final do romance. No entender de Kauer (2001, p. 170), a atitude do herói para consigo mesmo e a sua falta de confiança na importância da sua própria história “colide com a noção de autoridade masculina”. Segundo Kauer (2001, p. 170), os trechos em que faz uso da metanarrativa, como “Eu estou simplesmente falando a verdade”, ou “Me perdoem o aparente paradoxo; eu estou certo do que digo”, mostram, “em sua lacônica assertividade, um certo desafio à opinião do leitor”. Kauer (2001, p. 170) pensa que um homem não teria tanta preocupação em se afirmar ao leitor.

A rejeição pública à personagem criada por Charlotte Brontë é uma falta de entendimento de seus leitores, que valorizam muito as qualidades comumente consideradas masculinas, tais como virilidade, independência e o poder que é normalmente associado ao sexo masculino (PEARSON, 2010, p. 84). Embora a crítica elogie personagens femininas criadas pela autora, fortes como Jane (*Jane Eyre*) e Lucy Snowe (*Villette*), essa mesma crítica não vê com bons olhos um homem inseguro como William Crimsworth e parece não aceitar que em um romance as personagens sejam passíveis de desempenhar papéis de gênero diferentes daqueles culturalmente estabelecidos, que exista a possibilidade da existência de comportamentos fora do que é estabelecido socialmente. Tudo depende de quem os cria. Para Pearson (2010, p. 85), Charlotte Brontë “constrói, desconstrói e reconstrói a masculinidade para servir aos seus propósitos narrativos e acena para uma visão de humanidade compartilhada que transcende as fronteiras de gêneros”.

Ao dar às suas personagens a coragem de falar, Charlotte criava uma dialética entre a resistência às ideologias, os sentimentos pessoais e o desejo de controle e poder. Ao usar o narrador travestido, a autora usa um disfarce para expor as dificuldades que as pessoas nascidas fora da nobreza tinham de enfrentar para garantir um lugar seguro na sociedade. Diana Klinger (2008,

p. 24) mostra que, “o sujeito da escrita não é um ‘ser’ pleno, cuja existência ontológica possa ser provada, [...] a figura do autor é resultado de uma construção que opera tanto dentro do texto ficcional quanto fora dele, na ‘vida mesma’”. A pesquisadora diz, ainda, que “a ficção de Charlotte é o *locus* onde ela explora as relações entre a vida social, os estados psicológicos do ser, e as implicações do equilíbrio de poder” (KLINGER, 2008, p. 24). Em *O professor*, Brontë dá ao seu personagem um tipo de sensibilidade que, embora ainda mal delineada, já aponta para futuros retratos masculinos os quais, livres da obrigação de serem sempre fortes e dominadores, poderão finalmente conviver com suas falhas e fraquezas.

O trabalho de Kauer (2001) traz outros pontos que, no seu entender, fazem de *O professor* uma obra inverossímil. Para ela, o narrador não convence porque é inseguro. Ele se justifica o tempo todo, o que o faz parecer efeminado. Quando, por exemplo, ele se sente cortejado pela Srta. Reuter, a sensação que tem é de poder, ao sentir-se “bárbaro e sensual como um paxá”, (BRONTË, 1998, p. 171) quando a moça o rodeava “como uma escrava.” Sua posição na sociedade, ele admite, se iguala à posição de uma mulher de seu tempo: ele mesmo se compara a uma governanta, como se vê no trecho em que ele descreve como se sente em uma festa na casa do seu irmão e expressa seu ressentimento contra aquele:

O Sr. Crimsworth [Edward], de pé sobre o tapete, seu cotovelo apoiado no aparador de mármore e rodeado de jovens com quem conversava alegremente – o Sr. Crimsworth, assim posicionado, olhou para mim, eu parecia cansado, solitário, rebaixado – igual a uma desolada tutora ou governanta – ele ficou satisfeito. (BRONTË, 1998, p. 19).

A autopiedade, na verdade, é companheira constante de William; vê-se sempre à margem dos acontecimentos, aos quais não se junta seja por timidez, por julgar-se deslocado ou, ainda, por ver-se acima das pessoas à sua volta. Na festa, não dança, não conversa com ninguém, exceto com Hunsden, que o procura para se apresentar. Além disso, William é extremamente consciente de sua aparência física e constantemente se diminui diante do leitor, com frases do tipo: “Eu não sou bonito e nenhuma roupa vai me [transformar]” ou, ainda, “um rosto fino e irregular [...] com olhos fundos e escuros sob uma testa grande, quadrada, pele destituída de brilho ou atração, alguma coisa jovem, mas não juvenil, nenhum objeto que ganhe o amor de uma jovem, nenhum alvo para as flechas do Cupido” (BRONTË, 1998, p. 69).

Em seu artigo “The Other Case: Gender and Narration in Charlotte Brontë’s *The Professor*,” Frederico (1994) considera que, ao usar a voz de um narrador masculino, “Brontë examina com

uma mistura de ironia e compaixão a imunidade moral e emocional que existe dentro das construções vitorianas de masculinidade” (FREDERICO, 1994, p. 188). Considera, ainda, que a autora, ao escrever a história de

um homem que aprende a se socializar e construir sua masculinidade, está atenta aos perigos [...] de se naturalizar características que a sociedade vitoriana admirava nos homens, tais como fixidez, domínio, exclusão, competição, e estoicismo” (FREDERICO, 1994, p. 188).

Frederico (1994, p.188) acrescenta que a voz de Crimsworth, longe de soar andrógina, como querem Gilbert e Gubar (2000), na verdade

aproxima-se das qualidades literárias características do homem, identificadas por Elaine Showalter como ‘poder, alcance, distinção, clareza, aprendizagem ... inteligência, conhecimento da vida e humor’ junto com ‘as falhas masculinas’ tais como rispidez e paixão.’ [SHOWALTER, 1999, p. 90]. Em outras palavras, Brontë, que aspira a um status como romancista, está escrevendo como uma profissional – isto é, como um homem (FREDERICO, 1994, 188).

Como já dito, Gilbert e Gubar (2000, p. 319) veem a personagem do professor como andrógina porque, se por um lado ele sente atração pelo sexo oposto, por outro, rejeita a “estereotípica mulher-boneca” e esta atitude faz dele “no mínimo um homem incomum.” Outro aspecto que geralmente chama à atenção é o grande desejo de William de conhecer o mundo feminino: “Crimsworth, como muitas romancistas, fantasia em se tornar um *voyer*, um cientista dos desejos sexuais” afirmam Gilbert e Gubar (2000, p. 319). Quando William finalmente é convidado a ensinar na escola para moças, ele exclama: “Eu agora verei o jardim misterioso: eu verei tanto os anjos quanto o Éden” (BRONTË, 1998, p. 68). A exclamação, para Gilbert e Gubar (2000, p. 321), “não é apenas uma paródia da idealização masculina; é uma expressão do próprio desejo de Brontë de analisar o jardim cercado da feminilidade”. A exclamação de William nasce da expectativa que sentia quando chegou à escola para meninos. Ao perceber, porém, que a janela do seu quarto, virada para o jardim do pensionato feminino, estava lacrada, sentiu-se muito desapontado, estado de espírito que se manteve com ele por muito tempo:

Não apenas então, mas muitas vezes depois, especialmente em momentos de cansaço e tristeza eu olhava com olhos não satisfeitos para aquela tábua tentadora, desejando retirá-la e dar uma olhada na verde região que eu imaginava estar ali. [...] Durante o dia, quando escutava com atenção, eu podia ouvir, mesmo através da madeira, as vozes das senhoritas em sua hora de recreações, para falar a verdade, minhas reflexões sentimentais eram

ocasionalmente desorganizadas pelos sons claros, não, de fato – os sons muito frequentemente audaciosos que subindo do escondido Paraíso abaixo, penetravam clamorosamente na minha solidão (BRONTË, 1998, p. 59).

Assim, testemunhar a espontaneidade feminina continuava interdito a ele. A autora poderia, aqui, estar contornando a sua própria ignorância a respeito da reação masculina na observação do sexo oposto. Ao optar por abrir essa janela somente depois que William já conheceria as suas alunas e já emitira suas opiniões irônicas sobre elas, dava-lhe a liberdade de tratar o assunto com mais objetividade. Como poderia descrever a reação de um jovem rapaz diante da beleza e juventude de moças em momento de descontração, se o modelo de comportamento masculino que a guiara até então era aquele baseado nos impetuosos heróis românticos? Sua intenção, agora, era retratar um homem comum.

*O professor* traz em sua concepção a consciência de sua forma ficcional e a rudeza da personagem é “calculada; não é evidência da incerteza da autora, mas indicativa da distância crítica da narrativa que ela apresenta” (GLEN, 2002, p. 34). Posicionada nessa distância, seu local de enunciação está cercado de informações culturais, aspirações pessoais e desencanto, já que, nessa época, a autora estava passando por um período de abatimento moral. Ela estaria, então, optando pelo sucesso para suas personagens, que se contam entre grupos marginalizados. Elas seriam a sua chance de arrumar o que considerava injusto. Ao fazê-lo, colocava Crimsworth e Frances em consonância com um novo tipo que se afirmava nos romances: aqueles que subiam na escala social através do próprio trabalho – o *self-made man*, ou seja, aquele que, ignorando as convenções antigas, valia-se das oportunidades trazidas pela ascensão da burguesia e construía para si a possibilidade de ascensão social porque enriquecia e, conseqüentemente, ganhava poder.

As personagens de Charlotte são construídos em dissonância com a ideologia reguladora de papéis, à margem dos ideais de gênero comuns no século XIX. Elas, destemidamente, questionam o paralelismo vigente entre sexo e gênero, assim como a crença em uma suposta essência do feminismo, que seja capaz de justificar uma postura submissa da mulher perante o homem (LANGLAND, acesso em 15 jun. 2013). No final de *O professor*, depois de descrever a rotina de Frances, William pergunta a ela o que ela faria se tivesse se casado com um tirano, ou déspota, ou bêbado, e ela responde: “Eu tentaria aguentar o mal ou curá-lo, por um tempo; e quando eu o considerasse intolerável ou incurável, eu deixaria meu torturador rápida e silenciosamente” (BRONTË, 1998, p. 235). Essa resposta não condiz com o papel esperado da

mulher vitoriana, mas em harmonia com as reações das personagens impetuosas, ainda pulsantes na mente da autora. Suas heroínas são assertivas e determinadas. Embora aceitem a proteção masculina, sintam mesmo a necessidade dela, são corajosas o suficiente para expressar suas crenças morais. A autora poderia, também, ao criar uma personagem insegura, estar tentando mostrar que a sensibilidade não é, ou não deveria ser, prerrogativa feminina. Não era, a própria Charlotte Brontë, testemunha das fragilidades morais de seu irmão, que foram intensificadas pelo fracasso de um amor ilícito, bem na época em que escrevia o romance? Vale lembrar que Anne Brontë, a irmã mais nova, vai retomar o mesmo tipo de pensamento em seu romance *A moradora de Widfield Hall* (1848).

Quando Charlotte escreveu *O professor*, ela já havia até mesmo tentado publicar um outro romance, *Ashworth*, mas os editores Hartley Coleridge recusaram o manuscrito e criticaram-no muito (GORDON, 1995, p. 344). Carol Bock (1992, p. 46), por sua vez, expressa seu pensamento de que nesse manuscrito, iniciado antes de *O professor*, Brontë conseguiu criar uma mistura entre o narrador de ficção e o criador de personagens confiáveis. Em *Ashworth*, a romancista consegue desenvolver o papel do narrador como personagem, de maneira a dar ao leitor a sensação de estar escutando a voz de um contador de histórias que tem “personalidade e modo de narrar diferentes, enquanto o relacionamento entre o narrador e as outras personagens e eventos da história permanecem neutros” (BOCK, 1992, p. 52). Quanto ao ponto de vista narrativo, *Asworth* é um grande avanço porque mostra que “cinco anos antes de *O professor*, Brontë já tinha se libertado de qualquer dependência que pudesse ter dos narradores angrianos” (BOCK, 1992, p. 52). Nos quatro capítulos de *Ashworth* que escreveu, fica evidente o “cuidado que teve com o ponto de vista narrativo, já que o narrador interrompe seu relato repetidamente para comentar sobre seu método de narrar, o que revela a consciência que Brontë tinha das deficiências de seus trabalhos anteriores” (BOCK, 1992, p. 52). Kauer (2001, p.175), no entanto, considera que é justamente nesses momentos que mais aparente fica a insegurança da autora ao usar uma voz masculina.

Charlotte Brontë realmente cria momentos em que William faz uso da segunda pessoa e se dirige aos leitores. Todo o seu diário é estruturado como se fosse uma conversa do relator com um outro. Ele não fala “ao querido diário”, como é comum às escritas secretas de mulheres; ele se dirige a quem o lê, demonstrando claramente a sua intenção de expor-se publicamente. Kauer (2001, p. 175) informa que, em todo o romance, a autora usa esse artifício nove vezes,

sendo que a maioria aparece na primeira parte do romance e, em todas as ocasiões, ele parece estar tentando “justificar seu modo de narrar.” É opinião de Kauer (2001, p. 110) que

essa necessidade de justificativa é acompanhada da tentativa de conseguir a confirmação do leitor. Um narrador que se sente seguro de seu poder de convencimento sobre o leitor não precisa buscar a confirmação [usando] fórmulas como “meus leitores hão de concordar comigo”, especialmente depois do apelativo “Ó, incrédulo leitor” [que aparece] pouco antes.

No entender de Kauer, dá para entender que o narrador não se sente confiante em convencer o leitor das descrições da sua primeira experiência com suas alunas (2001, p. 176). Segundo a estudiosa, toda essa metanarrativa acaba por diminuir o narrador/personagem porque não condiz com a autoridade masculina. Em *Jane Eyre*, afirma, a autora mostra sua narradora “confiante e convencida de sua capacidade”; quando Jane se dirige ao leitor, é como se estivesse desafiando a opinião dele e, ao mesmo tempo, fortalecendo sua autoconfiança. Crimsworth, por outro lado, aponta para a falta de autoridade narrativa e masculina (KAUER, 2001, p. 176).

Sobre o romance, as opiniões divergem. Smith (1998, p. x) considera *O professor* como “o clímax de um longo período de escrita particular. Um grande número de contos, rapidamente compostos e carinhosamente passados para o papel em letrinhas miúdas, são evidência do ardente talento criativo das crianças Brontë”. Smith (1998, p. x) considera que, nos últimos contos de Angria, “Charlotte [já se mostra] perfeitamente à vontade com seus personagens e situações: seus relacionamentos não precisam ser explicados novamente porque são motivados por paixões e repulsões desenvolvidos através de muitos anos”. Para Charlotte Brontë, segundo Craik (1968, p. 54), “escrever na primeira pessoa era o modo mais natural de atingir seus objetivos” porque esse método “absorve uma boa quantidade de material autobiográfico e automaticamente impõe um tipo de unidade e um tipo elementar de ênfase sobre o que é dito e feito”. Os anos de prática, a repetida presença de um mesmo narrador/personagem nas histórias da juventude deu-lhe um certo à vontade na criação desse narrador protagonista. No entender de Margaret Smith (1998, p. xi), ele é uma escolha natural para uma escritora acostumada a escrever sobre personagens às vezes cavalheirescos, às vezes déspotas implacáveis. Entretanto, concorda que o narrador do primeiro romance tem as suas falhas, mesmo sendo uma demonstração da coragem da autora em transformar simples professores em personagens principais. Smith (1998, p. xv) culpa os contos de Angria pelas falhas em *O professor* e lembra que a própria Charlotte considerava fraco o início do romance, tendo mesmo a intenção de

reescrevê-lo. Desejava cortar umas partes e desenvolver outras, principalmente para torná-lo um romance em três volumes, como era comum na época (SMITH, 1998, p. xvi).

No mundo imaginário de Angria, a escritora desenvolveu seu talento e, segundo Smith (1998, p. x), ganhou “fluência de estilo e domínio dos diálogos” e, é bom lembrar, os narradores eram do sexo masculino. Assim, parece-me natural que no primeiro romance depois dos contos e na continuação de um processo já revelado em seu “Farewell to Angria”<sup>33</sup> (BRONTË, 1954, p.160) a autora ainda usasse um narrador, para ela familiar. Nesse texto, ela anuncia a mudança de foco em suas histórias porque se cansara do clima quente e opressivo de Angria, propício às grandes paixões, e buscaria lugares mais calmos e frios.

Em estudo sobre as teorias de Mikhail Bakhtin, Bernardi (2007, p. 41) explica que, ao estruturar um personagem, o autor cria “uma espécie de duplo”, do qual mantém certo distanciamento. Bernardi (2007, p. 41) acrescenta que o autor se “apropria das palavras de um outro, com todas as intenções sócio-ideológicas que estas palavras contêm, e as utiliza para atingir suas intenções.” Para Nascimento (2011, disponível em [www.evandonascimento.net.br](http://www.evandonascimento.net.br)),

O autor é um dispositivo tanto pessoal quanto impessoal, no limite do anonimato. É-se autor em princípio em primeira pessoa, “Eu escrevo”, mas em seguida, é preciso que se transforme em diversas outras pessoas, tanto discursivas quanto empíricas: ele/eles, você/tu, vocês, nós e até o antigo vós. Um autor plenamente autoidentificado é natimorto, pois incapaz de assumir diversas máscaras sem as quais não há autoria: vozes narrativas, personagens, sujeitos poéticos, vozes dramáticas, *dramatis personae*, *personas ensaísticas*, biográficas, sociais, em suma, máscaras de toda ordem.

Escondida por trás da máscara de William Crimsworth, Charlotte Brontë foi original, principalmente por conseguir essa originalidade com um material “tão disparatado” (CRAIK, (1968, p. 51). No entender de Craik, a originalidade de obras como *Jane Eyre* acaba se apagando porque muitos outros romances nasceram inspirados por esse livro. Acredita, também, que escrever *O professor* deve ter dado à Brontë tanto trabalho quanto sua irmã Emily teve para escrever *O Morro dos Ventos Uivantes*, porque ambos nasceram da criatividade de suas autoras. Não havia nada parecido naquela época que elas pudessem tomar como modelo. Craik (1968, p. 51) diz que Charlotte Brontë

---

<sup>33</sup> Em anexo, com tradução minha.

revela um novo e idiossincrático modo de ver o objetivo de um romance [além de] criar uma área de experiência única que o autor e o leitor compartilham à medida em que o romance se desenvolve. Ela sabe claramente o propósito que o romance tem para ela, e deve ser percebido de modo mais significativo quando ela parece estar seguindo as convenções do romance mais atentamente; isto é, em permitir que seu romance termine com a felicidade matrimonial de seus personagens principais.

No prefácio de *O professor*, a autora também informa que seu texto não era fruto de alguém sem experiência, mas que a pena da qual nascia “já tinha sido muito usada numa prática de anos” (BRONTË, 1998, p. 1). Essa linha, que remete aos escritos juvenis de Charlotte Brontë, não é, no entender de Glen (2002, p. 34), apenas uma declaração de Charlotte Brontë sobre as suas dificuldades em falar através de uma voz masculina, nem uma preocupação em “ficcionalizar uma autobiografia desajeitada; ou um rascunho para os futuros trabalhos mais populares, mas sim [trata-se de] um romance de um tipo diferente”. Glen (2002, p.34) considera que a voz do narrador do romance é distinta da voz de Charlotte e é genuína. Em seu entender, até as “personagens narradoras de Glass Town não são, de modo algum, figuras de inquestionável poder masculino, ou um veículo para a expressão do ponto de vista de sua criadora. Elas são objetos de representação; são muitas vezes caracterizados com deboche e têm suas fraquezas expostas” (GLEN, 2002, p. 34). Já havia na autora a intenção de que essa personagem, William Crimsworth, fosse desajeitada e irônica, de acordo com o modelo que estava entrando em voga. Leitora de William Makepeace Thackeray, Charlotte Brontë estava familiarizada com a ironia e o deboche que o autor usava em suas contribuições para *Frazer*, revista de crítica literária para a qual ele escrevia (GLEN, 2002, p. 35). Como referência para sua opinião, Glen (2002, p. 34) transcreve um fragmento de Charlotte Brontë, que parece ser um rascunho inicial do romance:

Eu tive o prazer de conhecer o Sr. Crimsworth muito bem – e posso afirmar que ele era um homem respeitável – embora talvez não de todo a personagem que talvez tivesse pensado ser. Ou então – para olhos imparciais – no meio de seus pontos favoráveis pequenos defeitos e peculiaridades estivessem visíveis [alguns] dos quais ele não tivesse consciência... eu suponho que a narrativa que se sucede foi o trabalho de suas horas de lazer depois que ele se aposentou dos negócios – em sua forma original ela se estendia duas vezes mais do que na forma presente – mas ao entregá-la para mim para correção e cortes (o que ele fez após descobrir que os vários editores a quem ele ofereceu considerassem o manuscrito um nada e zombaram dele por isso) eu tomei a liberdade de cortar do todo os sete primeiros capítulos com um movimento da tesoura (BRONTË apud GLEN, p. 34).

Sendo um trabalho de linguagem, o romance é o locus ideal para a experimentação. Segundo Severo Sarduy (1979, p. 48), o espaço da linguagem é o local possível para as conversões, transformações e disfarces. O eu, ali, encontra o ambiente perfeito para as metamorfoses que lhe possibilitam a existência no outro, ainda que este tenha sua história delimitada por um recorte narrativo. Conhecedora das dificuldades que os marginalizados enfrentavam para subsistir, Charlotte Brontë usa seu texto para falar da sonhada possibilidade de realização, apesar das barreiras impostas pelo patriarcado e a nobreza, e a maneira como o faz não emprega exortações ao esforço, como num livro de autoajuda. Seus ideais insinuam-se numa narrativa que por si mesma quebra as convenções formais de seu tempo. William Crimsworth teve o seu destino traçado desde o prefácio do livro. Já ali a autora anuncia que seu personagem deve

trabalhar seu caminho através da vida como eu tenho visto os homens reais trabalhando os seus – que nenhuma reviravolta súbita o levaria à riqueza e a uma alta posição; que qualquer competência que ele possa obter, deve ser com o suor do seu rosto; que antes de achar um caramanchão para se sentar, ele deve galgar pelo menos a metade da subida ao “Morro da Dificuldade”; que ele não deve nem mesmo casar-se com uma linda moça ou uma senhora de posição social. Como um filho de Adão, ele deve compartilhar do destino de Adão e beber através da vida um copo de alegria moderada e variada. (BRONTË, 1998, p. 1).

A personagem tem de passar por uma série de experiências até conseguir acomodar-se ao seu meio, sem abrir mão daquilo que considera importante para si mesmo. O romance, realmente, contém etapas que caracterizam um *Bidungsroman*, a julgar pelos pontos descritos por Cíntia Schwantes (2006, p. 15), que são: uma viagem que lhe permite alargar seus horizontes – William vai para Bruxelas; conflito de gerações – William se revolta contra os tios que o educaram e contra seu irmão, burguês rico e poderoso; dois casos de amor, um fracassado e outro bem sucedido, que lhe permitiram experimentar o fracasso e o sucesso. William se ilude com as atenções de Zoraïde, que na verdade o usava para fazer ciúmes ao seu noivo. Depois disso, encanta-se pela doçura e determinação de Frances e com ela se casa. Além disso, há a escolha profissional, que lhe permite desenvolver seu talento e lhe garante uma posição num grupo social mais elevado, ao mesmo tempo em que lhe dá a formação necessária para exercer uma profissão. Um outro ponto a ser lembrado é a viagem: em Bruxelas, William se revela como professor, faz amigos e acaba abrindo sua própria escola. Mais do que isso, sua posição hierárquica em um país que não é seu traz-lhe uma sensação de superioridade, ecoando o orgulho imperialista que não conseguiu acordar na Inglaterra. Seu idioma é objeto de desejo do outro e ele exige, então, que seus alunos escrevam corretamente. Mais do que aprender com a

alteridade, a personagem impõe suas próprias regras e se compraz com isso, numa atitude que cristaliza convicções arraigadas sobre a idealizada superioridade britânica.

William teve uma boa educação em Eton e amigos influentes que o ajudaram quando precisou. Tem liberdade para sair e caminhar pelas ruas quando assim o deseja e tem voz, simplesmente por ser homem. Muito embora ele muitas vezes se compare com um escravo, com uma governanta e se sinta preso entre quatro paredes, como ressalta Frederico (1994, p. 189), ele possui todas as qualidades que “definem o poder na sociedade vitoriana: educação, dinheiro, mobilidade e autonomia”. Mesmo enfrentando uma situação difícil, a sua condição não se compara com de Jane Eyre, por exemplo, por causa de todas as vantagens que lhe são dadas na sociedade patriarcal. Mesmo tendo passado por momentos humilhantes – com seu irmão, ou ouvindo as ironias de seu amigo Hunsden, que a todo momento insulta a sua masculinidade por causa da sensibilidade que demonstra –, William não perde seu orgulho e arrogância, chegando mesmo a ser cruel quando se refere a serviçais: “Aquela serva relaxada negligenciou [a lareira], como sempre” (BRONTË, 1998, p. 26). Assim ele se queixa quando chega em casa desejando encontrar a sala aquecida. No entanto, sua história vai na contramão do que se esperava do homem naquela época: William tem de aprender a ser autossuficiente, de impor a sua presença no mundo. A autora lhe dá um diário, um registro de linguagem, para que revele suas conquistas morais e pessoais, suas faltas e qualidades, mas falha em lhe dotar da capacidade de se entregar às sensações que os momentos marcantes acordam. Em vez disso, delonga-se em descrições de eventos e reflexões sem importância. Na conclusão de seu artigo, Kauer (2001, p. 184) afirma que

infelizmente, Charlotte Brontë não conseguiu disfarçar-se como homem. A consciência autoral (feminina) entra na voz narrativa sem filtrar-se, causando um efeito confuso, não um efeito liberador. Somente em seus trabalhos posteriores ela entendeu que sua força era a voz não filtrada da consciência feminina subjugada levantando-se para a resistência.

Falar de Charlotte Brontë demanda leitura extensa por causa da quantidade de material escrito tanto sobre ela quanto de sua autoria. Hoje, até mesmo as cartas que escreveu e os textos da juventude se encontram à disposição dos que querem aprender a respeito dela. A autora, como provam seus romances, tinha consciência das limitações que a sociedade vitoriana impunha às mulheres. Mesmo assim, sonhava para si mesma e para as irmãs uma vida mais independente, ligada ao mundo das letras. Nem o coração partido, nem as tarefas domésticas, nem o fracasso da publicação dos poemas a detiveram. Determinada a alcançar seu objetivo, incentivou as

irmãs, que abraçaram a tarefa e se tornaram referências na literatura inglesa. Seus livros conquistaram não apenas a sociedade britânica, mas cruzaram mares e ganharam enorme popularidade. Os méritos de Charlotte Brontë como escritora são ainda aplaudidos nos meios literários. Além de tudo, é impossível negar a sua contribuição para os estudos feministas, porque seus enredos abordam a condição da mulher e revelam personagens femininas com coragem suficiente para se imporem como seres dotados de inteligência e vontade, ainda que se achassem incompletas sem a presença de um homem em suas vidas.

Sabe-se que uma das preocupações de Charlotte Brontë era manter-se incógnita. Queria publicar, mas não queria se expor, tendo em vista que contava apenas com sua vivência para criar seus enredos. Em *O professor*, no entanto, era sua intenção colocar seu personagem ombro a ombro com os homens que tinham de conseguir sucesso na vida com o suor de seu trabalho (BRONTË, 1998, p. 1), mas o livro não foi aceito pelos editores que esperavam “algo mais imaginativo e poético – algo mais de acordo com uma imaginação altamente forjada” (BRONTË, 1998, p. 1). Brontë não teve a chance de ver o livro publicado, mas, enquanto viveu, trancou-o zelosamente e dedicou-se a tirar frutos dessa primeira experiência, escrevendo suas obras subsequentes.

Sobre William Crimsworth, a crítica se divide. Os comentários da primeira hora não concordaram com a representação masculina que ele introduz na literatura. Os homens deveriam ser mais fortes, menos susceptíveis às dúvidas e menos desprovidos de autoconfiança. Com o progresso dos estudos da narrativa, principalmente com a evolução dos estudos feministas, a figura de Crimsworth deixou de ser apenas a pintura de um homem anacrônico. Ele passou a ser estudado como um elemento importante na escrita de Charlotte Brontë, especialmente depois que os estudos sobre Rochester, o protagonista de *Jane Eyre*, demonstraram a presença de características semelhantes nos seus personagens masculinos, entre elas o respeito pela privacidade da mulher, por suas qualidades intelectuais, assim como o reconhecimento da necessidade de ter uma companheira em suas vidas.

Com o uso de um personagem masculino, falando por trás de máscaras, Charlotte Brontë lançou-se no mundo literário. Com o uso da voz de um homem, a autora, no romance, retratou a caminhada de um cidadão comum rumo à segurança emocional e financeira, em busca de um lugar na sociedade. Para muitos críticos, ela errou por tentar se distanciar demais dos seus problemas emocionais; para outros, a presença desses problemas interferiram no sucesso do seu

trabalho. Para uns, a sua imaturidade não lhe dava o conhecimento necessário para falar como homem. Outros, ainda, encontram falhas na linguagem e na estrutura do romance, embora haja os que veem qualidades nos mesmos aspectos. É impossível, conseqüentemente, apontar quem está, ou não, correto. A verdade é que cada leitura crítica é única e cada leitor tem as suas próprias razões, que variam de acordo com o aporte teórico que o guia. É preciso, então, quando se faz um estudo sobre William Crimsworth, tirar ensinamentos das análises disponíveis para que a nova leitura tenha segurança ao concordar, ou não, com trabalhos anteriores.

A minha leitura de *O professor* foi feita, primeiramente, guiada pela curiosidade de conhecer mais uma obra da autora. Achei, naquele momento, a leitura monótona, por causa das muitas digressões da autora, e achei falho o modo como inseriu personagens menores no texto com o intuito de solucionar questões com as quais, talvez, não quisesse perder tempo. No entanto me impressionou muito o narrador, o que me traz a este estudo. Vejo as razões de todos os críticos como muito bem sedimentadas e sinto-me privilegiada pela oportunidade de me dessedentar nas fontes ao meu dispor, mas inclino-me para as críticas que veem mais méritos do que erros na obra em questão. Considerando a idade da escritora, sua experiência na escrita – ainda que fossem contos juvenis –, a época em que viveu e escreveu, seu amor pela literatura e sua condição de mulher em um século no qual a repressão exercida sobre o sexo feminino ainda era realidade, vejo *O professor* como uma conquista da autora e entendo que o travestismo narrativo que ousou empregar naquele momento abre ainda muitas portas para estudos não apenas das obras bronteanas, mas para todas as obras em que autores se travestem em narradores do sexo oposto. Há, aí, toda uma multiplicidade de caminhos de entrada para os textos, toda uma gama de implicações para as análises e, com certeza, os trabalhos dali advindos serão portadores de muitas novas informações das quais os estudos da literatura terão muito a ganhar.

#### 4 O PROFESSOR: ALGUNS TÓPICOS EM DISCUSSÃO

Com a intenção de continuar o estudo sobre o travestismo narrativo, faço a minha própria leitura de três momentos em *O professor*: a carta que inicia o romance, o namoro e posterior casamento de William e Francis, e o final do romance, partes do enredo que Kauer (2011), principalmente, considera provas de que Charlotte Brontë não estava preparada tecnicamente para fazer uso de um narrador masculino autodiegético.

Começo este capítulo, então, com o estudo da carta de William a Charles, lida à luz dos estudos teóricos sobre o romance epistolar e do uso da carta nos romances, sem perder de vista as críticas que entendem que a autora não foi capaz de esconder a forma feminina por trás das linhas de Crimsworth e, desse modo, falha em seu uso do travestismo narrativo. Em seguida, coloco em destaque o erotismo que perpassa o namoro e o posterior casamento de Crimsworth e Frances, outro aspecto apontado como uma evidência das falhas de Brontë. Por último, analiso algumas questões relativas ao final do romance, também alvo de variadas opiniões em estudos sobre a obra.

##### 4.1 A CARTA DE WILLIAM CRIMSWORTH

Inspirando-se num modelo popularmente aceito em seu tempo, o romance epistolar, Charlotte Brontë inicia sua narrativa fazendo menção a uma carta que a personagem principal, William Crimsworth, esquecera em uma gaveta. Essa carta, classificada por Gilbert e Gubar (2000, p. 317) como desajeitada, nunca seria lida pelo destinatário, porque ele havia partido para assumir um cargo oficial numa colônia inglesa. Para muitos críticos (KAUER, 2001; SMITH, 1998; entre outros) e até mesmo para a própria autora, esse início é fraco e sem sentido. Entretanto, muitas leituras que têm surgido a partir do século XX consideram que essa carta desempenha bem a função que a autora desejava: informar ao leitor sobre o passado do protagonista narrador. Usando-a como abertura do romance, Charlotte Brontë esclarece que a história do professor, que será escrita em forma de diário, parte do ponto em que ele termina de reler essa carta, que encontra entre outros papéis em uma gaveta de sua escrivaninha (BRONTË, 1998, p. 3).

O uso de cartas no romance, segundo Bernhard Jankowsky (1976, p. 36), já era conhecido como um “subtipo autônomo do gênero épico-narrativo ‘romance’”. Em seu texto, Jankowsky também informa que, na Europa, o primeiro romance epistolar surgiu na Espanha, em 1548,

mas foi no século dezoito, por volta de 1740, que esse tipo de obra chega ao seu ápice, o que durou cerca de 70 anos. Jankowsky (1976, p. 37) ensina que essa popularidade deveu-se a vários fatores, tais como: o desgaste do narrador onisciente em terceira pessoa, a busca de documentação e de autenticidade e o desenvolvimento do sistema postal. Nessa época, os romances epistolares de Samuel Richardson (1689-1761) e a obra de Lawrence Stern (1713-1768) eram lidos em muitos países e trouxeram para o romance inglês “a perspectiva cognitiva subjetiva”, que dava aos escritores uma nova forma de narrar uma história a partir da visão das personagens e não apenas dos narradores (JANKOWSKY, 1976, p. 36). Vivendo no século XIX e sendo uma leitora assídua, Charlotte Brontë já estaria perfeitamente familiarizada com a nova forma do romance, gênero que florescia naquela época.

A carta que inicia *O professor* era endereçada a um velho amigo de escola, Charles, aparentemente o único com quem tinha uma relação de amizade, dado o teor das informações que lhe envia. Entretanto, esse amigo nunca recebeu essa carta e, portanto, nunca a leu. Na época em que fora enviada, Charles já estava a caminho de uma das colônias da Coroa Britânica, a trabalho. Como esse colega não é mais mencionado no restante do romance, muitos críticos consideram esse início um dos muitos pontos fracos da obra. Segundo Diane L. Hoeveller e Lisa Jadwin (1997, p. 37), Charlotte Brontë deseja alinhar sua obra com a de Samuel Richardson, escritor que foi uma das grandes influências literárias para os jovens Brontë. Para Hoeveller e Jadwin (1997, p. 37), o uso dessa carta, que Brontë revisou muitas vezes, demonstra que a escritora ainda não tinha encontrado a sua voz narrativa e estava, ao invés disso, “tentando escrever num estilo seguro que viesse a se tornar reconhecível pelos seus leitores”. Com efeito, os leitores de Brontë reconhecem que nesse primeiro romance já se encontram os elementos que viriam a se tornar marcas da sua escrita.

É muito comum encontrar trabalhos que concordam que o primeiro romance de Brontë traz elementos autobiográficos tonalizados com as cores de Angria. Fraser (2008, p. 239), por exemplo, considera que *O professor* é um “amalgama de suas experiências belgas e o mundo de Angria, o mundo que a sua instigante criadora agora via com olhos desiludidos”. Para Fraser (2008, p. 239), Charles é o *alter ego* de Charlotte – o nome é o mesmo –, o “safado Lord Charles Wellesley, o narrador da maioria de suas histórias de Angria”. Christine Alexander (1990, p. 92) ensina que nas primeiras histórias em que Charlotte Brontë usa Charles, então Lord Charles, como narrador, a sua inexperiência faz dele um personagem inconsistente. Às vezes, ele é onisciente, às vezes não. Entretanto, pensa Alexander (1990, p. 92), depois que passa a ser

Charles Townshend, Charlotte Brontë se esforça para manter uma possível verossimilhança. Em ‘O Duke de Zamorna’, por exemplo, ela usa as cartas que William Percy<sup>34</sup> escreve para Charles com a finalidade de suplementar a falta de experiência de Townshend. Não estaria aí o mesmo expediente usado pela autora em seu primeiro romance da maturidade?

Por outro lado, essa carta, embora “desajeitada e irritante”, atende ao seu propósito, já que o leitor logo fica curioso para saber sobre o narrador e, já de início, interroga-se sobre o objetivo de alguém que inicia uma autobiografia “citando a si mesmo” (TROMLY, 1990, p. 105). Além disso, outras questões surgem: Por que ele adota um tom tão autocentrado e indiferente para com um amigo? Por que escreve uma carta em que não demonstra nenhum interesse pelo amigo? Para Tromly (1990, p. 105), essa é uma estratégia da autora para chamar a atenção do leitor para a “centralidade da voz narrativa” que deseja ser “uma presença enfática”. Talvez esperasse que uma carta em que, quase o tempo todo, só fala de si mesmo, trouxesse veracidade à voz narrativa. Na verdade, essa centralização da voz é um dos problemas apontados pelos críticos quando estudam *O professor*. Judith Williams (1990, p. 126), por exemplo, entende que a personalidade nada enérgica de Crimsworth deve-se ao desejo de Charlotte Brontë de disciplinar sua imaginação; de não ceder ao sentimentalismo. Em sua opinião (1990, p. 126-127), quando se observa o modo como Crimsworth se controla, é possível dizer que Charlotte Brontë optou por introduzir um ponto de vista irônico no romance. Segundo Williams (1990, p.126),

a estratégia aparentemente sem sentido da carta para Charles – abandonada depois do primeiro capítulo – é um dos elementos mais inquietantes no romance. O fato de Charlotte Brontë ter mantido um expediente tão estranho mesmo depois de ter mudado de opinião sobre a apresentação da história sugere que ela sentiu a falta de um objetivo consciente em *O professor* que a estrutura carta-para-Charles pode ter suprido.

A crítica não está sozinha em sua opinião sobre a carta que abre o romance. Muitos entendem que essa correspondência poderia muito bem ser retirada sem perda para o romance. Entretanto, lembra Judith Williams, há fortes elementos angrianos na carta, o que sugere que ela pode ter sido adaptada de alguma outra escrita antes de Brontë viajar para Bruxelas (1990, p. 137). A rivalidade masculina seria um desses elementos sempre presentes nas histórias passadas em Angria. Williams acrescenta, ainda, que, embora não se saiba mais nada de Charles, é possível

---

<sup>34</sup> Outra de suas personagens constantes.

ver, nesse primeiro parágrafo, dois indivíduos possuidores de sensibilidades opostas entrelaçados em um só: um romântico, o outro irônico. Em sua opinião, se os dois fossem unidos num mesmo narrador, isso traria uma perspectiva totalmente diferente ao romance (WILLIAMS, 1990, p. 127). Seria esse narrador mais seguro de si mesmo? A autora, entretanto, pretendia distanciar-se do sentimentalismo e dar ao seu herói uma vida que refletisse as condições adversas do seu tempo.

É preciso lembrar, no entanto, que uma carta em um romance nos torna, como leitores, seus verdadeiros destinatários. É a nós que Charlotte Brontë informa, que traz elementos que dão um passado à personagem. Para Glen (2002, p. 36), o tom adotado por Crimsworth sugere que ele já sabe que não vai encontrar um acolhimento por parte do amigo para quem escreve. Assim, ele propõe dirigir-se ao público. Monin (2010, p. 68-70) entende que, já que não há um amigo com quem o professor possa se comunicar, ele dedica a carta ao leitor, ao dizer:

O tempo de lazer que eu tenho à minha disposição, e que eu pretendia empregar em seu benefício [de Charles], eu agora dedicarei ao público. Minha narrativa não é excitante, e acima de tudo, nada maravilhosa; mas ela pode interessar a alguns indivíduos, que, tendo lutado na mesma vocação que eu, encontrarão em minha experiência frequentes autorreflexões. A carta acima servirá de introdução. (BRONTË, 1998, p. 11).

William Crimsworth deseja compartilhar sua vida com o leitor, ele quer que o conheçamos seu passado e, como lembra Tromly (1990, p. 105), o leitor também quer conhecer o narrador. Há nesse artifício narrativo, na verdade, uma finalidade dupla: estabelecer um início para a história e dar à personagem um ponto de referência pessoal. A autora, então, deixando de lado a escrita epistolar, escolheu escrever seu romance em forma de diário. Desse modo, estabelece um certo grau de proximidade entre o leitor com esse “eu” que se revela. Jacob Goldberg (apud ROCHA, 2002, p. 311) alerta que

[...] todo livro, todo poema, todo conto, todo romance é uma carta que você manda para alguém ou para você mesmo, tanto mais possível de ser entendida, sentida, amada por um grande número de pessoas, quanto mais ele for capaz de mergulhar, sem favor e sem concessão nos sentimentos do EU psíquico, nos sentimentos do tempo histórico.

Sempre que lemos, sabemos ser destinatários das colocações e reflexões do(a) autor(a). Tornamos aquele momento como nosso apenas e nos sentimos receptores privilegiados das mensagens de quem escreve. As colocações de William na carta nos atraem para dentro de

círculo de solidariedade por um jovem que sai de uma infância triste e busca seu caminho ainda incerto.

As opiniões dos críticos, no entanto, se dividem no que diz respeito à carta. No entender de Bock (1992, p. 610), embora irrelevante para o enredo do livro,

as reminiscências de Crimsworth sobre sua antiga amizade com Charles são essenciais para o entendimento do caráter de William como contador de história e sua expectativa quanto à resposta do leitor. Seu tom é muitas vezes cáustico, defensivo, e mesmo aparentemente hostil porque tal modo de falar é apropriado quando dirigido a um amigo que ele corretamente descreve como ‘uma criatura sarcástica, observadora, astuta, de sangue frio’.

O advérbio “corretamente”, usado por Bock, deve-se à ligação que faz entre o amigo de escola de William e Charles Townshend, personagem e um dos narradores da juvenília de Brontë. Ainda segundo Bock (1992, p. 58), a carta para o amigo ajuda William a estabelecer o tom da sua história e descobrir a voz autoral com a qual ele vai se expressar. Viria daí, então, o afastamento que Charlotte Brontë mantém com seu leitor, embora tenha afirmado que, na ausência de Charles, iria se dirigir ao público em geral (BRONTË, 1998, p. 11).

Faltou à carta, penso, esse ar de segredo que atrai o leitor, justamente porque, segundo Oscar Pilagallo (2004, p. 1), há sempre um “voyeur” dentro de cada um de nós, que espera adentrar as confissões do missivista. Há, na carta de Crimsworth, muita ironia e muita revolta, mas faltam-lhe as revelações de caráter intimista próprias do gênero epistolar, que demanda uma cumplicidade maior com quem a lê. Não se pode esquecer, porém, que ela foi escrita para ser pública; ela é apenas um artifício usado pela autora de um romance escrito em forma de diário. Jankowsky (1976, p. 35) lembra que, embora o diário não se encaixe nos moldes do romance epistolar, os dois tipos são aparentados, já que ambos disfarçam “memórias, intimidades, tomadas de posição que não podem ser expressas abertamente, etc.”. Como uma colcha de retalhos, o autor nos vai suprindo com fragmentos de ações e emoções para podermos montar um panorama geral que servirá de pano de fundo para a personagem. Segundo Candido (2004, p. 58), quando o romance aborda suas personagens de modo fragmentado, “nada mais faz do que retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes”. Entretanto, Candido (2004, p. 58) destaca, há uma diferença entre a vida e a ficção:

Na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria experiência; é uma condição que não estabelecemos, mas a que nos submetemos. No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza.

A escolha de Charlotte Brontë, naquele momento, foi pelo narrador masculino, mesmo sabendo-se limitada pelas injunções de seu tempo. Bem ou mal, provou-se corajosa ao “criar” um homem com uma história parecida com a sua. Como bem afirma Antonio Candido, a existência da personagem é determinada pelo autor do enredo. Também escolhido por ele é o modo como essa personagem vai se posicionar na narrativa e como essa voz vai se manifestar. Brontë optou por um professor comum, buscando a simpatia de pessoas que, como ela, passavam por dificuldades múltiplas trazidas pelas transformações que viriam a acentuar a consciência dessa fragmentação inerente ao ser humano. Embora William Crimsworth tente mostrar-se dono de si, os vazios deixados pela sua narrativa demonstram bem as “rachaduras” causadas pelas faltas que pontuaram a sua existência.

Há outras cartas em *O professor*, todas sem respostas: uma delas é um exercício feito por Francis enquanto aluna de William; há duas de Hunsden, uma avisando que viria a Bruxelas e outra quando presenteou William com o retrato da mãe, que antes estivera na casa de Edward, o irmão de Crimsworth. Hunsden pudera comprá-lo porque Edward havia falido e tivera que vender seus bens. Há, ainda, uma de Frances, que devolvia uma quantia de dinheiro que o professor havia emprestado a ela. Estas são as que William recebeu em Bruxelas, mas há no romance as que ele tinha de traduzir em seu trabalho na indústria do irmão. É Monin (2010, p. 69) quem lembra que um dos deveres de William na fábrica era traduzir e escrever correspondências em alemão, habilidade da qual se orgulhava muito por ser capaz de executar suas tarefas “fielmente, pontualmente, diligentemente” (BRONTË, 1998, p. 18), atitudes louváveis num trabalhador. Além disso, porque as cartas que lhe chegavam às mãos não lhe eram endereçadas, William sentia que escrevê-las era “tarefa sem utilidade”, porque não tratavam de fatos pessoais (MONIN, 2010, p. 69). Assim, ao optar por manter um “diário”, o protagonista do romance de Brontë produz um manuscrito que pode ser lido por muitos e através do qual ele consegue chegar ao leitor e encontrar, então, a possibilidade de “ter a correspondência pela qual anseia” (MONIN, 2010, p. 69). Além disso, ele manterá à sua disposição o registro das memórias de uma vivência posterior ao seu convívio com o amigo.

O objetivo de Charlotte Brontë era distanciar-se, através da escrita, das recordações armazenadas desde que voltara de Bruxelas, lembra Dames (2002, p. 103). Era preciso controlar as memórias, e a carta de William é uma demonstração dessa luta pelo domínio das lembranças que tentavam escravizar a autora. Sendo homem, o professor podia manter suas reservas. Além disso, a autora desejava voltar-se para o realismo, refrear a sua imaginação. Assim, “construiu William como se ele tivesse menos necessidade de se comunicar com os outros porque ele pode assumir suas provas e triunfos como um homem – como um homem do seu tempo” (MONIM, 2010, p. 70). Bock (1992, p. 61) lembra que os temas de conversa entre William e Charles nunca foram muito íntimos, os dois apenas falavam sobre seus companheiros e seus mestres em Eton. Entretanto, conhecedor da personalidade de Crimsworth, Charles saberia entender suas experiências no campo profissional, caso tivesse recebido a carta. Williams (1990, p. 70) entende, no entanto, que, caso houvesse uma resposta de Charles, ela seria sardônica, a julgar pelas observações de Crimsworth ao relembrar ao amigo como era o relacionamento deles enquanto estudantes.

Na abertura do romance, então, William faz uma retrospectiva dos acontecimentos em sua vida desde que deixou Eton até o ponto em que a autora assinala como início da narrativa. Na ausência de Charles, o próprio silêncio na outra ponta da comunicação tem o seu significado: investe-nos da autoridade de construir a imagem de William e de, até mesmo, julgar seus atos subsequentes com base nas informações disponibilizadas pela carta. Ao nos tornarmos leitores dela, entramos na intimidade da personagem e aprendemos não só sobre o professor, mas também sobre os fatos que precederam os acontecimentos que constituirão a narrativa a partir daquele ponto. Pela leitura da carta, acostumamo-nos com a sua voz, entendemos as suas razões, tornamo-nos cúmplices da sua história.

Como já mencionado, muitos estudos sobre *O professor* veem a carta como uma falha no enredo, especialmente porque ela parece não ter uma finalidade clara. Tratando-se, porém, de uma obra de ficção, há pontos que devem ser considerados quando se pensa sobre a liberdade que um autor tem ao criar. Charlotte Brontë foi uma grande escritora de cartas. Muitas das que, por algum motivo, não foram destruídas, hoje estão publicadas e são amplamente estudadas, por conterem informações valiosas para o entendimento de seu trabalho. Só Ellen Nussey, uma de suas grandes amigas, talvez a mais próxima, guardou mais de 400 cartas de Charlotte (BENTLEY, 1954, p. 19). Depois da morte da romancista, contrariando a

vontade do pai e do viúvo, Ellen permitiu a divulgação dessa correspondência. Assim, não espanta o fato de a escritora ter iniciado seu primeiro romance, *O professor*, optando pela forma de comunicação de sua predileção e a mais popular em sua época.

Não se deve esquecer da importância da correspondência escrita, principalmente no passado. A carta se tornou um “emblema do privado” no século XVIII, enquanto

mantinha sua função real como um agente real de troca de conhecimento público. Ela assumiu as conotações gerais que nós conhecemos até hoje, intimamente identificada com o corpo, especialmente o corpo feminino e o terreno somático das emoções assim como o tema material do amor, casamento e família (COOK, 1996, p. 6).

Ao funcionar tanto simbólica como semanticamente, a carta tem uma função clara. Ela “opera não para refletir uma subjetividade pré-existente, mas para produzi-la e organizá-la de várias maneiras” (COOK, 1996, p. 6). As cartas que Charlotte Brontë escreveu e as que recebeu são hoje conhecidas do público que se interessa por sua vida e obra. As que suas personagens escreveram tornam-se alvos de estudos, na medida em que informam sobre a vida dessas personagens. Pertinente, ou não, todo elemento selecionado pelo autor como importante para o enredo que o motivou a escrever ganha destaque dentro da obra como pista para o encaminhamento do desfecho, ponto em que, encerrando a sua narrativa, pretende inscrever uma história no imaginário afetivo do seu leitor.

Se concordarmos que “o romance é território privilegiado para a experimentação [...] na medida em que pode operar no marco de múltiplos ‘contratos de veracidade’”, como ensina Leonor Arfuch (2010, p. 126), é natural que a autora experimentasse com as técnicas à sua disposição na época em que iniciava sua carreira com vistas à aprovação pública. Assim, ela jogou com gêneros harmônicos, carta e diário, para criar o cenário em que a vida ficcional de William Crimsworth, o professor, vai ser revelada. Simulando uma obra autobiográfica, com viés de romance de formação, a escritora assume uma voz travestida, em um processo que já lhe era bem conhecido. Escolhe ser representada por um narrador masculino, do mesmo modo como fazia na sua juventude quando escrevia com seu irmão, seu primeiro orientador no campo literário. Na introdução a *O professor*, Smith (1998, p. xii) afirma que “havia uma continuidade na técnica, assim como no tema entre seus escritos anteriores e *O professor*. ”

Quanto à ausência de resposta a Crimsworth, Glen (2002, p. 36) entende que essa carta, “respondida apenas pelo silêncio”, é menos uma marca de incapacidade da escritora do que um “indicador irônico para a importância do todo”. Em seu modo de pensar, essa carta é

como uma mola torcida tensamente. “Eu penso que quando você e eu estávamos em Eton, não éramos o que se pode chamar de – personagens populares”, diz Crimsworth em sua primeira frase. [...] os adjetivos descrevendo seu amigo oscilam entre o positivo e o negativo: de si mesmo, ele se recusa a falar. E a recusa torna-se uma energia que é a principal fonte da prosa. [...] O negativismo prefigura a narrativa que vem. A configuração essencial, a ser repetida através de todo o romance, não é de expressividade, ou relacionamento, mas de uma incessante oposição defensiva: de negação, repulsão e uma antagonista afirmação do eu (GLEN, 2002, p. 36).

Desse modo, Crimsworth se revela, deixa-se ver como uma criatura ainda em busca de autoafirmação, o que leva às opiniões dos que “ouvem” sua voz como feminina. Os heróis dos romances vitorianos não têm dúvidas existenciais.

Outra questão apontada por analistas dessa obra inicial de Brontë refere-se à própria personagem Charles, destinatário da carta. Por que William escreve para ele se, como deixa claro no início da carta, eles não eram amigos tão próximos assim? Logo nas primeiras linhas do romance, entretanto, ficamos sabendo que Charles era a pessoa com quem o jovem William conversava mais em Eton; os dois foram companheiros nos verdes anos da juventude. Segundo Monin (2010, p. 2), para cada carta lida ou escrita por um personagem bronteano, um aspecto se destaca: “a habilidade de se comunicar com um amigo compreensivo no modo mais privado possível”.

Uma carta esconde o corpo que escreve e dá a esse corpo uma materialidade para além das linhas grafadas. “Funcionando simbolicamente, assim como semanticamente, [ela] opera não apenas para refletir uma subjetividade pré-existente, mas também para produzir e organizá-la de vários modos” (COOK, 1996, p. 7). A própria forma da carta pressupõe a existência de um leitor que lhe dê um sentido espaço-temporal. A esse “leitor”, Brontë dá o nome de Charles, seu antigo companheiro de aventuras ficcionais. No entender de Bock (1992, p. 61), “William escolhe relatar sua experiência profissional a seu velho amigo porque sabe que Charles tem a mesma visão que ele sobre esses assuntos”. Esse novo “Charles” tem qualidades trazidas de Angria: é corajoso, já que vai para uma terra desconhecida. É leal à pátria, pois leva como dom maior o fato de ter nascido inglês.

No primeiro capítulo de sua dissertação de mestrado, intitulada *Love Versus Xenophobia in the Work of Charlotte Brontë*, Tine Noens (2012, p.14) vê no comentário que William Crimsworth faz sobre Charles – “o que aconteceu com ele, desde então, ninguém sabe” (BRONTË, 1998, p. 137) –, a insinuação de um perigo que rodeasse as terras coloniais, como se os imigrantes que para lá se deslocassem estivessem sendo avisados de que “a imigração poderia levá-los a serem cortados do mundo, perdendo o contato com amigos, [chegando] até mesmo a desaparecer da face da terra” (NOENS, 2012, p. 13). Também em seu trabalho, Noens (2012, p.14) chama a atenção para uma segunda carta dentro do romance: um dever que o professor passa para Frances. Nela, a aluna faz menção às dificuldades que um imigrante vive em terras estrangeiras. A carta, assim como outras composições de Frances, é muito elogiada pelo professor. O interessante, aponta Robert Keefe (2014, p. 86), é que a escrita de Frances leva o professor a se apaixonar por ela; é a partir desses deveres bem escritos que Zoraíde vê que a humilde e apagada professora de costura torna-se uma rival, o que a leva a dispensar a moça de suas funções e a enviá-la ao exílio na Rua Nossa Senhora das Neves, local que remete a uma “fria virgindade” (KEEFE, 2014, p. 88), mas de onde é resgatada pelo professor, que a procura incansavelmente. Também era desejo de Charlotte Brontë ser reconhecida pela sua escrita.

A carta de Frances não é respondida, por ser apenas uma tarefa estudantil, mas Noens (2012, p.15) lembra que a ausência de um destinatário explícito para ela coloca William na mesma posição que Charles, e explica:

Na abertura do romance, William está escrevendo para um amigo que imigrou; Frances – ela mesma uma imigrante – entra na pele de outro imigrante quando escreve a carta para o professor. Consequentemente, sua carta é dirigida a um cidadão da Inglaterra, também imigrante, já que [ele também] mora no Continente. William, portanto, ocupa o [mesmo] lugar de seu amigo nas colônias – um colonizador – ao se tornar o destinatário de uma carta para a qual não há uma resposta. (NOENS, 2012, p. 15)

Ambas as cartas se interligam, expressam a opinião de Charlotte Brontë sobre as colônias e revela o seu desconhecimento, que se alia ao seu preconceito tanto cultural quanto religioso (NOENS, 2012, p. 15). Ao fazer de seu professor um exilado, ainda que espontaneamente, a autora examina as sensações sentidas quando esteve trabalhando, sozinha por um tempo, em terras estrangeiras. Segundo Keefe (2014, p. 86), “de uma forma ou de outra, o exílio permanecerá o tema central da arte [de Charlotte Brontë]”.

A autora deu a William uma família que se desfez com a morte dos pais. Ele não podia contar com a presença do irmão mais velho, que fora colocado sob os cuidados de parentes do lado materno. A orfandade tirou-lhe a chance de conhecer o aconchego familiar. A solidão seria completa se não tivesse um amigo com quem trocar ideias e confidências. Ele relembra na carta que, embora ele e Charles não morressem de amores um pelo outro, eles se entendiam. Além do mais, essa não era a primeira vez que escrevia para o ex-colega, como se vê:

Há muito tempo não te escrevo e há mais tempo ainda não te vejo – tendo por acaso pegado um jornal da sua região, seu nome saltou-me aos olhos – e eu comecei a pensar no passado; a repassar os acontecimentos que transcorreram desde que nos separamos – e eu me sentei e comecei esta carta; o que você tem feito, eu não sei, mas você ouvirá, se escolher me ouvir, como o mundo tem me tratado (BRONTË, 1998, p. 3).

Aparentemente, William não sabia, na época em que escreveu a Charles, que a carta nunca atingiria seu destino porque seu amigo tinha partido para uma das colônias britânicas em cargo oficial (BRONTË, 1998, p. 11). Fica clara a sua curiosidade sobre os caminhos tomados pelo ex-colega. Já que o remetente não se encontrava mais na Inglaterra, por que manter guardada a cópia de uma carta destinada ao silêncio? A autora revela uma possível razão através do próprio narrador, que diz, ao encerrar o primeiro capítulo: “A carta acima servirá de introdução - eu agora continuo” (BRONTË, 1998, p. 11). É como se o professor, ao narrar os acontecimentos após deixar Eton, se sentisse encorajado a dar um novo rumo à sua vida. A autora, assim, diz ao leitor que a história está pronta para ter continuidade, e dali o romance segue. É a carta, então, que não apenas dá passado a William, mas, ao mesmo tempo, impulsiona a escrita do romance. Charlotte Brontë cria um instrumento privado de comunicação e abre-o à nossa frente para que conheçamos um pouco sobre o professor; mostra-nos um período que deixou marcas visíveis na vida dos Crimsworth, dentro do recorte temporal escolhido para o enredo.

Como dito anteriormente, Charles Townshend era a personagem favorita de Charlotte. Não espanta, então, que seja um outro Charles a personagem com quem conta para organizar a sequência de sua primeira narrativa ficcional, que seja ele o escolhido para receber as confissões de um homem agora já mais maduro e desejoso de dar continuidade à sua vida, até então dependente de tios a quem não queria bem e de quem se separou “com desagrado mútuo” (BRONTË, 1998, p. 5). A sequência da leitura do romance mostra a dificuldade de William Crimsworth em confiar nas pessoas que dele se aproximam. Dotado de personalidade fechada, desconfia de todos. Tem plena consciência de que os tios só cuidaram da sua educação porque

foram coagidos pelos familiares paternos, sob pena de terem sua reputação política arruinada pela revelação de que não tinham dado apoio à mãe dos meninos quando ela mais precisava: ficara viúva com duas crianças para cuidar, Edward e William, sem poder contar com seus próprios irmãos aristocratas, que cortaram relações com ela porque se casara com um comerciante, profissão considerada indigna por eles. Os garotos, depois da morte da mãe, ficaram sob os cuidados de parentes paternos e se separaram quando estavam na idade escolar.

Pela carta, ficamos sabendo, ainda, que os tios queriam que William assumisse a posição de clérigo e se casasse com uma de suas primas, o que ele recusou por considerar que casar-se com uma mulher bonita, mas fútil, seria um pesadelo e faria dele um marido ruim e um clérigo ainda pior. Depois dessa recusa, William informou aos tios que seguiria os passos do pai no ramo do comércio, embora nunca antes tivesse considerado tal possibilidade. Logo depois que o disse, sentiu-se “um tolo em oferecer o ombro instantaneamente para a recepção de outra carga que talvez fosse ainda mais intolerável e nunca antes tentada” (BRONTË, 1998, p. 4). Em seguida, segundo informa, escreveu para o irmão mais velho, Edward, que lhe deu um emprego em sua usina, mas que se recusou a reconhecer em William um objeto de afeto. O irmão ressentia-se do fato de William ter estado sob os cuidados dos tios paternos. Logo que se encontram, Edward lhe diz que não tolerará qualquer contato com o tio paterno, porque “homem nenhum pode servir a dois senhores” e ressalta, ainda, que qualquer contato com Lord Tynesdale, o tio, “será incompatível com [sua] assistência” (BRONTË, 1998, p. 8).

Durante o jantar, no dia da sua chegada, William é apresentado à cunhada e logo, sem mesmo a conhecer, ele a classifica de bela, coquete, vaidosa e desprovida de espírito. Em romances posteriores, esse tipo de personagem apareceria nas narrativas de Brontë. Eles jantam juntos e, depois do jantar, passeando pela sala, ele para em frente a um retrato da mãe e se lembra de tê-lo visto na infância. Naquela época, tinha sido impossível para ele entender aquela fisionomia, mas, agora, já adulto, entende que aquele era “um tipo raro de rosto”. Sente-se atraído pelos olhos cinzentos e sérios e afirma que certas linhas naquele rosto indicavam a presença de sentimentos verdadeiros e ternos (BRONTË, 1998, p. 11). Vale informar o interesse de Charlotte Brontë pela frenologia.<sup>35</sup> Descrições das características faciais de personagens de Brontë são baseadas nesses estudos. Segundo Alexander e Smith (2006, p. 368), “o jargão da frenologia é usado emotivamente em *O professor*”. O formato da cabeça de Frances Henri, por

---

<sup>35</sup> Pseudociência que analisa o caráter e a capacidade mental de uma pessoa com base na estrutura do seu crânio, muito em voga no século XIX.

exemplo, “é diferente, a parte superior é mais desenvolvida do que a base”, o que deu ao professor a certeza de que ela não era belga (BRONTË, 1998, p. 112). A própria Charlotte Brontë se submeteu a um estudo dessa natureza por James P. Browne em junho de 1851 (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 369).

Depois de examinar a pintura, Crimsworth lamenta que fosse apenas um retrato e se retira para seu quarto, fecha a porta a todos os intrusos, a Charles e a todos os outros” (BRONTË, 1998, p. 11). Assim, a carta termina. O capítulo se encerra com dois parágrafos, nos quais o narrador informa que nunca mais teve notícias do amigo Charles e diz que o tempo de lazer que poderia dedicar a ele, agora seria dedicado ao público em geral, numa clara alusão metaliterária ao trabalho de escrita que continuará a desenvolver. Conclui dizendo que a sua narrativa não será excitante nem maravilhosa, “mas pode interessar a alguns indivíduos que, tendo trabalhado na mesma vocação, verão na narrativa um reflexo de suas próprias vidas” (BRONTË, 1998, p. 11), afirmativa que encontra eco nos estudos sobre a escrita de formação.

Narrar é sempre criar uma ficção, ainda que o fato narrado tenha realmente acontecido num determinado momento. Impossível criar-se uma história sem que haja uma experiência, vivida ou testemunhada, que dê suporte à fala/escrita do narrador. Além disso, a ficção, de modo geral, pretende espelhar o comportamento humano, já que “o homem, afinal, só se interessa pelo homem e só com ele pode identificar-se realmente” (CANDIDO, 2004, p. 28). Como leitora ávida e reflexiva, segundo seus biógrafos, Charlotte Brontë afirma, em seu prefácio, a possibilidade de tocar a sensibilidade de pessoas que, como ela mesmo, lutavam contra as adversidades oriundas de um cenário que, não obstante em transformação, ainda era pouco favorável às pessoas menos favorecidas socialmente.

Nas páginas de um livro, um leitor pode encontrar motivação e incentivos, especialmente se há identificação de suas experiências com o enredo e/ou a personagem. Laura Green (2012, p. 21) ensina que:

as conexões entre a leitura de um romance e a resposta afetiva, numa particular identificação com personagens literários vem desde o século dezoito. Esta identificação com os outros, que é o aspecto central do eu e das relações sociais, e o fato de que ela [a identificação] está na primeira instância da função *narrativa* da imaginação – uma história que contamos a nós mesmos – eram proposições centrais às teorias dos filósofos do século dezoito, tais como David Hume [...] e Adam Smith.

Aprendemos, então, como leitores, sobre a importância de aceitarmos as personagens e deixar que a empatia nos envolva em suas histórias. As colocações de Ute Kauer (2011) deixam entender que para ela foi difícil, se não impossível, identificar-se com o professor narrador. A linguagem e as colocações dele, para ela, são artificiais, não retratam o homem vitoriano. Reforço, no entanto, que a intenção da autora, expressa no prefácio do romance, já nos prepara para o encontro com uma personagem fora dos moldes tradicionais.

Explorando os ensinamentos de Catherine Gallagher, estudiosa do romance escrito por mulher no século XVIII, Laura Green (2012, p. 22) acrescenta que os personagens de ficção facilitam a identificação justamente por não serem “reais”, por não exigirem nada do leitor e por ser mais fácil para esse leitor identificar-se com um “ninguém” do que com a história de “alguém”, ou seja, de uma outra pessoa. Foi justamente essa identificação com personagens de ficção que fez com que o romance fosse considerado perigoso, principalmente para as pessoas com menos capacidade mental, tais como mulheres, crianças e pessoas pouco educadas formalmente (GREEN, 2012, p. 22), e daí o sucesso dos romances de formação que, muitas vezes, eram romances epistolares. Glen (2006, p. 36) considera que “diferente dos heróis das narrativas de autoajuda, este narrador [Crimsworth] não é um com o qual o leitor [vitoriano] se identifique diretamente”. No entender de Laura Green (2012, p. 34), a necessidade de identificação leitor/personagem era enfatizada no século vitoriano e no realismo do século eduardiano e não desapareceu inteiramente. Entretanto, hoje ela é vista como algo mais característico das mulheres: “a suscetibilidade de um texto à identificação literária muitas vezes funciona como uma marca de status *middlebrow*<sup>36</sup> ou feminilizado”, ela diz. Em seu estudo sobre *Jane Eyre*, (2012, p. 99-113) ela expressa a sua opinião de que as críticas vitorianas negativas aos livros de Brontë devem-se aos sentimentos negativos de “raiva e solidão representados dentro dos romances”. A leitura de *O professor* nos revela um personagem cheio de ressentimentos, fato que o faz enclausurar-se numa reserva que não permite que ele se revele nem mesmo ao seu diário, que o faz dar mais destaque aos acontecimentos exteriores a ele do que propriamente ao seu íntimo.

Embora *O professor* não seja um romance epistolar tradicional, e o professor não seja uma personagem atraente, a carta ganha destaque pela importância do conteúdo para o restante da

---

<sup>36</sup> De qualidade mediana.

história. Em John Barth (1997, p. 72), vê-se que uma carta inserida num romance imita um documento cujo sujeito é a própria vida. Em seu modo de pensar, “um romance é tanto um pedaço da vida real quanto uma carta”, já que ambos inscrevem graficamente relatos sobre pessoas que, se fictícias, tornam-se reais pela própria construção do contexto. Na visão de Cook (1996, p. 3), quando um autor opta por usar uma carta num romance, ela se torna um ícone para os leitores, que a veem como “uma transcrição ou uma transliteração exata”, ou seja, “a forma de um documento original ausente” que “alegoriza a relação entre os leitores da época com a textualidade” (COOK, 1996, p. 2). Transportando os leitores para um determinado momento no século XIX, Charlotte Brontë usa a carta de William Crimsworth para marcar seu nascimento e inseri-lo numa sociedade que pretende retratar com fortes toques de realidade: a época é a da expansão industrial na Inglaterra. Em concordância com o cenário, William inicia sua vida profissional trabalhando como empregado de uma indústria têxtil fictícia, colocada numa região detectável no mapa inglês, onde fábricas “vomitavam sujeira pelas suas longas chaminés e tremiam através de suas grossas paredes de tijolos pela comoção de seus intestinos de ferro” (BRONTË, 1998, p. 14). Essas descrições vívidas retratam a preocupação da autora de se manter fiel ao seu propósito de escrever seu romance segundo os moldes do realismo, movimento que ganhava força na literatura da época. Além disso, os romances epistolares conferiam a qualquer obra um certo grau de veracidade, como diz Valéria Augusti (2000, p. 90):

Retratar cenários familiares ao leitor, apresentar personagens que poderiam existir na vida real, descrever suas experiências diárias, conflitos e pensamentos em uma estrutura narrativa cronológica de caráter biográfico talvez tenham sido alguns dos procedimentos narrativos responsáveis pelo fato de o romance ser, já no final do século XVIII, um sucesso entre os leitores.

As semelhanças entre o universo da ficção e a realidade fizeram com que os leitores, não raro, tivessem dúvidas sobre o caráter ficcional dessas narrativas. A bem da verdade, talvez se possa dizer que havia uma certa expectativa de que as histórias e os personagens que as viviam fossem reais.

A escrita de cartas não está tão longe assim da narrativa ficcional. De acordo com Marisa Lajolo (2002, p. 61), foi no mundo moderno que poetas como “Donne, Pope, Petrarca, Ariosto, Garcilaso e Boileau, escrevendo cartas, cada um a seu tempo e a seu modo, foram moldando a matéria da qual surgiu o romance epistolar, gênero que foi apurando seus contornos até ganhar as formas em que o conhecemos hoje”. No entender de Monim (2010, p. 2), a “tradição epistolar tem relação direta com a cultura dos salões na França, Inglaterra e Alemanha no século dezoito. Esses salões eram usados por uma grande quantidade de pessoas para se reunir e conversar

sobre tópicos literários”. Depois, ensina Monim (2010, p. 2), essa “tradição é incorporada à correspondência epistolar [que promove] a comunicação recíproca” e enfatiza a amizade e a “intimidade emocional”. Sobre este assunto, Linda Mitchell (2003, p. 335) acrescenta que “igualmente fundamental, naturalmente, é a própria noção de ler cartas, muitas vezes sobre assuntos particulares, destinadas a uma outra pessoa”.

No século XVII, o romance epistolar ganhou força, principalmente, por causa da sua semelhança com os costumes das pessoas e, ensina ainda Lajolo (2002, p. 63), por causa das

fortes tintas de moralidade e didatismo de que a tradição da epístola literária desfrutava no mundo antigo: didatismo e moralidade bem podiam servir de compensação à oposição que moralistas e religiosos faziam ao romance, visto como corrompedor de costumes sobretudo junto ao eleitorado feminino.

Acrescente-se, ainda, o dialogismo implícito nas cartas, cuja leitura dá ao leitor a sensação de ser um confidente do autor e origina

respostas no atacado, o que explica a grande quantidade de intertexto (sequências, respostas, reescrituras) gerada por cada um dos romances epistolares mais conhecidos. O jogo propõe ao leitor a posição de *voyeurleuse* ao prometer devassar a intimidade alheia (LAJOLO, 2002, p. 64).

Foucault, em seu texto “A escrita de si” (1992), e Silviano Santiago, em seu ensaio “Suas cartas, nossas cartas” (2006), ensinam que as correspondências de escritores são grande subsídio para o estudo da personalidade de quem as escreve e, por isso, torna-se valioso instrumento para a análise das obras do autor, sem que, com isso, se busque o biografismo (SANTIAGO, 2006, p. 62), que dominou os estudos literários durante certo tempo. Ao escrever uma carta, informa Santiago (2006, p. 64), “o missivista nunca se distancia de si mesmo”. Para Foucault (1992, p. 145), “a carta enviada atua, em virtude do próprio gesto da escrita, sobre aquele que a envia, assim como atua, pela leitura e releitura, sobre aquele que a recebe”. A carta, pensa Silviano Santiago (2006, p. 64), é “semelhante ao *alter ego* do escritor em busca de diálogo consigo e com o outro”. Desse modo, o uso da correspondência pode auxiliar na compreensão da obra literária por facilitar uma melhor decodificação de “certos temas que estão ali dramatizados, ou expostos de maneira relativamente hermética” (SANTIAGO, 2006, p. 63).

Embora a carta que abre *O professor* não seja parte da correspondência da própria Charlotte Brontë, foi sua imaginação que a concebeu e decidiu ser pertinente usá-la no manuscrito. Outro

ponto a ser considerado é o fato de que é pela carta de William que ficamos conhecendo outros personagens da história, que também acabam por desaparecer na trama. A esses personagens reserva-se o esquecimento. Sua pouca importância parece mimetizar o papel e o lugar que ocupam na vida do professor que, devido a esses relacionamentos extremamente fracos, empenha-se em conquistar um futuro melhor na Bélgica, exílio sugerido pelo amigo Hunsden e acolhido como esperança de libertação de um papel social subalterno, a partir do qual não vislumbrava sucesso caso ficasse em sua terra natal.

Ao ser relida por quem a escreve, a carta funcionaria, então, como um *hypomnemata*, uma escrita pessoal que, ensina Foucault (1992, p.137), tem o objetivo de captar e registrar aquilo que já foi vivido, para que auxilie na constituição do ser. Dono de uma personalidade introspectiva e sendo pouco sociável, William faz de sua escrita um interlocutor. Suas reminiscências narradas ao amigo lhe permitem regressar ao passado a fim de repetir para si mesmo, de fixar na memória seus objetivos para o futuro e lhe dar coerência interna. Ao reler os fragmentos de memórias colocadas em seu diário, William torna-se capaz de unificar as experiências que para ele foram importantes. Na verdade, uma carta sem destinatário mais não é do que uma carta para si mesmo e, “como elemento do treino de si, a escrita [...] é um operador da transformação da verdade em ethos” (FOUCAULT, 1992, p. 134), é uma forma de se constituir uma personalidade.

Toda narrativa ficcional é, inegavelmente, arbitrária. É apenas um recorte espaço-temporal imaginado, como se fosse um retrato que simboliza uma tentativa de eternizar um momento. O ato de narrar dá materialidade aos acontecimentos selecionados ao colocá-los em linguagem, ao mesmo tempo em que dribla o devir, já que as leituras reviverão os acontecimentos e trarão os personagens à vida novamente. Sabe-se, ainda, que a ficção busca controlar a realidade e, por isso, o autor arquiteta seu relato de modo a torná-lo coerente ao dar às suas personagens traços que condizem com o cenário que retrata.

Já no século XVII, havia a preocupação em situar o homem em seu ambiente físico e isto acabou por se tornar uma das características distintivas do romance (WATT, 2010, p. 29). Acrescente-se, ainda, que muitos leitores da época, desacostumados com o gênero, acreditavam estar lendo relatos verídicos, uma vez que o autor narrava, em sequência cronológica, fatos semelhantes aos que experienciavam diariamente. Como já foi dito, o romance chegou mesmo a ser considerado um gênero perigoso pelos efeitos que poderia provocar nos leitores, especialmente

nas leitoras, surgindo, daí, a popularidade dos romances de formação, os *Bildungsroman*, que aliavam diversão a ensinamentos morais, modelo ao qual *O professor* (BRONTË, 1857) se ajusta, de certa forma, por conter elementos característicos do gênero.

Sobre o romance de formação, Laura Green (2012, p. 2) explica que o romance de formação é um gênero amplo, que inclui “qualquer romance cujo foco seja o crescimento mental e moral de um personagem, dentro de uma situação social específica, que esteja posicionado como a consciência central do romance”. Para Laura Green (2012, p. 2-3), tais romances têm sido um gênero dominante na literatura de língua inglesa, ou seja, um gênero “anglófono” desde o início do século dezenove “que tem continuado a se adaptar e transformar nos contextos pós-moderno e pós-colonial”. Laura Green (2012, p.2) diz, ainda, que o

grande arco narrativo dessas obras pode se mover da infância à maturidade [...], assim como pode se limitar aos eventos de um ano ou dois na adolescência. O/A protagonista pode dominar tanto o enredo quanto o ponto de vista [...] ou compartilhar o palco com personagens que se aproximem a ele/ela em importância. Os romances de formação podem ser narrados na primeira ou na terceira pessoa, podem ignorar ou incorporar eventos na esfera pública, e terminar em casamento, morte, a descoberta de uma vocação, ou inconclusão. O humor de um romance de formação pode ser de rebelião [...], confusão [...], desafeição [...] ou desespero [...]. Frequentemente construído implícita ou explicitamente sobre a experiência autoral [...], o romance de formação divide muitas características com gêneros mais diretamente autobiográficos.

Com base nas palavras de Green (2012), é possível afirmar que os romances de Charlotte Brontë compartilham dessas características. *O professor*, com sua história de dificuldades e realizações, narra o percurso de um homem simples que não recebe dádivas da vida, mas que, sim, tem que trabalhar para merecer um descanso na maturidade.

A estabilidade que o trabalho em Bruxelas e o casamento lhe trouxeram ainda estava longe do professor Crimsworth quando escreveu a carta a seu amigo Charles. Apenas a solidão que experimentava no momento em que iniciava seu diário justifica a carta que dá início ao romance. É para dar a William um passado que a autora toma, pela primeira vez, a mão da personagem e escreve a um velho amigo para compartilhar com ele os acontecimentos recentes de sua vida. Ficcional, esse Charles, enquanto em Angria, trouxera à autora uma possibilidade de sonhar e viajar numa época em que a juventude ainda lhe permitia voar para mundos cheios de aventuras e emoções, embora tivesse os pés presos a um chão de dificuldades. Ao lhe dar a

vida de um homem, a autora pôde transitar por ambientes de intrigas políticas e familiares, pôde viver amores e decepções e fez a sua oficina de criação de personagens fortes que a caracterizariam mais tarde. Ao recuperar, por um breve momento, o Charles por meio do qual costumava falar na juventude, Charlotte Brontë deu ao professor inglês um passado que o marcou indelevelmente e que se somou à possibilidade de viver dias mais calmos num futuro construído junto a uma família que agora é sua. De volta ao seu país, junto de Frances, sua esposa, e de Victor, seu filho, William, confortavelmente instalado em Daisy Lane, sua casa na Inglaterra, fecha seu diário, isto é, a sua carta ao leitor, enquanto, imaginamos, a sua vida prossegue.

#### 4.2 AMOR E EROTISMO

Embora Brontë afirmasse no prefácio do romance que seu herói seria um homem simples e comum, e que sua vida não teria acontecimentos emocionantes, há em *O professor* um envolvimento amoroso entre o mestre e uma aluna. Para muitos críticos, a narrativa do protagonista travestido não retrata as reações e atitudes de um homem. Estaria aí mais um aspecto do romance que revela a autoria feminina. Para esses críticos, o medo da imaginação e da sua própria sexualidade fizeram com que a autora reprimisse as emoções que seriam necessárias para que a personagem do professor fosse convincente.

Por ser impossível falar de relacionamento amoroso sem falar de sentimentos, Charlotte Brontë, escondida por trás da máscara do narrador, aventura-se a descrever sentimentos masculinos e a percorrer os caminhos do amor e do desejo sem, contudo, abrir mão de uma reserva bem própria de uma mulher vitoriana. Antes, porém, de abordar o tema do erotismo em *O professor*, traço uma visão geral de como o amor e o erotismo eram tratados pela sociedade no século XIX.

Durante a era vitoriana, os papéis desempenhados por homens e mulheres na economia doméstica eram muito bem definidos. Ao homem cabia sair e trabalhar, muitas vezes longe, e à mulher ficava a obrigação de cuidar da casa e dos filhos. Kathryn Hughes (acesso em 02 jun. 2016, p. 1) lembra que essas esferas se separaram como consequência das mudanças trazidas pela Revolução Industrial e a ascensão da burguesia. Anteriormente, era comum ver os dois, marido e mulher, trabalhando juntos nos negócios da família. Como geralmente moravam sobre ou perto do estabelecimento comercial, elas podiam atender aos fregueses, controlar a

contabilidade e cuidar da casa ao mesmo tempo (HUGHES, acesso em 02 jun. 2016, p. 1). Essas esferas de ação separadas, informa Hughes (acesso em 02 jun. 2016, p. 1), reforçaram a noção de que as mulheres possuíam características de personalidade “naturais” diferentes dos homens. De acordo com essa crença, as mulheres seriam mais frágeis, mas moralmente superiores aos homens, o que as tornaria mais aptas à supervisão doméstica. “O trabalho delas era não apenas contrabalançar a contaminação moral da esfera pública na qual seus maridos trabalhavam o dia todo, mas também preparar a próxima geração para continuá-las” (HUGHES, acesso em 02 jun. 2016, p. 1). Para realmente assumir a figura de “anjo do lar”, essa mulher, que era educada para se dedicar à alegria e ao bem-estar do marido, devia ter uma educação que incluísse, além de ler e escrever, as artes domésticas e as boas maneiras. Quando possuidora de erudição além do que se esperava para ela, devia ser recatada e nunca exibir seu conhecimento em público. Acreditava-se, inclusive, que estudar muito podia ser prejudicial para os ovários! Em resumo, a mulher, de modo geral, não tinha voz nem vontade própria na Inglaterra da Rainha Vitória, seu lugar era no interior de seu lar. Por outro lado, adverte Lynn Abrams (2001, p. 2), a noção que se tem dessa separação de esferas não deve ser tida como uma imposição de valores, mas sim como um modo de vida baseado em crenças evangélicas sobre a importância da família, a constância do casamento e a grandeza moral da mulher.

Havia, também, um ideal de beleza e comportamento femininos. A mulher devia ser pura, delicada, submissa, bela e recatada para que o mundo não a corrompesse. Podia, no entanto, aceitar fazer parte de comitês organizadores de festas, especialmente aquelas ligadas às atividades religiosas. Os chás com amigas à tarde também eram comuns. Peter Gaskell, informa Holly Furneaux (acesso em 10 jun. 2016, p. 2), publicou, em 1833<sup>37</sup>, um livro em que afirmava que o comportamento feminino correto estava longe de ser natural e tinha de ser ensinado. Como consequência, entrou no mercado um grande número de publicações dirigidas às mulheres, com conselhos sobre o comportamento que a sociedade e o casamento esperavam delas. O próprio fato de haver tantos livros encorajando a castidade, diz Furneaux (acesso em 10 jun. 2016, p. 1), “mostra a preocupação de que a conduta feminina ‘apropriada’ estava longe do natural e precisava ser ensinada”. Além de tudo, a atração sexual era tabu e, muitas vezes, os casamentos eram arranjados pelos pais.

---

<sup>37</sup> Peter Gaskell (1806-41), médico e autor de livros sobre as condições de trabalho nas fábricas inglesas, entre eles *Artisans and Machinery: The Moral and Physical Condition of the Manufacturing Population considered with reference to Mechanical Substitutes for Human Labour*. (Artesãos e máquinas: A condição moral e física da população manufatora considerada com referência à substituição mecânica do trabalho humano).

Além da servidão feminina, a Inglaterra vitoriana divulgava a ideia de que a mulher não tinha, ou não devia ter, desejo sexual. Maria Conceição Monteiro (1998, p. 62) lembra que, em uma publicação do médico William Acton<sup>38</sup>, encontram-se afirmativas do tipo “a maioria das mulheres não é muito perturbada por sensações sexuais de qualquer tipo” e, “para a *felicidade da sociedade*, as mulheres, com exceção das ninfomaníacas e das prostitutas, *sabem pouco ou são indiferentes às necessidades sexuais.*” (ACTON apud MONTEIRO, p. 62, grifos do autor) Convenientemente, elas deveriam ser castas e estar sempre à disposição de seus maridos. Rachel Watson (2014, p. 16) reforça que os ginecologistas aconselhavam as mulheres a não darem atenção aos seus corpos, o que traduzia o pensamento vitoriano que enxergava o corpo da mulher como uma “imaginação incorpórea” e inferior ao masculino.

Em contrapartida, há os que acreditam que a sociedade vitoriana tinha muito interesse nos assuntos sobre sexo. Furneaux (acesso em 10 jun. 2016, p. 1) lembra que o tema sexo foi muito discutido em todos os campos no século XIX: na medicina, nas artes, na religião e na educação, e que foram os vitorianos que inauguraram os debates sobre o assunto. Michel Foucault (1988, p. 9-18) lembra que o próprio puritanismo vitoriano é repositório da grande necessidade que a época sentia de falar sobre o tema. Os manuais de conduta, as catequeses, os estudos científicos giravam ao redor dessa necessidade que teimava em colocar o sexo sob o controle das instituições, ao mesmo tempo em que a sociedade buscava entender tudo que se relacionasse com a atração erótica e o comportamento sexual. Segundo Foucault (1988, p. 21), até mesmo a linguagem foi modificada para que fosse feita uma “depuração – e bastante rigorosa – do vocabulário autorizado. Regras e enunciados foram selecionados para que lidassem com o tema.

Novas regras de decência sem dúvida alguma, filtraram as palavras: polícia dos enunciados. Controle também das enunciações: definiu-se de maneira muito mais estrita onde e quando não era possível falar dele; em que situações, entre quais locutores, e em que relações sociais; estabeleceram-se, assim, regiões, senão de silêncio absoluto, pelo menos de tato e discrição: entre pais e filhos, por exemplo, ou educadores e alunos, patrões e serviçais (FOUCAULT, 1988, p. 21-2).

Entretanto, os discursos focados em sexo continuaram a prosperar. O sexo das crianças, sua educação, o controle da natalidade, estão entre os muitos temas discutidos a partir do século XVII. A medicina, por exemplo, com seus estudos sobre “as doenças dos nervos” e a psiquiatria, diz Foucault (p. 32), “quando começa a procurar – do lado da ‘extravagância’,

---

<sup>38</sup> Médico e autor de *The Functions and Disorders of the Reproductive Organs* (1857).

depois do onanismo, mais tarde da insatisfação e das ‘fraudes contra a procriação’, a etiologia das doenças mentais e, sobretudo, quando anexa ao seu domínio exclusivo, o conjunto de perversões sexuais”. Ainda segundo o filósofo, também a justiça penal passou a se ocupar com os denominados “crimes sexuais” e “antinaturais”. A partir do século XIX, trouxe para sua jurisdição

os “pequenos ultrajes de pequena monta, [as] perversões sem importância, enfim, todos esses controles sociais que se desenvolveram no final do século passado e filtraram a sexualidade dos casais, dos pais e filhos, dos adolescentes perigosos e em perigo, tentando proteger, separar e prevenir, assinalando perigos em toda parte, despertando as atenções, solicitando diagnósticos, acumulando relatórios, organizando terapêuticas; em torno do sexo eles irradiaram discursos, intensificando a consciência de um perigo incessante que constitui, por sua vez, incitação a se falar dele.”

A proibição, então, funcionando em sentido contrário, encoraja a abordagem sobre o tema, embora veladamente. O sexo não é condenado a permanecer na obscuridade, lembra Foucault (p. 36), mas a interdição à livre discussão torna-o “o segredo” que deve ser sempre abordado.

Um outro dado importante é o aparecimento de um duplo padrão de sexualidade que se tornou oficial: a mulher, em caso de adultério, podia simplesmente ser julgada e seu marido podia se separar dela sem ter que provar nada. Por outro lado, para pedir o divórcio, a mulher tinha que provar a infidelidade do marido, segundo o Ato de Causas Matrimoniais de 1857 (FURNEAUX, acesso em 10 jun. 2016, p. 2). Esses escândalos geralmente eram noticiados em jornais e acompanhados atentamente pelo público. Em 2013, o jornal *The Telegraph* publicou *on-line* uma matéria sobre um desses escândalos famosos. Segundo o jornalista John Bingham (2013, acesso em 13 de julho de 2016), o marido, o Sr. Henry Robinson, tinha se baseado no conteúdo do diário de sua esposa, Isabella Robinson, para pedir a separação, alegando infidelidade da parte dela. O júri, no entanto, acreditou na mulher, que afirmava que o conteúdo do diário não passava de ficção, fruto de alucinações causadas por uma doença do útero. Bingham (2013, p. 1) informa ainda que o *site* [ancestry.co.uk](http://ancestry.co.uk) liberou arquivos de mais de 70.000 divórcios nas Ilhas Britânicas, incluindo o divórcio de Kitty O’Shea e seu marido, o Capitão William O’Shea, que mudou o curso da história britânica ao ocasionar a queda do amante de Kitty, Charles Stewart Parnell, membro influente do Parlamento inglês (BINGHAM, 2013, p. 1).

Em estudo sobre sexo e escândalo no século XIX, Cohen (1996, p.1) diz que, no campo da literatura, o puritanismo daquela época impulsionou o romance para direções que, contraditoriamente, forçaram tanto a censura quanto a discussão sobre o assunto. A maioria dos

romances vitorianos, informa Watson (2014, p. 18), “representava o comportamento sexual apenas como um caminho didático para impedir os leitores de agirem por instinto corporal, e o resultado foi um nível irritante de silêncio sobre o tópico [que era] executado por técnicas retóricas”. Cohen (1996, p. 27) ensina que os romances vitorianos “encriptavam as representações de sexualidade” ao mesmo tempo em que “demonstravam uma necessidade premente de lidar com e redimir as práticas sexuais”. Para Watson (2014, p. 18), esse movimento simultâneo de “silenciar e vocalizar não poupou Charlotte Brontë, que permitiu que a sexualidade surgisse nas margens, nos momentos aparentemente incidentais de sua linguagem figurada, onde, paradoxalmente, ela é tão óbvia que se torna invisível.”

O século XIX também ficou conhecido pelo florescimento do romance como gênero. O grande interesse pela leitura incentivou a publicação de muitos livros. No entender de Valéria de Marco (1992, p. 226), a ascensão da burguesia foi o principal fator a acelerar o processo que liga essa forma literária ao seu modo de produção e circulação. Para de Marco (1992, p. 226),

O romance teria sabido aproveitar o hábito de leitura criado pelo estilo simples dos jornais e vulgarização dos textos bíblicos nas camadas médias e baixas da sociedade, teria consolidado seu público leitor, teria posto o livro em uma relação de mercado e, veiculando a prosa da vida doméstica cotidiana, teria contribuído para a construção da hegemonia ideológica da nova classe em ascensão.

Entretanto, foi nessa época que a mulher se tornou a leitora mais assídua desse gênero e, ao mesmo tempo, a personagem principal das histórias (Marco, 1992, p. 226). Com a popularização do romance, instaurou-se, também, a presença do amor, tópico então considerado apropriado apenas para os menos favorecidos socialmente e as mulheres. Mike Featherstone (1999, p. 4) lembra que o reconhecimento da existência do amor estava ligado ao projeto de domesticação do homem e a obtenção da autonomia feminina. Assim sendo, o livro, com sua grande circulação, era o veículo ideal para espalhar as ideias que ganhavam força na sociedade. A história do amor, diz Featherstone (1999, p.1-2), é também a história do romance como gênero literário. Todas as grandes mudanças no modo como o amor é apresentado ao público acontecem de acordo/junto com os movimentos literários que o espelham. O amor tornou-se, então, matéria prima dos enredos. Intrigas, casamentos, paixões e finais felizes atraíam os leitores às livrarias e bibliotecas. Foi nessa época que os romances de Charlotte Brontë, publicamente conhecida pelo nome de Currer Bell, chegaram ao mercado e tornaram-se alvo

de críticas variadas, nem sempre elogiosas, mas que asseguraram à autora um lugar de destaque na literatura inglesa.

O lançamento e subsequente sucesso de *Jane Eyre* logo atraíram a curiosidade pública com relação à vida de Charlotte Brontë. Hoeveller e Jadwin (1997, p. 1) dizem que “onde faltava informação, o público simplesmente construía uma história que tentava explicar e conter o efeito de uma declaração excessivamente apaixonada”. Como seu pseudônimo não indicava bem se a autoria do livro era feminina ou masculina, os comentários tanto agrediam quanto elogiavam o texto e seu autor. A verdade é que a escritora vitoriana tocou em pontos polêmicos para a sociedade de seu tempo, tais como: a independência feminina, a dificuldade de o homem se afirmar socialmente e os efeitos da paixão, que pode induzir as pessoas a cometerem erros cujas consequências podem ser duradouras.

Os biógrafos de Brontë afirmam que quando ela escreveu *O professor*, a lembrança de decepção com o afastamento do seu mestre, o Sr. Heger ainda lhe causava dor. Ela estava apaixonada por alguém que, além de não a amar, já estava preso a um casamento bem-sucedido. Gérin (1969, p. 313) escreve que a mente da escritora

estava obcecada com as lembranças da sua experiência em Bruxelas; como todas as pessoas apaixonadas, seu único prazer era falar (se não falar, escrever) sobre tudo que cercava seu objeto amoroso, mesmo se, como era seu caso, ela não conseguisse se forçar a falar do próprio objeto do seu amor, [mas ao escrever,] testava a acurácia de suas lembranças de cenas que o cercavam.

Entretanto, ela não estava preparada para escrever sobre seu mestre querido. Embora muitos críticos pensem que o Sr. Pelet e Zoraïde Reuter poderiam ser personagens criados a partir do casal Heger, eles estão longe da verdade. Bastaria “observar a falta de escrúpulo, de moralidade” para ver que estão equivocados. Gérin (1969, p. 315) vê em Zoraïde uma personagem que toma emprestado um pouco da Madame Heger e cujo nome contém “um eco de Zöe”, mas a considera uma criação separada e “seu completo sucesso é uma das manifestações mais precoces do gênio de Charlotte Brontë como romancista”.

Os estudos sobre Charlotte Brontë, cuja obra retrata, mas tenta modificar o pensamento vitoriano, enfatizam a disposição inicial da autora em manter uma certa reserva quando se trata de paixão, em não se deixar dominar pelos impulsos da imaginação, o que, segundo John Kucich (1990, p. 68), significa “martirizar o potencial criativo”. Segundo o estudioso, tal

reserva, ou seja, aquilo que chama de “recusas deliberadas de auto expressão – recusas que ostensivamente represam paixão e desejo”, parece-lhe algo pouco saudável, por ser “forçada pela opressão e privação, e por uma paralisia interna”. Para Kucich (1990, p. 74), Charlotte Brontë cultivava uma reserva psíquica de desejo “não apenas como um santuário, mas como campo predileto para um violento tipo de extensão emocional”, que só é possível através de um movimento duplo de expressão e reserva. Esse movimento, segundo Kucich (1990, p. 75), caracteriza-se, em primeiro lugar, por uma autoconcentração que, em seu ponto mais alto, não busca alívio emocional no outro. As personagens “usam os outros como a fricção necessária para intensificar a dinâmica interna do sentimento” (KUCICH, 1990, p. 75). William Crimsworth, por exemplo, conta com Hunsden, seu amigo, para impulsionar suas decisões profissionais, ajudá-lo a aceitar seu desejo por Frances e encorajá-lo a assumir que sua felicidade dependia dela. Frances Henri, por sua vez, precisou que Zoraïde Reuter se insinuasse para o professor e a despedisse do Pensionnat, para ver-se numa posição vulnerável o suficiente para aceitar casar-se com William e conseguir realizar o sonho de permanecer independente financeiramente.

Num segundo momento, lembra Kucich (1990, p. 77), o que se vê na obra bronteano é um “desejo que inicia um deslocamento radical, potencialmente eufórico dentro do ‘eu’, uma ruptura da coerência psíquica que se manifesta em angústia, alegria ou raiva”. O desejo, acrescenta, se expressa “como excitação e instabilidade internas, não como um ritmo de separação e união, ânsia e fechamento”. Depois que William se declara a Frances e pede-a em casamento, por exemplo, ele tem um ataque de hipocondria e sofre em silêncio por oito dias. É como se a autora, ao perceber que deixara a imaginação se insinuar nas linhas de sua escrita, criasse um espaço onde a personagem pudesse retomar o controle de suas emoções. Há críticos, porém, que veem nessa hipocondria um disfarce para outros sintomas característicos do comportamento desajustado de Crimsworth, assim como mais uma falha na escrita de Brontë ao fazer uso do travestismo narrativo.

Sobre esse ataque de hipocondria, Carl Plasa (2004, p. 74) o associa a uma preocupação vitoriana com a masturbação. Seria esse o problema do rapaz que, ao pensar na intimidade sexual que o aguardava após o casamento, sentiu-se excitado e, conseqüentemente, cheio de culpa por se deixar levar pela tentação. William se refere a esse desejo usando o pronome feminino e diz que ela o acompanha desde que era menino e, sempre que aparece, fala sobre morte aos seus ouvidos. Curiosamente, o termo francês para o orgasmo é “pequena morte” e

George Bataille (1987, p. 10) ensina que “o erotismo é a aprovação da vida até na morte”. Nessa linha de pensamento, Maria Imaculada Cavalcante (2005, p. 178) informa que:

Etimologicamente a palavra ‘erótico’ provém de erotikós, relativo ao amor, derivado de Eros, o deus grego do amor. É também o princípio da vida e do desejo, ligado a Tanatos, símbolo da morte e da destruição. Amor e morte estão relacionados à criação e destruição, intimamente ligados a toda experiência humana. Morte e gozo fazem parte da trama que tece o amor humano. Eros e Tanatos, as duas faces da mesma moeda, pois a morte está sempre à sombra do amor. O lado trágico da vida enobrece a experiência amorosa.

Ainda hoje há estudos que ligam a hipocondria com o desejo de masturbação, diz Plasa (2004, p. 73-74). Quanto a William Crimsworth, Plasa acrescenta que “assim como está na natureza do sintoma se disfarçar e revelar suas causas, a prosa de Crimsworth [ao descrever seu ataque] opera em termos de uma lógica sintomática” (PLASA, 2004, p. 73-74). O rapaz se refere a ela como “uma concubina que chega para amargar o coração do marido com relação à sua jovem noiva” (BRONTË, 1998, p. 211-212). Só depois de duas semanas, William se viu livre dessa companhia indesejável e voltou à casa de Frances. Refeito dessa enfermidade da alma, o amor volta a conduzir o restante do enredo. Lembro que a insegurança de Crimsworth diante de novas experiências faz dele, aos olhos de muitos estudiosos, uma personagem masculina cheia de incongruências.

Quanto ao namoro, tudo tem início quando a dona do pensionato, Zoraïde Reuter, pede a William que ensine inglês a uma jovem professora de sua escola. Diante da resposta afirmativa do professor, a moça passa a frequentar suas aulas. William é inglês, Frances tem descendência anglo-suíça e fala francês no dia a dia. Em contraste com William, ela é dotada de “feições delicadas” que, segundo ele mesmo,

não se assemelhavam em nada às das outras [alunas]. Eram, ao mesmo tempo, menos regulares e de um desenho mais nítido, [...]. Não era absolutamente bonita, entretanto também não podia dizer-se feia e se a dor marcara já a sua frente e a sua boca, deixando um sulco muito leve, o observador menos minucioso não o notaria. (BRONTË, 1958, p. 93).

Com o passar dos dias, Frances começa a se destacar por sua dedicação e inteligência, dotes que ele, como “observador minucioso”, logo percebe. Em conversa com ela na sala de aula, Crimsworth fica sabendo da sua vontade de ascender profissionalmente e de conhecer a

Inglaterra, terra natal de sua mãe e lugar que para ela parece encantado. A atenção que o professor lhe devota dispara o ciúme da Srta. Reuter, dona do pensionato. A causa do ciúme é que, quando William chegou à instituição para meninas, apaixonara-se pela diretora e pensara na possibilidade de lhe propor casamento. Descobriu, porém, que ela já tinha um romance com o Sr. Pelet, proprietário da escola para meninos que era vizinha ao pensionato, local onde William morava e também trabalhava. Ouvindo, por acaso, uma conversa entre os dois, William descobriu que ela já estava comprometida com o Sr. Pelet e que ele, William, não passava de um brinquedo. Depois disso, tomou horror a ela e passou a tratá-la secamente. Já acostumada com a admiração do professor, algo que fazia bem ao seu ego, Zoraïde viu-se presa do desejo de reconquistá-lo e tornou-se escrava do ciúme por causa da atenção que o mestre dispensava à professora de bordado.

Nesse ponto, a atração do professor pela jovem Frances já se modificava; ele ansiava por estar perto da moça, conversar com ela; observava-a de todas as maneiras. Francesco Alberoni (2002, p.1) considera esse comportamento típico de uma pessoa que se apaixona:

É quando o sujeito não se cansa de estar próximo do objeto; é o movimento [que] divide o que estava unido e une [pelo] seu amor, [em que] cada contato, cada pensamento dirigido ao amado tem uma intensidade erótica cem, mil vezes superior à de uma relação sexual ordinária. Um gesto, um olhar, um movimento da pessoa amada nos fala em profundidade, nos fala dela, de seu passado, de como era criança. Compreendemos seus sentimentos, e compreendemos os nossos. (ALBERONI, 2002, p. 2).

Ainda incipiente, a atração que uniria os dois personagens começa a fazer seu trabalho:

- Está contente por eu estar satisfeito com seus progressos? – Perguntei-lhe.
- Estou – respondeu lentamente, voltando-lhe novamente o rubor que havia desaparecido de suas faces.
- Mas decerto não terei dito bastante, - continuei, os meus louvores são frios demais?

Não disse palavra, mas pareceu-me ter ficado um pouco triste. Adivinhei-lhe o pensamento e gostaria de responder-lhe, se fosse possível. Mas ela não ambicionava muito a minha admiração, não tinha vontade nenhuma de seduzir-me. Um pouco de amizade, pouca que fosse, ter-lhe-ia agradado mais que todos os louvores deste mundo. Percebendo isso, fiquei um bom pedaço de tempo perto dela, escrevendo algumas notas à margem do seu caderno. Custava-me sair dali, alguma coisa me retinha curvado assim, a cabeça ao lado de sua cabeleira, a mão quase a tocar a sua. Mas a margem de um caderno tem limites. Pelo menos, tal era a opinião da Srta. Reuter que veio passar perto de nós, para ver qual [a razão] de eu prolongar assim demasiadamente o período

de tempo necessário para encher o estreito espaço do caderno e assim fui obrigado a afastar-me. Penoso esforço que nos fez deixar o objeto de nossa preferência! (BRONTË, 1998, p. 105)

Fica evidente nesse trecho que o professor já se via envolvido pelas ondas do erotismo que invadem e atraem dois seres humanos. A proximidade da moça despertava-lhe o desejo do contato físico e a impossibilidade de realizá-lo lhe é penosa. Como lembra Alberoni (1990, p. 13) “o enamoramento desafia as instituições no plano de seus fundamentos de valor”. A quebra de normas é ação característica de pessoas apaixonadas. A presença de Frances trazia ao mestre sensações que eram tão caras e que gostaria de prolongar.

A vontade de estar perto do objeto da afeição reflete a necessidade física de contato com o ser amado. O prazer que a proximidade traz pede sua continuidade. O romance se passa em uma época em que era comum a presença de uma “companhia” feminina na sala, no caso de uma escola para moças, principalmente quando o professor era do sexo masculino. Quando Crimsworth, então, queria manter a presença de Frances ao seu lado, ou quando queria conversar com ela em busca de informações pessoais, a diretora estava sempre por perto e, muitas vezes, dava à moça tarefas com o objetivo de afastá-la do professor.

Também o leitor encontra prazer na descrição desses momentos em que o magnetismo da sensualidade transparece através da linguagem. Lendo, sente-se partícipe da cena. Aprende-se, com Barthes (1987, p. 8), que, se há prazer na leitura de um texto, é porque ele foi escrito com prazer e, diferente de quando existe o namoro, não é do outro que esse leitor precisa, mas do “espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo” (BARTHES, 1987, p.9). Assim, o desejo que aflora para o professor, ainda que controlado pela autora, que se propunha manter seu protagonista dentro da sobriedade moral que convinha à época, não é desconhecido do leitor. Ao dar continuidade à leitura do romance, esse leitor aceita participar do jogo inconstante da atração sexual que se insinua na vida de William Crimsworth.

Diante da atenção do mestre, a aluna progride de maneira visível. Além disso, aprende a confiar nele, a quem fala do seu passado e das suas esperanças para o futuro. O professor nota a dedicação da moça aos exercícios que lhe designa, sempre executados com atenção: “Observei essa transformação com o olhar atento do jardineiro que vigia o crescimento de uma planta preciosa e eu também contribuí para tal, assim como o dito jardineiro contribui para o

desenvolvimento da sua [planta] favorita” (BRONTË, 1998, p. 106). Kauer (2001, p. 179) chama a atenção para o fato de que a atração inicial do professor pela aluna não é corporal. O que o atrai é o relacionamento professor-aluna. Ele sente prazer em vê-la prosperar. A consciência da beleza dela só chega mais tarde, depois que ele lhe propõe casamento:

Eu olhei para ela, eu senti que estava singularmente diferente [...] agora eu via um rosto vestido de graça, sorriso, covinhas e um tom de rosa cercava seus contornos e fazia brilhar seus matizes. Eu tinha me acostumado a abrigar a ideia lisonjeira de que minha forte ligação com ela provava alguma perspicácia particular em minha natureza; ela não era bonita, ela não era rica; ela não era nem mesmo talentosa, mas era o tesouro da minha vida. Hoje à noite, meus olhos se abriram para o meu erro; eu comecei a suspeitar que era apenas [porque] o meu gosto era peculiar e não o meu poder de descobrir e apreciar a superioridade moral acima do charme físico (BRONTË, 1998, p. 209).

Entretanto, fica difícil imaginar que o erotismo de um herói seja acordado apenas pelas qualidades morais da amada, diz Kauer (2001, p. 179), que não aceita a masculinidade do professor. “Charlotte Brontë quis mostrar um homem com uma noção de amor incomum para o século dezanove. [...] Isto não apenas mostra o ímpeto emancipatório da autora, mas é também um tipo de realização de sua parte” (KAUER, 2001, p. 179). Para Kauer, William tem uma noção de amor bem infantil e feminina e, quando ele pensa em Frances, demonstra um medo grande da sexualidade, o que colide com sua conduta quando decide sair do pensionato do Sr. Pelet, depois do casamento deste com Zoraïde. Seu medo era que, se ficasse, “um romance francês” iria acontecer debaixo daquele teto (BRONTË, 1998, p. 174), ou seja, ele, tão cheio de pudor, certamente cederia e seria parte ativa em um episódio de adultério. Além disso, Kauer (2001, p. 179) acrescenta, esse tipo de comportamento é bem característico da mulher vitoriana. Não posso deixar de lembrar, porém, as personagens dos contos de Angria, como o Conde de Zamorna, que não hesitava em tomar para si a mulher por quem se encantasse. A jovem Charlotte, nessa época, deixava que a imaginação a levasse em suas asas. Talvez encorajada pela presença do irmão para validar suas impressões, mas sem apelar para demonstrações de amor físico, deixava nas entrelinhas a sugestão de um envolvimento amoroso que tanto atraía quanto separava suas personagens.

Sobre a masculinidade da personagem de Brontë, também Plasa (2004, p. 67) pensa que a de Crimsworth não se mostra segura, mas é, ao contrário, “uma identidade de gênero criada e sustentada apenas pela violência: a violência da auto repressão e o repúdio de tudo que possa ameaçar a ilusão de um autocontrole cuidadosamente alimentado”. Como exemplo, Plasa

(2004, p. 67) cita a opinião que o professor tem do Sr. Pelet, que é desprezado por ser francês, isto é, por ter “um certo grau de relaxamento em seu código moral” e por haver em seu tom de voz algo frio e “blasé”, quando se referia ao “belo sexo”. Embora o diretor se comportasse corretamente com ele, William “detestava o modo como ele mencionava o Amor” (BRONTË, 1998, p. 62-63). Para Plasa (2004, p. 67), “a instância autoprotetora que [William] adota para com Pelet é, em última instância, um sinal de ansiedade com relação à contaminação racial e nacional”. Essa sexualidade, Plasa (2004, p. 68) acredita, dobra o problema para Crimsworth, porque não só o torna o lado masculino das meninas para quem ele leciona e que ele despreza por serem de origem continental, como também o confronta com a possibilidade de estar influenciado pelas mesmas forças que detecta em Pelet, pelo simples fato de ser homem. “O desejo pelo corpo feminino que Crimsworth bloqueia volta para ele na forma distorcida de uma sexualidade feminina [que se sente] perseguida” (PLASA, 2004, p. 69). Basta que nos lembremos das sensações do professor quando entra no pensionato feminino – encontra Zoraïde, que o atrai de imediato, e enfrenta suas alunas pela primeira vez. O que logo lhe chama a atenção são as formas femininas já desabrochadas: “Eu não enfrentei o primeiro olhar como um estoico, eu fiquei impressionado, abaixei meu olhar” (BRONTË, 1998, p. 75). O desembaraço de algumas delas, estrangeiras, logo o fizeram se armar com uma “veste de indiferença rígida e baixar um visor de austeridade impassível” (BRONTË, 1998, p. 77). Contra todas essas influências, Frances, que representa tanto a força continental quanto a identidade inglesa, “funciona como um [um tipo diferente ], ou um antídoto” (PLASA, 2004, p. 71). Sua perseverança e clareza de objetivos encantam o professor e lhe dão a oportunidade de louvar as qualidades morais que caracterizam a sociedade vitoriana.

Todo o cuidado e atenção dispensados à aluna, no entanto, resultam numa separação temporária do casal, porque a Srta. Reuter despede a moça, mas não antes de chamar a atenção de William por causa da distinção que ele concede a Frances por sua dedicação aos estudos. Isso, a Srta. Reuter diz, “pode sugerir-lhe comparações falsas e excitar nela sentimentos menos benévolos” (BRONTË, 1998, p. 107). Diz notar nela, além disso, “uma assinalada tendência para o amor próprio [...] e os elogios em público podem desenvolver esse sentimento que é preciso reprimir”. Em seguida, a autora insere na fala da diretora palavras que as mulheres de seu tempo já estavam acostumadas a ouvir:

A ambição [...], sobretudo a ambição literária, não deve ter lugar na mente de uma mulher, a Srta. Henri não estaria mais segura e mais feliz se aprendesse a acreditar que o desempenho silencioso de suas obrigações sociais é sua vocação real é melhor do que se fosse estimulada a buscar aplauso e

celebridade? Ela pode nunca se casar, porque não tem fortuna, [e] pertencendo a uma família sem recursos, tem conexões obscuras e sua saúde é incerta (a mãe morreu de tuberculose e creio que ela mesma também [tem esse problema] [...]). Ficando solteira, é preferível que conserve os hábitos e caráter de uma mulher honesta e reservada. (BRONTË, 1998, p. 139).

A própria Charlotte Brontë já ouvira conselho semelhante de Robert Southey (1774-1843), poeta romântico inglês, a quem escrevera pedindo opinião sobre um poema seu. Em poucas palavras, a autora expressa não só as suas, mas também as preocupações de muitas contemporâneas suas que, pobres e/ou sem fortuna, deviam se contentar com ocupações subalternas, como ser professora, ou governanta,<sup>39</sup> ocupação que tentara, mas para a qual não se sentia inclinada. “Eu me sinto terrível quando penso na possibilidade de passar minha vida como uma Governanta”, Brontë (1997, p. 89) escreveu em 1840, depois de ter experimentado tal posição. A Frances, então, o destino só poderia reservar uma posição subalterna e destituída da possibilidade de viver uma história de amor. Sua história familiar projetava seu passado sobre as conquistas que pretendia.

William e Frances tinham uma história de dificuldades e privações: as dele, informadas no romance; as dela, apenas adivinhadas. Ele, principalmente, vinha de uma família à qual nunca se ajustara. Frances era órfã e vivia na companhia de uma tia pobre que a sustentava. Ao se dar conta de sua atração pela moça, o olhar de William se volta para o futuro e a inclui nele. Uma futura família seria a possibilidade de experimentar o aconchego desse núcleo de onde foram retirados muito cedo e que, longe da terra natal, continuava interdito aos dois. É ainda Alberoni (1990, p.18) quem ensina que o namoro é um “estado nascente” que possibilita a reencenação do passado sem que isso traga dores não desejadas. Formar uma nova família seria a possibilidade de reinvenção de um núcleo familiar harmonioso, onde os dois poderiam construir um novo recomeço. Assim, a descoberta de que a moça havia sido despedida deixou-o indignado ao ponto de se demitir. Ele já não suporta mais a presença da Srta. Reuter, principalmente porque ela se nega a revelar o endereço da Srta. Henri.

Disposto a encontrar Frances, William procurou-a por toda a cidade e assim o fez por quatro semanas. Visitou pontos turísticos e igrejas, sem êxito, até que um dia se viu na entrada de um cemitério. Entrou, por curiosidade, e foi ali que reencontrou a sua amada. Ela visitava o túmulo

---

<sup>39</sup> Preocupação muito presente nas cartas que a autora escrevia às suas amigas Ellen Nussey (1817-1897) e Mary Taylor (1817-1893) (BARKER, 1997).

da tia, falecida recentemente. Ele a observou em silêncio e, respeitando sua dor, só se dirigiu a ela quando as lágrimas que derramava cessaram:

Pousei docemente a mão no seu ombro. Não havia necessidade de prepará-la, porque ela não era nem histérica nem dada a desmaios; um empurrão repentino talvez a tivesse assustado, mas o contato do meu toque apenas acordou a sua atenção, como eu desejava e embora ela se virasse subitamente [...] a consciência de que era eu quem a tocava [...] roubou-lhe da solidão [...]. Eu detesto a rudeza – aquela que tem a fronte agressiva e nervos insensatos, mas eu amo a coragem do coração forte; o fervor do sangue generoso; eu amei com paixão a luz dos olhos de avelã de Frances Henri quando eles não temeram olhar dentro dos meus; eu amei o tom com que ela disse as palavras: “Meu mestre! Meu mestre!” [...] Eu amei o movimento com o qual ela confiou sua mão à minha; eu a amei enquanto ficava lá, de pé, sem dinheiro e órfã, para um sensualista – sem charme, para mim um tesouro, meu melhor objeto de simpatia na Terra, pensando os mesmos pensamentos que eu, sentindo o mesmo que eu, meu ideal de devoção com o qual selar meu estoque de amor [...] (BRONTË, 1998, p. 155-156).

Paradoxalmente, a possibilidade de amor e continuidade para William e Frances despontava a partir da morte, cercada por ela. Para Robert M. Polhemus (1990, p. 109), “só o amor consegue reprimir o poder da morte e trazer a palavra que sacraliza o ser”. Naquele momento, Tântos cedia um espaço a Eros. Um sopro de vida se fazia esperança de um futuro a dois e os singularizava, criando a instância possível para

o abandono àquele que é o único capaz de dar prazer, alegria e vida. Por isso sou o absolutamente único e ele, o absolutamente único, não fungível com nenhum outro nem com coisa alguma. [...] Um sinal seguro e inconfundível do amor é essa apreciação da especificidade e unicidade da outra pessoa (ALBERONI, 1990, p. 25).

O encontro de William e Frances entre os muros do cemitério marcava o início de uma nova época para dois seres que lutavam por uma existência digna, ainda que simples.

Vê-se também em Polhemus (1990, p. 108-109) que Charlotte Brontë “conhecia todos os argumentos contra o amor romântico – eles viviam em seus nervos – mas ela o imagina como uma necessidade. A sagrada trindade do seu ser [...] consiste em amor, fé cristã e escrita; e embora as partes sejam inseparáveis, a maior delas é o amor”. Há em Charlotte Brontë, afirma Polhemus (1990, p. 108), uma relação problemática entre o amor e o poder de expressão, entre

o desejo e a repressão, entre o amor e a identidade, o amor e o sagrado, amor e romance”<sup>40</sup>, que atravessa toda a sua escrita e desponta em *O professor*.

Alain Badiou (2013, p. 25), em entrevista concedida a Nicolas Truong, lembra que o amor é uma “construção duradoura, [...] uma aventura obstinada. O lado venturoso é necessário, mas não menos necessária é a obstinação” que não desiste diante do “primeiro obstáculo, da primeira divergência mais séria”. No entanto, Badiou (2013, p. 27) discorda daqueles que pensam que o amor só visa à satisfação sexual, à perpetuação da espécie. Para o autor, o amor envolve desejo, mas vai além. A realização do desejo sexual é apenas o “símbolo material dessa totalidade”, dessa união que se consuma.

O relacionamento de Frances e William fica muito velado pela contenção de Brontë. A autora coloca divisórias ao redor de suas personagens, isola-as do mundo exterior. Tromly (1982, p. 40) vê o reencontro do casal sob um prisma diferente. Para ela, embora o amor dos dois nasça cercado por muros de um cemitério, ao levar a amada para longe das sepulturas, “Crimsworth se vê provocando um renascimento – uma vitória sobre as forças da pobreza, da morte e de um mundo antagônico. Mas depois de resgatar Frances desse cemitério murado, Crimsworth apenas substitui uma prisão – [...] – por outra”. Tromly entende que a vida com ele seria no mínimo desconfortável, chegando mesmo a dizer que Charlotte Brontë deveria estar pensando nessa sua personagem quando escreveu à amiga Ellen Nussey que “um homem de cérebro fraco, afeições frias e cheio de vontades – é apenas um inimigo intratável – você não tem controle sobre ele – você nunca o pode conduzir corretamente” (TROMLY, 1982, p. 40). O comentário de Tromly não leva em consideração todo o cuidado que a autora demonstrou ao não desistir do manuscrito desse seu romance.

Na origem do indivíduo, ensina Bataille (1987), está a origem da sua solidão. A morte está presente no início da vida porque o ser surge do apagamento de dois elementos descontínuos: o espermatozoide e o óvulo (BATAILLE, 1987, p. 12). Assim, instala-se a solidão que vem como consequência do conhecimento que tem da sua descontinuidade. O amor apaixonado, entretanto, como o elo destinado a unir os humanos, dá-lhes a possibilidade de ultrapassar essa angústia ao inseri-los no estado nascente que, segundo Alberoni (1990, p. 3), “é um movimento portador de projeto e criador de instituições”. É no namoro que começa o planejamento de uma nova família, que o projeto de continuidade através da geração de novos seres começa a se

---

<sup>40</sup> Gênero literário.

desenhar. É nesse processo que a pessoa mais simples se torna capaz de usar a “linguagem da poesia, da sacralidade, do mito” como ferramenta da conquista (ALBERONI, 1990, p. 2) e se abre para uma existência diferente, desde que compartilhada com o ser amado. Nesse estágio, as diferenças são aceitas sem reservas. No entender de Badiou (2013, p. 18), “o encontro amoroso é isso: você sai em busca do outro para fazê-lo existir com você, tal como ele é”. É na experiência do amor que se “constrói um tipo de verdade. Esta é simplesmente a verdade sobre o Dois”, experimentada na possibilidade de existir junto ao outro, o “que produz, à sua maneira, uma nova verdade sobre a diferença” (BADIOU e TRUONG, 2013, p. 29). Dois seres distintos se escolhem para a formação de um par que pode, eventualmente, dar origem a um novo núcleo familiar.

A possibilidade de um relacionamento entre as duas personagens bronteanas encontra eco na experiência do leitor, ou em suas próprias expectativas, o que lhe permite usufruir das sensações despertadas pelas palavras e descrições dos personagens. A leitura do texto, se descomprometida com uma análise, torna o namoro do professor e da aluna compreensível; a expectativa do leitor se satisfaz com o encontro e imagina sobre o futuro dos dois. O prazer do texto se faz pela linguagem e não na sua linearidade sobre a folha branca; faz-se através dos espaços que se criam entre as duas margens da linguagem: a culta e sensata, e a “móvel, vazia [...] que nunca é mais do que o lugar de seu efeito”, diz Barthes (1987, p. 13), ou seja, no espaço onde o sentido é produzido, mas que nunca é o mesmo, uma vez que cada leitor reage de modo diferente ao sentido que capta nesse espaço intersticial da escrita. Assim se explicam as muitas leituras críticas da obra de literatura; assim se justifica a diversidade de opiniões sobre uma mesma obra.

Depois do encontro, William levou Frances para casa e, porque caía uma chuva torrencial, aceitou entrar. Tomaram chá, que para ele estava longe da qualidade da bebida a que se acostumara em sua terra, e ela leu em inglês para ele enquanto esperavam o tempo melhorar. A situação financeira da moça o incomodava profundamente, mas a sua própria não lhe permitia ajudá-la, nem o encorajava a propor-lhe casamento. Na despedida, ele narra:

esforcei-me para resistir ao desejo de despedir-me de maneira mais afetuosa e mais expressiva. [...]. Que seria mais natural do que envolvê-la nos meus braços e dar-lhe um beijo na face ou na fronte. Não pretendia outra coisa além disso e parece-me que não seria fora de propósito fazê-lo.

Saí pensando em adquirir o direito de fazer um dia aquilo que se me afigurasse bom ou morrer lutando, fazer de Frances minha mulher, se, pelo menos, ela tivesse por mim metade da afeição que eu lhe dedicava. (BRONTË, 1998, p.125).

Naquele momento, William não podia falar diretamente à sua amada porque tinha pouco a oferecer. O namoro traz a vontade que, por sua vez, demanda reciprocidade (ALBERONI, 1990, p. 4). Cavalheirescamente, sufocou seus impulsos de ternura para esperar o dia em que pudesse sustentar a amada. Percebe-se, nesse trecho do romance, a contenção da autora, sua fidelidade às suas promessas. Até então, nos escritos juvenis, criara heróis que não se detinham diante de obstáculos, que tomavam pela força qualquer objeto que porventura lhes despertasse o desejo. Agora, a realidade, o real, precisava dominar sua mão e fazer dos impetuosos personagens seres racionais. Mas, justamente aí, diz Smith (1998, p. xi), a autora errou em seu desejo de seguir as tendências do romance da época, o realismo, justamente porque estava acostumada a criar personagens e situações “motivados por paixões e repulsas desenvolvidas ao longo de muitos anos” (SMITH, 1998, p. xi). Porém, é preciso louvar a então jovem escritora, Charlotte Brontë, pela coragem de inovar, de experimentar novas formas, pois, como afirma Wood (2012, p. 199):

O escritor tem de agir como se os métodos literários estivessem constantemente à beira de se transformar em meras convenções, e por isso ele precisa tentar vencer esse inevitável envelhecimento. O verdadeiro escritor, aquele livre servidor da vida, precisa sempre agir como se a vida fosse uma categoria mais além de qualquer coisa já captada pelo romance, como se a própria vida sempre estivesse à beira de se tornar convencional.

Escrevendo numa época em que os papéis sexuais eram bem distintos e delimitados, Charlotte Brontë não se contentou em trilhar a rota já desbravada pelos seus antecessores. Audaciosa, ela foi além. Se hoje já nos dispomos a discutir noções de sexo como performance, o sexo biológico como construção cultural e a própria ideia de desconstrução do sexo, penso ser possível afirmar que Charlotte Brontë foi uma pioneira ao criar personagens fora dos padrões. Personagens que, sem levantar bandeiras de lutas por afirmações, insinuam novas possibilidades de comportamento para o homem e para a mulher. Embora imbuída de fortes preconceitos e consciente da necessidade da submissão feminina que prevalecia em sua época, a autora abre às suas personagens o espaço do diálogo transformador.

A visita de Crimsworth a Frances, depois que deixaram o cemitério, quebra uma regra dos bons costumes: uma moça só poderia ficar numa sala com um rapaz se tivesse um adulto por perto. Seria a condição deles de estrangeiros o que autorizou a entrada do professor na casa da aluna?

Seria a orfandade dela, ou seria algo que ela já estava acostumada a fazer num passado não tão convencional, como Tromly (1982, p. 33) sugere? Seja qual for a resposta, a verdade é que nessa visita o nível de erotismo se intensificou para o professor. Ele confessa que teve dificuldade para se separar de Frances, para reprimir o impulso que exigia que ele se despedisse dela com mais ardor. “O que seria mais natural, do que dobrá-la por um momento num abraço íntimo, beijá-la no rosto ou na testa? [...] era tudo que eu queria [...] a Razão me negou até mesmo isso” (BRONTË, 1998, p. 161). A razão, que sempre interfere nos momentos em que o leitor espera uma maior entrega da personagem aos seus impulsos, é convocada mais uma vez pela autora para refrear a sua imaginação e mantê-la fiel aos seus objetivos, o que leva a crítica a apontar como uma das falhas da escritora ao criar seu narrador masculino. O casal se reencontrara no cemitério e ali eles vislumbraram a possibilidade de uma vida afetiva. Embora num meio onde a dor da separação fala mais alto aos sentidos, foi ali que os dois tiveram seu primeiro momento de intimidade, foi ali que o professor entreviu um mundo diferente, pintado com as cores da atração amorosa.

Em 1836, Charlotte Brontë escreveu a Ellen Nussey, sua grande amiga, que sua “imaginação ardente” às vezes a consumia e fazia com que se sentisse deslocada no ambiente que a cercava (BARKER, 1997, p. 37). Também naquele mesmo ano, nas anotações em seu diário, conhecido hoje como “Roe Head Journal”, ela escreveu que seus sonhos lhe mostraram “na luz clara da realidade, os acontecimentos do [seu] mundo infernal” (BARKER, 1997, p. 38). Com isso, os pensamentos em tumulto acabaram por trazer “todos os poderosos fantasmas” que a fizeram sentir que “ansiava por escrever”, que sentia falta do espaço em que podia liberar essa mesma imaginação que tentou sufocar em *O professor*.

O Espírito de toda a Verdópolis<sup>41</sup>, de todas as montanhas do Norte, de toda a terra cheia de vegetação, de todo o Leste banhado por rios surgiu em minha mente. Se eu tivesse tempo para atender [ao chamado], sinto que todas essas sensações vagas do momento teriam se acalmado numa narrativa melhor do que qualquer outra coisa que eu tenha produzido antes.

O desabafo da autora mostra a força poderosa da imaginação que vivia latente em seu íntimo e que ansiava pelo alívio da escrita. Pela lista de livros que aconselha em outra carta à sua amiga Ellen (BARKER, 1997, p. 28-29), infere-se que sua leitura era crítica e que sabia bem o que

---

<sup>41</sup> Anteriormente conhecido como o Vale de Glasstown. Cenário das histórias que ainda escrevia com o irmão e que hoje são conhecidas como “Lendas de Angria”. Mais tarde, tornou-se a província de Zamorna, em Angria (ALEXANDER e SMITH, 1997, p. 518-519).

censurar em Shakespeare, Byron e nos romances franceses, muito embora deixasse transparecer em sua obra a observação atenta às reações humanas descritas por esses autores. A vida, entretanto, cobrava dela a discrição adequada a uma filha de um clérigo no interior da Inglaterra. Talvez, cansada dos sonhos ambiciosos de aventuras românticas que entendia lhe serem negadas, quisesse que o primeiro casal pós-Angria experimentasse a crua realidade da vida, mas que tivesse, um do outro, o conforto da presença, o apoio que tanto buscava para si mesma. Ao criar esse casal, no entanto, deixou-se levar pela convenção vitoriana que dava ao homem a prerrogativa das tomadas de decisões. Não negou à sua heroína, porém, a coragem de exigir concessões. Ensaiou, com Frances, a firmeza de Jane Eyre e Lucy Snow.

Brontë desenvolve personagens que passam por dificuldades, viajam a trabalho, ganham pouco e lidam com o destino, quando ele os confronta. “Como Brontë, eles trabalham por necessidade e, como Brontë, eles ganham a vida como educadores” (GREEN, 2014, p. 16). Elise A. Green (2014, p. 16) também chama a atenção para a presença das ideias de Jean-Jacques Rousseau<sup>42</sup> (1812-1878) dentro da obra brontiana: todos, desde os mais pobres, necessitam de automelhoramento. Outro aspecto rousseauiano nos romances de Brontë, para o qual Green chama à atenção, é a presença de jardins ligados à educação. Ainda segundo Green (2014, p. 16), a representação da maturidade pessoal das personagens de Charlotte Brontë “insiste num eu seccionado” que, de um lado, é uma identidade velada, cultivada internamente; do outro, uma identidade pública. Desse modo, acrescenta, o indivíduo funciona com sucesso na sociedade, leva uma vida protegida da autoridade, mas ainda assim consegue florescer num ambiente de aprendizagem (GREEN, 2014, p. 16).

Assim, William e Frances continuaram a se encontrar. Ele aproveitava para ensinar inglês a ela enquanto “desfrutava impassível o prazer ténue de tê-la perto [...], de ouvir sua voz, um som doce e prazeroso para seus ouvidos, e de olhar, nos intervalos, para seu rosto” (BRONTË, 1998, p. 162). A contenção do professor reflete a determinação de Brontë de manter-se no plano da realidade. Seu narrador comporta-se segundo seu ideal. O homem de vida regular e mente racional nunca se desespera. Crimsworth regozija-se de ter a Razão como elemento de controle e admira em Frances a sua contenção, o não se entregar à arte da sedução. O encontro no cemitério ganha espaço, estende-se nos dias que se seguem e prenuncia laços duradouros. Badiou (2013, p.31) não nega a importância do encontro, mas fala das consequências que ele

---

<sup>42</sup> Filósofo e escritor suíço, que acreditava que a criança precisa de liberdade e da natureza para se educar.

traz: “declarar o amor significa passar do evento-encontro para o começo de uma construção de verdade”, e acrescenta:

É fixar o acaso do encontro na forma de começo. E o que começa a partir daí não raro dura tanto tempo, é tão carregado de novidade e experiência de mundo, que, retrospectivamente, não parece nem um pouco contingente e casual, como no princípio, mas praticamente uma necessidade. Assim, o acaso é afixado: a absoluta contingência do encontro com alguém acaba assumindo ares de destino (BADIOU, 2013, p. 31).

A contenção de William quando está perto de Frances, as suas reações de modo geral são muito criticadas pela maioria daqueles que estudam Charlotte Brontë. Kauer (2001, p. 184), por exemplo, não se contém em apontar falhas na personagem e afirma que a voz de Crimsworth é infiltrada “pela consciência autoral”, ou seja, é a autora quem fala através da personagem. Para Kauer (2001, p. 180), “Charlotte Brontë adotava a crença disseminada de que os homens têm menos resistência à tentação do que as mulheres porque está na natureza deles serem promíscuos”. No entanto, acrescenta, Charlotte Brontë, dando mostras de inconsistência, fez de William um crítico severo do comportamento imoral. O medo que Crimsworth demonstra de ter seu corpo violado afirma a transferência do medo feminino para a personagem masculina (KAUER, 2001, p. 180). A autora, segundo Kauer (2001, p. 181), só conseguiu retratar a masculinidade a partir do discurso convencional. William Crimsworth não cede às suas emoções o direito de explorar as reações de cunho sexual. Até mesmo quando pede sua amada em casamento e ela aceita, ele chama a razão para equilibrar, ou barrar, qualquer pensamento mais ardente que possa se interpor ao comportamento politicamente correto. Tempos depois, já sabendo do novo emprego e, conseqüentemente, superados os motivos que o levaram a calar seu amor, ele volta a procurá-la.

William sabia-se apaixonado, mas ainda não se sentia no direito de buscar a mulher amada. A lembrança dela o acalmava ao mesmo tempo em que o inquietava. Segundo Bataille (1987, p. 15), a paixão coloca o ser em sofrimento porque é “dependente de condições aleatórias”. Por outro lado, também oferece uma saída ao desejo fundamental, já que, na união sexual dos seres, há a ilusão e a promessa de fusão, de continuidade, o que retira o ser de seu isolamento individual (BATAILLE, 1987, p. 16). A esperança de unir-se à jovem manteve o professor determinado, agarrando-se à decisão de partilhar a sua vida com ela. Aguardava, porém, o dia em que pudesse oferecer-lhe uma vida melhor. Alberoni (1990, p. 46) ensina que o “primeiro sinal da preparação para o enamoramento” é o “sentimento de nulidade”, ou seja, a noção de

que não se tem “nada de valor, e a vergonha de não tê-lo.” A vontade de trazer à vida de Frances a estabilidade financeira, de oferecer à amada a possibilidade de viver seu sonho esbarrava, naquele momento, com a realidade de se ver incapacitado pela falta de recursos financeiros.

Desempregado e tendo de deixar o quarto onde morava na escola para meninos, William sentia-se abandonado pela sorte. O Sr. Pelet já anunciara seu plano de se casar com Zoraïde Reuter na semana seguinte. Ele até convidou Crimsworth para ficar e disse que aumentaria seu salário em duzentos francos por ano, mas o senso de decência do professor levou-o a se considerar despedido. Ele sabia que a diretora do Pensionnat ainda se sentia atraída por ele e era perigoso ficar porque “a Oportunidade seria muito forte [...] e a Tentação abalaria a resistência” (BRONTË, 1998, p. 173). Os planos de casar-se com Frances teriam de esperar até que encontrasse outra colocação. Seu desespero aumentou ao receber uma carta da moça, informando-lhe que, finalmente, arranajara outro emprego num colégio inglês da cidade, com um salário de 1.200 francos anuais. Assim, sentiu que, diante desse obstáculo, não podia mais procurá-la. Alberoni (1990, p. 15) lembra que a arte literária constrói impedimentos às relações amorosas para dar sentido à história de amor. Depois de pensar muito, William lembrou-se do pai de um aluno a quem salvara de um afogamento durante um passeio do colégio. Esse homem, então muito grato, tinha se oferecido a ajudá-lo quando fosse necessário. William, mais confiante, foi à sua casa e contou-lhe sua história. Passadas algumas semanas, durante as quais não visitara Frances, recebeu a oferta de um excelente emprego num colégio, com um salário de 3.000 francos anuais.

Abro aqui parênteses para chamar à atenção para esse pai de aluno, o Sr. Vandenhuten e seu aparecimento providencial. O episódio do afogamento do aluno nunca tinha sido mencionado no romance até o momento em que a autora precisou justificar o favor que o professor recebe e que lhe proporciona o retorno ao trabalho, tão desejado e único caminho para obtenção de sua realização amorosa. Embora Crimsworth diga ao negociante que daquele dia em diante ele podia considerá-lo um amigo, só vamos reencontrá-lo rapidamente como padrinho de Frances no casamento e quando Hunsden avisa a William que o casal Vandenhuten virá visitá-los na Inglaterra. Só então ficamos sabendo que os dois realmente continuaram amigos. São artifícios como esse que a crítica considera ser mais uma demonstração da imaturidade literária da autora. Fechados os parênteses, retorno ao romance.

Confiante, Crimsworth aguardou ansioso a hora de procurar a moça. Quando ela o viu, os olhos dela “pareceram despertar de um sonho”, mas estavam “pensativos em seu isolamento” (BRONTË, 1998, p. 200). Ele a cumprimentou e ela respondeu educadamente. Ele sentou-se e, ao perceber alguns papéis sobre a mesa, começou a lê-los, ação que Frances tentou impedir. O que ela ocultava era um poema seu chamado “Jane”. Após alguns minutos, durante os quais fez algumas correções na escrita da ex-aluna, foi tomado por um impulso incontável de ter Frances em seus braços, ao perceber que a “Jane” do poema estava ali ao seu lado. Assim, puxou-a, segurou-a em seus joelhos e a reteve fortemente, embora ela tentasse se libertar. “- Senhor! – ela exclamou. Estava tranquila; nenhuma outra palavra saiu-lhe dos lábios” (BRONTË, 1998, p. 156). Apesar da força com que ele a retinha perto de si, Frances não se debateu, numa prova de que confiava no homem em cujo colo se encontrava.

- Frances, quanto você gosta de mim? – foi minha pergunta. Ela não respondeu. A situação era nova demais e inesperada, para permitir a fala. [...] Repeti a pergunta ... provavelmente não em tom mais calmo. Então, ela ergueu os olhos para mim, para o meu rosto, sem dúvida, que não estava um modelo de compostura e para os meus olhos que estavam longe de serem poços de tranquilidade.

- Fale, - insisti em voz baixa, impetuosamente.

- O Senhor machuca-me; por favor, solte um pouco a minha mão direita. (BRONTË, 1998, p. 206).

Ele a solta e faz a pergunta pela terceira vez, e ela responde: “Muito, meu mestre.”

- Frances, gosta de mim bastante, para ser minha esposa?... para aceitar-me como seu marido?

Senti o tumulto que ia no seu coração, vi o rubor da paixão acender reflexos nas suas faces, na frente, no colo e tive vontade de consultar os seus olhos, mas as pálpebras baixas não me consentiam. (BRONTË, 1998, p. 206).

Depois que ela pergunta se ele será um marido tão bom quanto mestre e de ouvir a afirmativa dele, a resposta vem, lentamente:

- [...] Mestre, eu gostaria de viver ao seu lado para sempre... – E fez uma espécie de movimento como se quisesse se agarrar a mim, mas, retendo-se, acrescentou simplesmente, dando destaque às suas palavras: - mestre, consinto em passar o resto dos meus dias em sua companhia.

- Muito bem, Frances (BRONTË, 1998, p. 207).

A resposta do rapaz soa bem professoral, especialmente num momento tão significativo. Segundo Badiou (2013, p. 33), a declaração de amor inicial é a promessa “de construir uma

duração”, é “um anúncio de eternidade [...] que deve se realizar ou se desdobrar da melhor maneira possível no tempo”. Entretanto, foi naquele momento que o casal jurou fidelidade para sempre, afirmando que o sentimento que os aproximara se acreditava forte o suficiente para, juntos, enfrentarem o futuro que os aguardava.

Em seguida, o professor aproxima-se de Frances e beija-a:

Apertei-a levemente ao coração e dei-lhe o primeiro beijo nos lábios, selando dessa forma o contrato que nos unia um ao outro. Depois, ficamos em silêncio durante muito tempo. Quais eram os pensamentos de Frances, durante esse tempo, não sei, nem tentei adivinhá-los. A paz que eu próprio sentia, desejava que também ela a sentisse. É verdade que o meu abraço a apertava ainda, mas sem grande resistência de sua parte. Olhei vagamente a chama do braseiro; o meu coração media a própria felicidade e por mais que a sondasse não encontrava limites para ela. (BRONTË, 1998, p. 207).

Mais uma vez, Charlotte Brontë se concede o direito de expressar um pouco de emoção, abre para o narrador o espaço para que ele demonstre seus sentimentos. Embora não traga de volta o “clima ardente” por onde caminhara por tanto tempo sob “céus incandescentes” (BRONTË, 1954, p. 160), a autora cede seu talento à imaginação romântica para descrever o pacto amoroso entre seus personagens e nos permite, como leitores, desfrutar dos sentidos que nascem da interpretação e não podem ser controlados. Na realidade, fica a cada um de nós a tarefa de retirar dos interstícios do texto aquilo que nos fala aos sentidos. A atração de dois seres que se amam implica sempre num aspecto erótico. Se o leitor se permite a entrega, a fruição dos sentidos da linguagem o faz mergulhar no clima de tensão nascido do movimento oscilatório de atração e conquista. Se, como quer Barthes (1987, p. 21-22), o texto de prazer não rompe com a cultura, somente a entrega do leitor ao tempo e espaço da narrativa pode levá-lo a viver a emoção dos personagens, ainda quando vista como inocente.

O tempo que passou em Bruxelas deu a Brontë a oportunidade de observar o relacionamento de um casal sexualmente ativo. No curto período de tempo em que morou no Pensionnat, viu a Sra. Heger dar à luz mais dois filhos, além dos três que já tinha quando Charlotte Brontë e sua irmã Emily chegaram lá. Até então, lembra Watson (2014, p. 10), a referência de professora para Charlotte Brontë era a Sra. Wooler, uma mulher considerada por Brontë como uma “solteirona amarga, desapontada em sua esperança de se casar” (ALEXANDER; SMITH, 2006, p. 548), que formava um forte contraste com a diretora belga. “O corpo sempre grávido da Sra. Heger era o símbolo de sua completude conjugal e maternal” (WATSON, 2014, ano, p. 13).

Watson considera que “o Pensionnat apagou [para Brontë] os limites entre a esfera da sexualidade conjugal e a esfera pública da educação”. O número de filhos do casal Heger, somado ao corpo da diretora transformado pela gravidez eram “testemunhas da divisão entre o britanismo e o estrangeirismo” no que dizia respeito ao ideal feminino (WATSON, 2014, p. 11). Ao frequentar a intimidade da sala de estar dos Heger, é possível que a jovem inglesa tenha testemunhado demonstrações de carinho entre duas pessoas que, juntas, construíam uma família e um futuro. No final das contas, as diferenças entre uma mulher “confiante, bem-sucedida, bem-dotada e sexualmente satisfeita” e outra, “uma virgem acanhada, antissocial, agarrada aos livros, frágil e emocionalmente instável ficam muito claras” (WATSON, 2014, p. 13) e isso, provavelmente, teria incomodado muito a jovem inglesa.

A força moral de Charlotte Brontë, no entanto, pode ser avaliada pelo posicionamento das suas personagens femininas. A autora criou personagens que acreditavam na força do amor, fidelidade e companheirismo. Suas personagens femininas não aceitam menos que o respeito de seus companheiros. Nas palavras de Gordon (1995, p. 152), as personagens masculinas de Brontë são ‘educáveis’”. Para a autora, é importante que os homens de suas histórias consigam enxergar os ideais de suas companheiras. Só assim elas podem ser felizes o suficiente para viverem em paz ao lado deles. Eagleton (1990, p. 58) lembra que o desejo de prosperar financeiramente e ganhar poder “encorpam os desejos conflitantes do oprimido pela liberdade, pela submissão passiva a uma ordem social segura e por uma vitória sobre essa ordem”. Nos romances bronteanos, o homem tem de compreender que a integridade feminina é um ganho e não uma perda. O herói em Charlotte Brontë não é aquele que a sociedade aprova: ele é como deveria ser. Gordon (1995), declara que embora Charlotte Brontë escrevesse ainda no início de um período que ainda se encontra em progresso, período em que as mulheres devem questionar – e hoje já questionam – “os abusos de poder sexual, violência, militarismo, e os males que eles perpetuam” (GORDON, 1995, p. 154), é inegável, Gordon pensa, que o olhar da escritora já se posicionava “a partir de uma distância objetiva” e ela sabia que todos pertencemos à mesma espécie e “compartilhamos o mesmo padrão fundamental de existência” (GORDON, 1995, p. 154).

Porque a mulher sente na própria pele as dificuldades de se fazer ouvir, a ficção escrita por ela “reflete uma diferença radical da masculina porque o impulso em direção ao crescimento como pessoa fica prejudicado pelas prescrições de gênero da sociedade” (PRATT, 1981, p. 6). Tenham ou não consciência disso, a tensão entre Apolo e Dafne, a tensão entre as forças que

demandam a submissão feminina e as tentativas que as mulheres fazem para se estabelecerem como pessoas “caracteriza muito a ficção feminina para ser incidental” (PRATT, 1981, p. 6). Cada uma a seu modo cria seus personagens de forma que possa veicular o que deseja que os leitores percebam: seja explicitamente um grito de protesto, ou a insinuação velada de um comportamento, como as que Charlotte Brontë deixou gravadas em seus romances. A verdade é que a insatisfação com a discriminação e a posição subalterna na sociedade ainda comparecem na ficção escrita pela mulher.

De volta ao romance, vemos que a proposta de casamento trouxe a Frances o medo de perder sua independência financeira e ela explicou suas razões a Crimsworth. Diante da sugestão de ficar em casa lendo e estudando, atividades de que gostava e sugeridas por ele, a moça responde que gosta da vida contemplativa, mas prefere a vida do trabalho. Em sua opinião, explicou, “as pessoas que só ficam umas com as outras por divertimento, não se gostam tanto quanto as que trabalham juntas e talvez sofram juntas” (BRONTË, 1998, p. 209). Para Margot Peters (1986, p. 187), embora o diálogo soasse natural para Charlotte Brontë, “tal conversa nunca tinha sido gravada num romance” antes de *O professor*. Ele respondeu que ela falava a “verdade de Deus” e, cedendo à vontade da noiva, disse que ela poderia fazer como quisesse. Depois, pediu que ela o beijasse voluntariamente. Envergonhada, porque era “iniciante na arte de beijar”, ela o beijou na testa e ele retribuiu do mesmo modo. Nesse momento, ele percebeu que a jovem tinha mudado. Ela estava mais bonita, sorria mais e ele sentiu-se lisonjeado ao pensar que sua ligação com ela poderia ser a causa dessa mudança positiva. Satisfazia-se em pensar que ela era seu tesouro e que tinha sido muito perspicaz ao escolhê-la (BRONTË, 1998, p. 209).

O amor precisa de certas condições para se instalar. Ele surge quando certas condições estão presentes; quando “já teve lugar certa elaboração, quando já foram feitas tentativas e provas A propensão a se enamorar explica-se [...] com a palavra ‘gentileza’” (ALBERONI 1986, p. 42). O casal Crimsworth aceita o pacto amoroso com respeito e honestidade e, dois meses depois, num frio 1º de janeiro, casam-se, tendo como testemunha apenas o Sr. Vandenhuten, o pai de aluno que ajudou William a conseguir um novo emprego. Também é ele quem vai entregar a noiva. Quando o rapaz vai buscá-la em sua casa, encontra-a vestida de branco, algo que nunca tinha visto antes, mas a encontra chorando. Sem se explicar, ela toma a mão de William e apressa-o, como se tivesse um negócio muito importante para resolver (BRONTË, 1998, p. 226). Não se sabe se um está mais apaixonado que o outro, se Frances engana William, como insinua Tromly (1982, 1990). Sabe-se apenas que a união dos dois prospera de todas as formas.

Eles abrem sua própria escola e são muito bem-sucedidos. Ele não coloca obstáculos aos planos dela. Pelo contrário, sente-se feliz em “oferecer-lhe apoio e em ampliar seu campo de ação”, já que sabia o quanto ela era trabalhadora e que “qualidades fortes que exigiam cuidados se agitavam em sua estrutura” (BRONTË, 1998, p. 229). O prêmio para essa dedicação trouxe-lhes, inclusive, a possibilidade de voltarem para a Inglaterra, lar de Crimsworth e terra dos sonhos de Frances.

Quando nos apaixonamos por uma pessoa, ela se torna perfeita aos nossos olhos? Para Alberoni (1990, p. 50), a resposta a essa pergunta inclui um sim e um não, porque dois seres humanos vão sempre trazer as suas crenças e opiniões para o casamento. Duas “diferenças infinitas”, de dois indivíduos distintos, que se encontram, se declaram e transformam tudo numa “existência criadora” (BADIOU, 2013, p. 39). As diferenças que cada um traz, no entanto, devem funcionar como “janelas” que se abrem para que um veja a verdade do outro. É preciso entender que “a verdade é acessível e que todos os problemas têm solução, mesmo que não a tenhamos encontrado” (ALBERONI, 1990, p. 50). Quando um consegue ver pela perspectiva do outro, continua, “realiza ao máximo a capacidade de ver e compreender, leva ao mais próximo possível da verdade”. William e Frances, com certeza, tiveram que enfrentar essas diferenças, mas coube à autora dar a William a capacidade de se colocar ao lado de sua esposa, não acima dela, como era comum ao homem vitoriano. No romance, a personagem é masculina, mas a subjetividade é universal, porque é humana. As atitudes e a paciência de Crimsworth ressaltam os contornos desse homem idealizado, desse homem que entende que o mundo é mais do que aquilo que ele vê. Há perspectivas na vida que são importantes para uma esposa e que, em vez de diminuir a importância do homem, acrescentam à sua compreensão do mundo e do ser humano. Aí, diz Alberoni (1990, p. 51), “o conhecimento se enriquece”, aí os pensamentos se integram. Entretanto, declara Kauer (2001, p. 178), são essas atitudes complacentes que fazem com que a voz de Crimsworth não apague a voz da autora, que deseja propagar um “discurso diferente de gênero”, mas falha porque não é a voz do professor que o transmite, mas a voz de Frances, uma vez que William, contraditoriamente, insiste em manter a sua posição de mestre. Porém, lembro, é William, não Frances, quem ostenta o emblema do poder. É ele quem doa o respeito, quem louva o esforço da amada e quem a aceita como é, e não o oposto.

A história de Crimsworth, além de ter a proposta de ser um romance de formação em sua origem, é também a história do amadurecimento sexual de um homem, lembra John Maynard

(2009, p. 75). Kauer (2001, p. 174), no entanto, entende que esta definição não se sustenta diante das reações de um herói feito de clichês. Segundo Kauer (2001, p. 179),

a noção de amor de Crimsworth e sua atitude com relação à sexualidade servem para enfraquecer ainda mais a estabilidade de gênero. Ele tem um ‘sonho de Amor Verdadeiro’ [característico] de uma mocinha quando pensa em Frances, e demonstra um medo surpreendente da sexualidade. A combinação de noções românticas e encolhimento [diante da] sexualidade é, no contexto de gênero do século XIX, claramente reservado às mulheres.

Na época em que Charlotte Brontë escrevia, só os homens eram considerados capazes de adentrar a psicologia feminina e criar heroínas perfeitas. Era crença da época vitoriana que

as mulheres eram versões parciais e defeituosas da humanidade completa representada pelo homem. Os homens sabiam compreender as emoções das criaturas menos desenvolvidas, mas as mulheres não poderiam nunca estender seu conhecimento para cima. (SHOWALTER, 1999, p. 148).

Só os homens poderiam entender as emoções da “criatura menos desenvolvida”. As mulheres, diz Showalter (1999, p. 148), não saberiam criar heróis verdadeiros porque os consideravam seres humanos como elas. Somente no final do século XIX,

as romancistas começaram a sentir que os dois sexos eram mesmo muito diferentes. Elas reverteram o dito crítico vitoriano; o grupo mais extremista chegou a acreditar que o homem não tinha vida íntima, ou pelo menos não tão rica quanto as suas próprias. Girando ao contrário os velhos estereótipos biológicos, elas começaram a ver a cultura como áspera e estéril e a buscar a promessa de evolução espiritual e social nas profundas simpatias da psique feminina. (SHOWALTER, 1999, p. 149).

Se, como Showalter (1999) acredita, esse pensamento já estava, há muito, latente na ficção escrita por mulheres, torna-se possível admitir que essa visão já existia na obra de Charlotte Brontë. Embora Kauer (2001) tenha bons argumentos para dar suporte às suas opiniões sobre *O professor*, a impressão que se tem é que ela concorda com os críticos vitorianos que, segundo Showalter (1999, p. 149), entendiam que as mulheres não sabiam representar as emoções masculinas porque retravam os homens como sendo donos de apenas “razão, lógica e vontade”. Os heróis de Brontë, por outro lado, possuem emoções e fragilidades que são apenas humanas. São retratos de um ideal. De maneira geral, lembra Showalter (1999, p. 150), as escritoras “acreditavam que uma experiência limitada de dependência, frustração, e ausência de poder – em resumo, de feminilidade – era saudável e instrutiva para o herói”. As autoras, Showalter

(1999, p. 152) acrescenta, “acreditavam que as emoções femininas eram o complemento, e a salvação, da reserva masculina”. Os romances que essas mulheres escrevem dizem que os homens

precisam aprender o que é estar desamparado e ser forçado contra a sua vontade à dependência. Só assim eles podem entender que as mulheres precisam de amor mas detestam ser fracas. Se ele deve se redimir e redescobrir sua humanidade, precisa descobrir o que é ser mulher (SHOWALTER, 1999, p. 152).

Charlotte Brontë entendia que a felicidade é uma construção “laboriosa” (BADIOU, 2013, p. 51). Existe, diz Badiou, “um trabalho do amor, e não apenas um milagre. É preciso estar ativo, tomar cuidado, unir-se consigo mesmo e com o outro. É preciso pensar, agir, transformar. E aí, sim, como recompensa imanente do labor, vem a felicidade”. Essa união de pensamentos, de desejos e demonstração de respeito parecem ser a transformação que Brontë via como possível para o homem e a mulher, de maneira geral.

Charlotte Brontë não deu a Frances o espaço devido ao papel que ela desempenha na história do professor exilado; ela deu ao seu protagonista, porém, traços de personalidade que realçam as qualidades da esposa que, embora submissa às vontades do marido, empresta-lhe o apoio de que necessita para se afirmar perante os outros. Ela, também mestra, usa seu charme feminino e o conhecimento que tem da natureza de seu companheiro para, sutilmente, passar a mensagem de que os homens não diferem das mulheres quando se trata de ser feliz: eles podem ser dependentes, podem falar de seus sentimentos, podem ser humanos, enfim. Entretanto, refém que estava, na época em que escrevia, das lembranças de Bruxelas, a autora temia que a dose de verdade que incluía no enredo tomasse as rédeas do relato e, num impulso, ela se rendesse à tentação de liberar os sentimentos que não estava pronta para compartilhar. Brontë não estava emocionalmente preparada para dar espaço à sua imaginação, já que esta poderia interferir nos seus planos iniciais, declarados no prefácio do livro. Glen (2002, p. 2) parece acreditar que há alguma coisa nos trabalhos de Charlotte Brontë que “continua a mexer com/desconcertar seus leitores, que falam não de familiaridade, mas de diferença: a diferença entre as preocupações dela e as nossas e a diferença em seu modo de conceber seu mundo”. Margot Peters (1986, p. 186), por sua vez, entende que Frances é Charlotte. A moça “é pensativa, tímida e reservada, mas seu exterior quieto esconde um desejo ardente tanto de superar-se intelectualmente e ser amada como de ser igual ao seu mestre, o que a levou em direção à superação”.

Contra todas as expectativas, Frances consegue o direito de trabalhar ao lado do marido. Juntos, constroem uma vida decente. Juntos, caminham lado a lado e sobem o “morro da Dificuldade”. O “filho de Adão” tem ao seu lado a companheira ideal que lhe oferece não um, mas vários “copos de alegria” (BRONTË, 1998, p. 1). Se às vezes ela se aborrecia com ele, os carinhos do marido a transformavam em uma mulher suplicante em seus braços e ele a punia fazendo-a ler poemas de Wordsworth em inglês, porque isso a acalmava. Ele se sentia feliz em responder às perguntas dela quando ela não entendia a linguagem do poeta inglês, único autor que lhe trazia dificuldade de entendimento. “Byron a excitava; Scott, ela amava” (BRONTË, 1998, p. 234). Depois de fazer as tarefas do dia, de seguir estritamente a rotina de diretora de escola e mãe, ela se dirigia ao quarto. Ela era boa para ele porque ele era bom para ela: era “um marido justo e fiel” (BRONTË, 1998, p. 235).

#### 4.3 O FINAL DO ROMANCE

Escrever o final de uma história era muito problemático para os autores vitoriano, diz David Lodge (2009, p. 231), “pois havia uma pressão constante da parte de leitores e editores para que escrevessem um final feliz”, e o livro de Charlotte Brontë não fica muito longe disso, embora a autora deixe para os leitores algumas questões como pontos não elucidados, para reflexão. Não há, no final de *O professor*, uma expressão clara que garanta a felicidade eterna para as personagens. Há, na verdade, descrições de cenas que sugerem uma harmonia que pode perdurar. Por outro lado, a autora também mostra que, apesar de William Crimsworth já ter feito o percurso que lhe permitiu assumir o conforto da situação em que se encontra, há pontos ainda em aberto na vida da família do professor, detalhes sobre os quais os críticos divergem e que abordarei em seguida.

Passados oito anos de convivência estável, encontramos Frances e William conversando sobre a união deles. Num determinado momento, respondendo a uma pergunta do marido, que queria saber como ela agiria se tivesse se casado com um homem alcoólatra e mesquinho, Frances afirma que nunca teria aceitado se casar com qualquer outro homem, fosse ele “francês, inglês ou belga” (BRONTË, 1998, p. 236). De repente, a moça passa seus braços ao redor do marido e aperta-o contra o peito. Naquele momento, segundo Crimsworth,

a energia de todo o seu ser brilhou no escuro e depois dilatou seus olhos e ruborizou sua face animada; sua aparência e movimento eram como inspirações; em um havia a luz, no outro um grande poder.

Meia hora depois, quando ela já se acalmara, eu perguntei para onde tinha ido o vigor selvagem que a tinha transformado um pouco antes e que a tinha tornado tão excitante e ardente; [que tinha feito] sua ação tão rápida e forte. Ela olhou para baixo, sorrindo mansa e passivamente:

- “Eu não posso dizer para onde foi, Senhor”, ela disse; “mas eu sei que sempre que for desejado ele estará de volta (BRONTË, 1998, p. 236).

Fica difícil não imaginar o desenrolar de uma cena de natureza erótica a partir desse diálogo. O que o casal teria feito nessa meia hora? O que seria esse vigor selvagem mencionado por Crimsworth? De que maneira Frances teria acalmado essa “energia” que se apoderara dela? Sinto, nessa passagem, tanto a reserva da autora que tenta controlar sua imaginação, quanto a reserva da mulher que escreve, ainda solteira e que, portanto, ainda não está preparada para falar sobre a intimidade de um casal. Em carta a Ellen Nussey, em 1841, Brontë (apud SMITH, 2010, p. 24) escreveu que uma jovem não deve se apaixonar até que o pedido de casamento “seja feito, aceito – a cerimônia realizada, e a metade do primeiro ano tenha passado – [aí então] a mulher pode começar a amar, mas com grande precaução”. O casal Crimsworth já ultrapassara esse tempo de adaptação. O rapaz já dera prova de seu amor por Frances. Tudo indica, então, que a intimidade já era coisa natural entre eles. É interessante, porém, o alerta da autora à amiga quanto ao perigo de uma entrega completa ao sentimento romântico. É como se o medo da desilusão amorosa já suplantasse, para a jovem Charlotte, o desejo e a confiança no outro.

O modo como Charlotte Brontë descreve uma emoção, uma demonstração de sentimento, tem semelhança com uma performance destinada a esconder o desejo. Kucich considera que as estratégias que Charlotte Brontë usa para regular a tensão entre expressão e reserva estão no centro da sua concepção do que seja uma personagem (1990, p. 69). Para seus heróis, assim como para as heroínas, lembra Kucich (1990, p. 69), a paixão é um “modo de distanciar o eu dos outros”. Não se sabe se é de modo consciente, ou deliberado, se é apenas para atender aos seus próprios anseios, ou não, mas o fato é que Charlotte Brontë cria seu narrador protagonista de uma forma que subverte a política do sexo e planta a semente de um discurso que atravessaria toda a sua obra. Seja como for, ao falar através do seu narrador travestido, ela abriu o espaço para a discussão do papel masculino nos relacionamentos afetivos. De natureza reservada, dada

a esconder suas frustrações, assim como seus sucessos, Brontë deu a William Crimsworth características que julgava ideais, mas ainda distantes das dos homens de sua época.

Crimsworth, com certeza, é um personagem que não se deixa ver de todo. Ele sempre se disfarça e só mostra suas opiniões e reações quando enfrenta acontecimentos menores, ou quando se sente diminuído frente ao outro. Por isso, os seus conflitos pessoais, de modo geral, não são públicos, acontecem em lugares fechados, isolados. Ele não tem com quem desabafar. Hunsden poderia ser esse ombro amigo, mas sua personalidade irônica e desrespeitosa é mais uma barreira no caminho de William. O casamento, provavelmente, seria a válvula de escape ideal para a liberação dessas emoções, mas o que o leitor vê é um homem que insiste em se esconder por trás da figura do mestre. Kucich (1990, p. 76) lembra que todas as personagens masculinas de Brontë retratam pessoas introvertidas. Até mesmo Zamorna, o herói byroniano da juventude, é um solitário que nunca encontrou o objeto perfeito para preencher o vazio de sua vida. Segundo Kucich (1990, p. 77), em Brontë, “o desejo e a instabilidade são apresentados como uma excitação interna prolongada, não como um ritmo de separação e união, desejo e satisfação”.

Onde há a atração física, há erotismo. É Bataille (1987, p. 20) quem ensina que o erotismo “é um dos aspectos da vida interior do homem”, mas é preciso que encontre fora de si o seu objeto de desejo, sua possibilidade de continuidade. É o erotismo o que dá significado às relações amorosas entre os humanos e as diferencia do acasalamento animal e se faz presente sempre que dois seres detectam um no outro algo que os singularize aos seus olhos. Apesar dos anos passados, Frances e William aparentemente se amavam e a autora sabia que esse amor devia ser expressado por carícias íntimas, ainda misteriosas para ela. Se, como pensa Gordon (1996, p. 129), Charlotte, nesse livro, estabeleceu normas que só seriam entendidas no futuro, nos poucos momentos em que Frances é descrita pelo professor como amante apaixonada, a autora já estaria experimentando colocar no papel a existência da paixão que se escondia por trás da subserviência.

Na visão de Alberoni (1990, p. 15), quando há amor, existe um pacto que se torna “o ponto seguro da confiança mútua” e quando a pessoa ama, torna-se mais confiante, mais viva, mais audaciosa porque

a grandeza do enamoramento é desesperadamente humana, pois oferece momentos de felicidade e eternidade, cria um desejo ardente, mas não pode oferecer certezas. E quando vem a resposta do outro, do amado, aparece como algo imerecido, uma dádiva maravilhosa que nunca se pensaria poder ter. Uma dádiva que vem toda do outro, do amado, por escolha sua. [...] E quando o outro, o amado, diz que também o ama, e faz amor com ele, e sente o abandono total do outro, então é feliz, o tempo deixa de existir (ALBERONI, 1990, p. 23).

O relacionamento vivido pelo casal Crimsworth afirma a confiança que Frances tem no marido. Ele a respeita e deseja, e vice-versa. Aparentemente, ela já abandonou as reservas que ainda transpareciam no início do casamento. Por anos lutaram juntos em busca de segurança. Ganharam forças nas lutas quotidianas, mas não deixaram de ver um no outro os aspectos significativos que deixam “traços duráveis” (ALBERONI, 1990, p. 23). Vê-se na descrição de Crimsworth como era, geralmente, a convivência dos dois:

Nossas noites eram só nossas; aquela recreação era necessária para renovar nossas forças para o cumprimento correto das nossas obrigações; às vezes as passávamos todas conversando, e minha jovem suíça, agora que já estava acostumada com seu professor de inglês, agora que ela o amava mais do que temia, repousava nele uma confiança tão ilimitada, que os tópicos de conversação não podiam mais ser apenas os que ele desejava, mas assuntos para comunhão com o coração dela. Naqueles momentos, feliz como um pássaro com seu companheiro, ela me mostrava o que tinha de vivacidade, de encanto, de originalidade em sua bem-dotada natureza (BRONTË, 1998, p. 233).

A condição de ter na mulher tudo o que pode preencher plenamente a vida sexual do marido não é dar a ela unicamente a condição de esposa; depende também da atenção aos interesses dela, de inseri-los nos momentos em que conversam. A autora parece afirmar, assim, que as demonstrações de vaidade masculina que geralmente dominam os diálogos entre o homem e a mulher, ou seja, o fazer a mulher ouvir educadamente os relatos da superioridade dele, não é suficiente para garantir uma união feliz. Mas os momentos em que o professor reverte esse comportamento são os que os críticos, como Kauer (2001), entendem ser incompatíveis com um narrador realmente masculino. A história de Crimsworth, porém, segue o controle da autora, que quer modelo de uma possibilidade conjugal. Hoeveller e Jadwin (1997, p. 44) pensam que essa possibilidade que a autora dá a Frances, de inserir nas conversas temas de sua predileção, revelam a vontade que Brontë sentia de se soltar socialmente. Os biógrafos dela relatam que seu primeiro encontro com William Makepeace Thackeray, autor que ela admirava profundamente, foi frustrante porque ela não conseguiu conversar com o romancista. Sua timidez travou-lhe as palavras e decepcionou a todos que tinham ido a esse encontro justamente

para conhecer a autora de *Jane Eyre* (GÉRIN, 1969, p. 404-405; GORDON, 1996, p. 202). À sua amiga Mary Taylor, ela disse que a fama não lhe tinha servido de nada, porque sua vida solitária a havia “desqualificado para a sociedade” (GASKELL, 1951, p. 339).

Também o casal Crimsworth preferia o recolhimento. Seu casamento seguia firme, reforçado pelo trabalho incansável. Frances, segundo William, dava-lhe a impressão de ser duas mulheres diferentes: a dócil, que ele já conhecia desde o casamento, e a firme, ativa e empreendedora, que se dedicava integralmente ao sucesso da escola que abriram seguindo seu desejo de ganhar mais, de não ficar atrás do marido na contribuição à receita doméstica (BRONTË, 1998, p. 228). “Durante o dia minha casa e estabelecimento eram conduzidos pela Madame Diretora, uma mulher imponente e elegante” (BRONTË, 1998, p. 231), da qual o marido se despedia logo depois do café da manhã, horário em que cada um assumia seu trabalho em locais diferentes. Se ele voltava para casa durante o dia, sempre a encontrava trabalhando. Era amada pelos alunos, embora fosse firme com todos eles. Ela fazia questão de que William visitasse a sala dela porque “era prazer seu me fazer o Mestre de todas as coisas” (BRONTË, 1998, p. 232-233).

Às seis horas da tarde o meu dia de trabalho terminava – eu então vinha para casa, porque meu lar era meu céu – sempre a essa hora, quando eu entrava em nossa sala de estar – a senhora diretora desaparecia dos meus olhos, e Frances Henri, minha costureirinha, era magicamente devolvida aos meus braços; muito desapontada ela ficaria se seu mestre não fosse sempre constante no encontro, e se seu beijo sincero não estivesse pronto quando ela dissesse ‘Boa-noite, Senhor’ (BRONTË, 1998, p. 232-3)

Como já visto, a posição que o professor ocupa na relação é bem definida: William continua sendo o mestre e Frances o “anjo do lar”, muito embora trabalhasse tanto quanto ele. A convivência dos dois era tranquila e, quando Frances resvalava para o francês, sua primeira língua, ele, sempre o mestre, castigava-a, mas com um tipo de punição que não corrigia a falta, mas antes a encorajava (BRONTË, 1998, p. 233). Essas punições soam eróticas, na verdade; dão a impressão de que o relacionamento do casal abrigava bastante carinho físico, além do simples diálogo. O “castigo que encoraja” nada mais seria, então, do que o jogo de sedução, a pitada de sexualidade que mantém acesa a chama da atração física entre dois seres que se amam. John Maynard (2009, p. 85) entende que, ao se entregar ao seu “romance de amor inglês”, Crimsworth contradisse a posição que defendia anteriormente, quando sentira atração por Zoraïde Reuter. Naquela época, o professor considerava que só quem tivesse abrigado em sua

mente um alto grau de sensualidade animal seria capaz de dar asas aos sentimentos românticos que, agora, preenchem sua vida. Entretanto, seria difícil para o homem não se deixar levar pela sedução da mulher que ama.

Judith Williams (1990, p. 131), por sua vez, considera que William trata Frances com o mesmo sadismo que Charlotte Brontë entende ser próprio da personalidade masculina. Frances precisa se dividir em duas mulheres diferentes: a mulher submissa e a educadora enérgica. Para Williams (1990, p. 133), Crimsworth não aprendeu nada ao longo do relato que faz de sua vida, pois seu mundo é um “reflexo exato de suas percepções e expectativas”, ou seja, a autora suaviza seu caminho até o sucesso e “Victor [o filho] aparece no final como o inevitável símbolo da harmonia e do sucesso (vitória?) que eles obtiveram”. Para Craik (1968, p. 62), o casamento de William e Frances não convence, por dois motivos: primeiro, a moça tem muito pouca chance de falar. O que se sabe dos seus sentimentos vem das informações dadas por Crimsworth e, em segundo lugar, porque a autora tem como objetivo, nesse romance, fazer do casamento deles algo muito pálido. Segundo Craik (1968, p. 62), Brontë “estava muito bem equipada para criar [situações] fora do comum. A imaginação sempre a serviu bem, mas em *O professor* ela se isola de muitas das coisas que a incendeiam”. Depois de *O professor*, acrescenta, “Charlotte Brontë nunca mais se permitiu usar personagens pálidos que pudessem tornar seu trabalho insípido” (CRAIK, 1968, p. 63).

Já em 1884, James (1884, p. 3) esclarecia que um romance é, em sua definição mais ampla, “uma impressão pessoal sobre a vida”. Para James, é essa impressão que dá valor maior ou menor à obra, dependendo da intensidade dela. “Mas não haverá impressão nenhuma e, portanto, nenhum valor se não houver a liberdade para se sentir ou dizer” (JAMES, 1884, p. 3), acrescenta. A execução do projeto cabe ao autor, diz James (1884, p. 3), e é esta a parte mais pessoal do seu projeto literário. Cobram, de Charlotte Brontë, a falta de experiência para criar um narrador masculino. Entretanto, de que experiência podemos falar se ela nunca é limitada e nem completa, mas, sim, como adverte James (1884, p. 5), imensa, “um tipo de teia de aranha muito grande, feita dos mais finos fios de seda, suspensa na câmara da consciência que apanha em seu tecido todo tipo de partícula carregada pelo ar?” Quando a mente é imaginativa, diz James (1884, p. 5), ela pega para si as mais simples informações sobre a vida e as transforma em revelações. Pelo que se sabe sobre a escritora, é possível afirmar que sua imaginação era continuamente alimentada desde muito jovem. Suas obras provam que as impressões que

colheu ao longo de sua vida tornaram-se, em suas mãos, matéria suficiente para sustentar histórias que até hoje frequentam as prateleiras das livrarias e que falam de desejos universais.

O mundo de Brontë incluía a eminência do trabalho não desejado. A experiência pelas salas de aula e aposentos em casas alheias já tinham fortalecido nela a certeza de que queria mais da vida. Todo esse aprendizado lhe ensinou que só o autoconhecimento impulsiona, no adulto, o crescimento intelectual efetivo. Assim, a autora dá ao seu professor a oportunidade de se conhecer em meio às dificuldades inerentes à sua condição subalterna. Crimsworth tem a chance de provar um pouco das gotas que eram oferecidas à sede das mulheres. Seu crescimento tem de vir do conhecimento que adquire sobre si mesmo. Na verdade, lembra Elise A. Green (2014, p. 25), Crimsworth se qualifica e se compara com os outros o tempo todo, dando mostra de que é capaz de julgar seu próprio valor, o que, por sua vez, dá-lhe a chance de reconhecer suas habilidades e seu potencial. Além disso, também analisa todos aqueles que o cercam e registra em seu diário muitas das impressões vindas dessas observações.

O casamento de William e Frances, que acontece bem no final do romance, tem realmente vazios deixados pela autora. Não se sabe se ela os cria para que a interpretação dos leitores os preencha, ou se foi a vontade de concluir o romance junto com as irmãs, que também trabalhavam nos seus próprios textos, para publicá-los. O fato é que há detalhes que ficaram num certo nível de superficialidade. Um deles é a presença constante de Hunsden junto ao casal e muito próxima de Victor, o filho que, não se sabe por que, “tem preferência por Hunsden – mais forte do que [Crimsworth entende ser] desejável – sendo consideravelmente mais potente, decidida e indiscriminada do que ele mesmo jamais [teve] por aquela personagem”. Essa ligação também é preocupação para a mãe, que diz que gostaria que o amigo tivesse seus próprios filhos para “incitar neles seu próprio orgulho e ser indulgente para com seus pequenos defeitos” (BRONTË, 1998, p. 246).

Os estudos sobre *O professor*, de modo geral, apontam diferenças de opiniões sobre o modo como Charlotte Brontë fecha a história do professor. Bock (1992, p. 68), por exemplo, diz que mesmo que tenhamos toda a vontade de entender *O professor*, nunca seremos a audiência ideal porque o romance foi escrito para os ouvidos dos irmãos de Charlotte Brontë, numa referência à época em que, juntos, os irmãos Brontë criavam seu mundo imaginário. Mesmo a morte de Branwell não quebrou essa rotina: as irmãs continuavam a trocar ideias e opiniões sobre seus escritos. É justamente por isso que Bock (1992, p. 67-68) afirma que eles é que seriam “a

audiência com quem realmente não podemos nos identificar” e, portanto, nunca poderemos ser “os leitores que *O professor* espera que sejamos”, porque Branwel, Emily e Anne nunca deixaram de ser seus “leitores implícitos”.

Entre as muitas opiniões, é possível acrescentar que, para Tromly (1982, p. 41), o final do romance, assim como “seus esforços autobiográficos, derrota seu propósito”. Kauer (2001, p. 184), por sua vez, entende que Charlotte Brontë não teve sucesso em se disfarçar como homem. Em sua opinião, “a consciência autoral passa sem filtros para a voz narrativa, causando um efeito perturbador, mas não liberador” e, diz ela, somente nas obras posteriores a autora descobriu que “sua força estava na voz não filtrada da consciência feminina dominada [mas que se erguia] para a resistência” (KAUER, 2001, p.184). Monin (2010), no entanto, escreve que Brontë construiu William com menor necessidade de se comunicar com os outros porque ele “é capaz de enfrentar seus desafios e triunfos como homem – como deveria um homem de seu tempo”, e Frederico (1994, p. 199) vê que, no romance, Brontë ampliou a importância de se reconhecer “a natureza genderizada de todos os discursos”. Hoeveller e Jadwin (1997, p. 56) lembram que *O professor* passou por algo como um renascimento literário, com a prática da crítica feminista, porque “há muito pouco trabalho sobre o texto, e [há, ainda] a tendência de se pensar que o texto foi negligenciado”. Na opinião de Williams (1990, p. 134), o final do romance merece estudos cuidadosos por causa de suas “implicações intrigantes”. Em sua opinião, alguns pontos mereceriam explicações: Hunsden carrega o retrato de uma mulher, Lucia, e diz que ela foi o seu grande amor. Entretanto, esse amor parece ser apenas idealizado. Que mistério liga o rapaz a essa mulher? Que papel ela teve em sua vida? São perguntas sem respostas no texto. Frances se aventura a dizer que acha que a mulher é ligada às artes, ou seja, muito livre, o que a tornaria uma esposa inviável para a posição social de Hunsden.

Um outro ponto não explicado com relação a Hunsden é o fato de a autora tê-lo mantido perto do casal até o final da história. Ele é vizinho dos Crimsworth e vai com frequência a Daisy Lane, a casa deles. William e Frances também são convidados com frequência para festas e reuniões em Hunsden Wood, nome da propriedade do comerciante. Segundo William, o amigo, sempre sarcástico, afirma que gosta de vir à Daisy Lane para levar o amigo “à demência ao [lhe] ofender”. Desde que os dois se conheceram, Hunsden provoca William e questiona o seu poder de decisão. Quanto a Frances, ele se diz capaz de “tirar à força da Sra. Crimsworth [aquelas reações que revelam]o dragão que existe dentro dela, ao insultar a memória de Hofer

e Tell”<sup>43</sup> (BRONTË, 1998, p. 239), ou seja, de comentar pejorativamente a origem suíça da moça. Os momentos no romance em que Frances fala com mais vigor são aqueles em que impõe as suas convicções sobre o cinismo de Hunsden; são os momentos em que o seu idealismo defende as tradições inglesas contra as opiniões do industrial; que critica o momento social pelo qual o povo inglês passava enquanto a aristocracia se mantinha no topo do poder (BRONTË, 1998, p. 218-219). Seria de se esperar que o casal escolhesse uma residência que ficasse em local longe do amigo, justamente para fugir de suas ironias. No entanto, estreitam a convivência com ele e deixam que ele se aproxime de Victor, sobre quem Hunsden também ganha forte influência.

Se Crimsworth apresenta Hunsden como uma pessoa presunçosa e intrometida, qual a razão para que essa amizade perdure até o final da história? Tromly (1990, p. 113) vê Hunsden como “um comentário em tempo real sobre as limitações do protagonista”. Entre muitas semelhanças, diz Tromly, a autora deu aos dois a mesma origem: ambos vêm de famílias de comerciantes e têm linhagem aristocrática. Diferente de Crimsworth, porém, Hunsden é um homem do mundo. Ambos são uma mistura de elementos masculinos e femininos, diz Tromly (1990, p. 113), mas Hunsden enfrenta, de modo agressivo, um mundo em transformação. O professor é detalhista e rígido, enquanto o amigo é generoso e expansivo. Em conclusão, “as semelhanças estreitas – e as diferenças surpreendentes – entre os dois homens explicam por que Crimsworth é tão perpetuamente vulnerável ao seu amigo” (TROMLY, 1990, p. 113).

O relacionamento entre os dois é “certamente estranho e inexplicável”, uma vez que não há, da parte do herói, nenhuma demonstração de apreço (KAUER, 2001, p. 173). Crimsworth nunca agradeceu pela ajuda de Hunsden e quando Hunsden viaja, o que faz muito, eles nem se despedem. “Ainda assim, no final, quando todos vivem felizes na Inglaterra, Hunsden permanece íntimo da família e até desempenha um papel importante na educação do filho de Crimsworth” (KAUER, 2001, p. 173). Não há, segundo Kauer, o menor indício, no romance, de que essa ligação se perpetuasse. Em sua opinião, porque “Charlotte Brontë criou um herói muito passivo e com uma surpreendente (e talvez efeminada) inabilidade para agir, o que resultou na necessidade de uma força de liderança”. (KAUER, 2001, p.173). E continua:

---

<sup>43</sup> Andreas Hofer (1767 – 1810) foi um líder militar e herói folclórico no Tirol.

Guilherme Tell, também é considerado um herói. Sua existência nunca foi comprovada. Guilherme teria sido condenado a atirar uma flecha numa maçã colocada na cabeça do filho. Depois de acertar, teria matado o governador e fugido.

Empregar uma personagem cuja relação com o herói nunca se torna totalmente compreensível e que escorrega para dentro e para fora de sua vida como um fantasma é um modo bastante estranho de construir movimento no enredo. Aqui as dificuldades do travestismo narrativo levaram às maiores fraquezas de todo o enredo [...] e ao fortalecimento dos estereótipos dos papéis de gênero através do uso de clichês. (KAUER, 2001, p. 173).

O estudo de Kauer (2001), na realidade, não vê na narrativa de William nada que justifique o trabalho da autora em optar pelo recurso narrativo que conduz a história do rapaz.

*O professor* já aponta para a futura obra de Brontë, diz Glen (2006, p. 49). Em sua opinião, o romance

anuncia mais a contradição do que a personagem em desenvolvimento; ele demanda a sacada intelectual mais do que a simpatia imaginativa. Com sua economia ‘teórica’, sua peculiar tensão meio reprimida, seu ponto de vista enfaticamente restrito, é um tipo de romance que Charlotte Brontë não tentaria novamente. Mas a fina inteligência analítica que [ali] fica evidente anuncia seus trabalhos posteriores.

Outro ponto do final do livro geralmente ressaltado pelos críticos como problemático é o relacionamento do professor com seu filho Victor, que deveria ser o corolário do amor entre Crimsworth e Frances. Ele é um garoto saudável e inteligente e aprendeu a ler pelo método antigo, “nos joelhos de sua mãe” (BRONTË, 1998, p. 242). Badiou (2013, p. 35) declara que um filho na vida de um casal que se ama “faz parte do processo amoroso sob a forma de um ponto para o amor”, ou seja, um ponto no tempo em que a relação dos dois deverá ser redefinida, ou seja, que o amor seja ‘redeclarado’. Nada em *O professor* leva o leitor a duvidar do amor do pai pelo filho; nada indica que Victor seja um embaraço para o relacionamento dos pais. Os elogios ao garoto são muitos e William confessa o quanto sofre ao pensar em se separar do menino, quando chegar a hora de o enviar para Eton (BRONTË, 1998, p. 245). Assim, tudo parece indicar que esse “ponto” na vida da família está sendo vivido em normalidade. O único senão é a presença de Hunsden, o que arranca de Crimsworth o desabafo:

Eu o vejo agora; ele está perto de Hunsden, que está sentado na grama sob a faia; a mão de Hunsden descansa no colarinho do garoto, e ele está destilando sabe Deus que princípios em seus ouvidos [...] Victor tem preferência por Hunsden – mais completa e forte do que considero desejável – sendo consideravelmente mais potente, decidida e indiscriminada do que qualquer [preferência] que eu jamais tive por qualquer pessoa. Frances também a vê com um certo tipo de ansiedade que não expressa – enquanto seu filho se apoia

nos joelhos de Hunsden ou descansa contra seu ombro – ela se move ao redor deles com movimentos inquietos como uma pomba vigiando seus filhotes contra uma águia que voa por perto (BRONTË, 1998, p. 246).

O fato de se referir a Victor como o “filho de Frances” e não “nosso filho”, reforça, para Tromly (1982, p. 39), a suspeita de um relacionamento mais íntimo entre Frances e Hunsden. Ela afirma que “o leitor – já acostumado com as possibilidades alternativas que espreitam sob a narrativa de Crimsworth – pode até mesmo conjecturar se o relacionamento pai-e-filho de Hunsden e Victor é apenas metafórico” (TROMLY, 1982, p. 39). Entretanto, não há no texto situação que justifique a desconfiança de Tromly. Brontë não os coloca em cenas em que o isolamento e a intimidade pudessem caracterizar essa ligação. A desconfiança de Tromly se baseia nos diálogos entre os dois, momentos em que Frances se mostra em toda a sua feminilidade. É verdade que há um lapso de tempo na narrativa entre Bruxelas e a volta à Inglaterra, que se soma à presença constante do industrial inglês junto à família, mas a atitude de Frances para com seu marido, a julgar pelas descrições do narrador, é de respeito e dedicação.

Crimsworth descreve o filho como uma criança de porte pequeno, sem beleza, de olhos escuros como os da mãe, de boa saúde e que gosta muito de ler, mas sorri pouco. O carinho da mãe, no entanto, tem efeito pacificador sobre ele. Crimsworth diz que via “no solo do coração [do filho] os germes saudáveis e crescentes da compaixão, afeição e fidelidade” e que descobriu “nos jardins de seu intelecto o despontar de princípios íntegros – razão, justiça, a promessa de coragem moral” que, se não for destruída ao longo de sua vida, será um “solo fértil” (BRONTË, 1998, p. 244) para o cultivo do intelecto e da moral, com certeza. Com certo receio, entretanto, o professor entende que Victor prefere estar com Hunsden, o que faz com que os pais se preocupem por causa da forte influência do amigo, que promete fazer da criança um menino “moderno”. Segundo Williams (1990, p. 135),

O quadro final – a criança protegida por seus pais, mas obscuramente ameaçada por Hunsden (e pela parte ‘Hunsden’ dentro dele mesmo) – é quase um emblema do que aconteceu no romance. Como Victor, apesar do controle sóbrio exercido sobre seu desenvolvimento, o romance contém, em Hunsden, o fermento de algo espontâneo e imprevisível. Charlotte Brontë tentou manter sua imaginação em seu lugar (‘saudavelmente disciplinada’), mas Hunsden no final ameaça trazer Angria para o palco central.

A presença de Angria na escrita bronteano significaria a liberação emocional que a escritora inglesa não desejava. Seria o enfrentamento dos medos e inseguranças que faziam com que William temesse pelo filho. Segundo Glen (2006, p. 48), dentro da família, Victor poderia estar

sob o controle do amor, mas o que esperar das influências externas? “O amor e a razão serão as armas com que no futuro o mundo enfrentará sua violência?” (BRONTË, 1998, p. 245). Para Glen (2006, p. 48), a vitória de William na luta que travou com seu destino “não o levou à afirmação daquela autossuficiência que sua narrativa busca celebrar, mas a um confronto inquietante com a violência de dentro e de fora sobre a qual essa conquista está baseada”. Entretanto, para Brontë, Victor tem as qualidades que o farão enfrentar os embates da vida e, por meio do “sofrimento merecido e salutar”, se tornará “um homem melhor” (BRONTË, 1998, p. 245).

Há no final do romance, diz Williams (1990, p. 135), material suficiente para a criação de outra história, “um romance no qual as energias de Angria fossem colocadas a serviço de uma visão mais madura”. Entretanto, Charlotte Brontë optou por mostrar o casal vivendo uma vida normal, com os altos e baixos que caracterizam os relacionamentos familiares. Inegavelmente, é possível sentir-se uma ponta de ciúme na fala de Crimsworth quando ele fala da presença de Hunsden na vida deles, mas não há, de sua parte, nenhuma indicação de que existem sinais de traição e adultério. Há, sim, a preocupação com Victor, a quem Hunsden ensina ser orgulhoso e de quem sempre perdoa as travessuras.

Os parágrafos finais do romance são escritos no presente. William, da janela de seu escritório, observa sua família e percebe a presença do amigo, que chega para tomar chá com eles. A esposa, que estava no jardim, chega à janela e o chama. Ao ver que o marido continua ocupado, vai ao escritório, coloca as mãos sobre os ombros dele e diz, em francês, que ele é muito aplicado ao trabalho. Como ele ainda escreve, senta-se ao seu lado para esperar que termine. O som da voz de Hunsden, que se aproxima, chama-lhe a atenção. O amigo lhe traz notícias de seu irmão, Edward, que, segundo Hunsden, fica cada dia mais rico. Fica sabendo, também, que o Sr. Vandenhute, o único amigo que fizera em Bruxelas, virá visitá-los em breve. Com um toque de humor e ironia, a autora faz com que as últimas palavras de Hunsden no romance sejam de provocação ao professor: ele sugere que Crimsworth convide o casal Pelet para visitá-los e informa que soube que Zoraïde tornou-se uma gorda matrona. Quem fecha a história, porém, é Victor chamando seu pai para o chá, final que Judith Williams (1990, p. 135) classifica de “apressado”, uma desculpa fraca para o encerramento da história, como se Crimsworth estivesse “inventando um prazo falso para não ter de falar muito sobre Victor – ou olhar muito de perto aquilo que acontecia” (WILLIAMS, 1990, p. 135) em sua vida. Vejo, porém, que o

final, que acontece com a transcrição das palavras de Victor, tem um toque de ternura, de carinho do pai pelo filho, já que nem a esposa, que o aguardava ao seu lado, nem o amigo, que o chamava da janela, tiveram o efeito de tirá-lo de sua escrita. Entretanto, a frase “Vem – papai” consegue produzir uma reação no professor, que fecha seu diário e, desse modo, termina a história que prometeu contar quando abandonou a leitura da carta para Charles.

Encerra-se para Crimsworth, assim, o período dentro do qual precisou lutar para que as pontas, um dia, se unissem em harmonia. Ao sair da Inglaterra, não sabia o que a vida lhe reservava; ao voltar, já possui tudo aquilo que constituía o sucesso para a sociedade vitoriana: trabalho, família e estabilidade financeira. Para o leitor que busca a excitação esperada de um romance, a história que ali se encerra talvez seja logo apagada de sua memória, sem atentar para o fato de que, em *O professor*, precursor das obras que ainda viriam, Charlotte Brontë fez do protagonista e de sua amada personagens que desafiaram o *status quo* da época: ao professor, deu insegurança, dúvidas e sensibilidade – emoções até então consideradas femininas – e fez de Frances uma mulher possuidora de objetivos claros, ainda que submissa às normas sociais da época. Para os que leem Charlotte Brontë com a intenção de aprender sobre/com a escritora, porém, fica a certeza de que muitos caminhos se abrem à investigação. As opções de estudo não se esgotam, sendo uma delas a técnica narrativa sob o escrutínio deste trabalho, o travestismo narrativo, que a autora usa em *O professor*. Embora para muitos, hoje, a obra de Brontë pareça longe no tempo, são inegáveis a qualidade de sua escrita e a atualidade das questões que seus romances trazem para o palco das discussões, o que se comprova pelo interesse dos estudos atuais sobre seus livros. *O professor*, como muitas outras obras consideradas “menores”, oferece ainda muitas opções de estudos que, estou certa, um dia se somarão a esta minha leitura que agora se encerra e se pretende, apenas, uma pequena parcela a ser somada aos estudos bronteanos e aos da narrativa de ficção.

## 5 CONCLUSÃO

Quando Charlotte Brontë escreveu seu primeiro romance, *O professor*, não poderia imaginar que o futuro o colocaria sob o foco de estudos multivariados. Dentre os pontos mais selecionados para tais análises, o narrador da história se destaca entre todos e é justamente esse narrador o objeto deste trabalho que agora se encerra. Desde o primeiro momento, o que alimentou o desejo que se esconde por trás das linhas aqui escritas foi estudar a técnica usada pela autora, o travestismo narrativo, e acrescentar uma pequena contribuição a ser somada à vasta quantidade de trabalhos já existentes.

A leitura de biografias de Charlotte Brontë e de trabalhos acadêmicos sobre sua escrita me surpreenderam pela riqueza de informações e detalhes sobre essa autora que, hoje, tem seu nome inscrito entre os escritores ingleses canônicos. Quanto ao narrador de seu primeiro romance adulto, as opiniões se dividem. Há os que veem méritos nessa criação, mas os que veem o romance como fraco e o narrador como uma falha na escrita bronteana são mais numerosos.

Com vistas à organização deste trabalho, dividi-o em três partes. Na primeira, a minha preocupação foi situar a autora em seu tempo, com a finalidade de destacar sua importância, quando colocada contra o pano de fundo da sociedade vitoriana e a literatura da época. O conhecimento da biografia da autora dá-nos uma ideia das dificuldades por ela experimentadas em sua trajetória para a vida literária. Embora o esboço biográfico tenha sido feito de modo breve, acredito que esse capítulo ajuda a esclarecer a razão que moveu a escritora a optar pelo narrador autodiegético, foco central do meu estudo. Ainda nesse capítulo, faço um breve levantamento das críticas direcionadas ao livro *O professor*, assim como acompanho o percurso histórico do romance, desde sua origem até o momento em que chega ao público.

Na segunda parte, terceiro capítulo, abordo a questão central do meu estudo: o travestismo narrativo. Com a intenção de me atualizar com os estudos das narrativas, fiz um breve levantamento de sua história, desde o início, com o formalismo russo, até a chegada dos estudos feministas. Em seguida, abordei a técnica do travestismo narrativo em suas muitas denominações e apresentei a justificativa para a minha preferência pela última denominação, que uso até mesmo no título deste trabalho. Para fechar o capítulo, faço uma análise da técnica

em *O professor*, junto com um levantamento das variadas opiniões de críticos importantes. Dentre os trabalhos consultados, mantenho o de Kauer (2001) como contraponto a esta minha leitura que, confesso, move-se pelo afeto que se soma a outros fatores, tais como interesse, contrato, comprometimento, vontade, lógica, olhar, cálculo e desejo (SALGUEIRO, 2002, p. 252), necessários quando se fala sobre uma obra de literatura. Para Salgueiro, são esses os elementos que, juntos, determinam o lugar de onde se pode falar sobre poesia e, ousou acrescentar, sobre literatura.

No último capítulo, o quarto, faço a minha própria leitura de três momentos do romance: a carta com que a autora inicia o livro, o amor e o erotismo presentes na obra, e o final do romance. A carta que Crimsworth escreve a Charles me ofereceu a oportunidade de estudar o romance epistolar e o uso de cartas em romances. Com o auxílio dos críticos, estendi a pesquisa para a opinião que eles têm sobre esse recurso usado pela autora para iniciar o romance. Quanto à presença do amor e do erotismo em *O professor*, separei três momentos para análise: o namoro, a proposta e o casamento. Finalmente, faço minha leitura do fechamento do romance, por ser uma parte do livro que também sofreu críticas pela maneira como a autora decidiu encerrar o relato do professor.

Sinto ser necessário acrescentar que, dos críticos com que dialogo neste trabalho, coloco-me ao lado dos que veem mérito no romance de Brontë. Talvez o afeto tenha direcionado o meu olhar para a figura da autora, mas acho que é justamente a realização de seu sonho e a sua tenacidade em alcançá-lo que, aliados à sua escrita, atraíram a minha atenção e simpatia. Os críticos que, como Kauer (2001), não veem mérito no romance também são parte integrante deste trabalho. Durante as minhas pesquisas, encontrei em todos os trabalhos consultados subsídios valiosos que me permitiram desenvolver as interpretações que aqui incluí. Mesmo quando em desacordo, suas opiniões foram essenciais para a orientação da minha leitura e consequentes conclusões.

Dentre as muitas denominações que o artifício literário ganha de escritores e críticos, optei pelo termo travestismo narrativo, expressão criada por Kahn (1991) para designar a técnica narrativa escolhida por Charlotte Brontë para escrever *O professor* e que, entendo, veio como consequência natural dos escritos que produzia na juventude junto ao seu irmão Patrick Branwell e suas irmãs, Emily e Anne. Esses contos e lendas juvenis foram treinos muito importantes para Brontë e, afirmam os críticos, muitos dos personagens dos romances

posteriores trazem traços dos heróis sedutores e aventureiros que povoavam esses cenários criados pelos irmãos. Entretanto, ao escrever seu primeiro romance, a autora escolheu afastar-se do calor das emoções fortes, cumprindo a promessa que registrara em seu pequeno texto “Adeus a Angria” (BRONTË, 1954, p. 160), que traduzi livremente e inseri como anexo.

Se Charlotte Brontë foi capaz, ou não, de cumprir as promessas que fez em seu prefácio e se conseguiu criar, ou não, um narrador confiável para o romance, considero ser algo que tem importância atenuada diante da oportunidade que o narrador travestido lhe deu de inovar e controlar a tensão entre a sua imaginação e a disciplina que buscava para a sua escrita. Em *O professor* estão as sementes da técnica que lhe daria o reconhecimento futuro. Nas linhas do romance esconde-se o esforço de aprendizagem de uma mulher que soube determinar os objetivos que a guiariam e não se entregou diante de obstáculos. Por trás das máscaras que usou para esconder a fragilidade de sua condição feminina em desvantagem numa sociedade machista, Brontë ousou dar ao protagonista do romance traços de humanidade que os homens vitorianos em geral se recusavam a demonstrar. Com o seu conhecimento sobre educação, solidão e sofrimento advindos de um relacionamento amoroso impossível – não só o vivido por ela, mas também o que o irmão experimentou –, a autora construiu uma história em que falou de seus anseios e ideais.

No momento em que conclui o estudo sobre a narrativa de ficção, Booth (1973, p. 397-8) diz que é o autor quem faz seu leitor. Se o faz de maneira correta, ou seja, “se consegue fazer com que o leitor veja algo que não nunca vir antes, se o move para uma nova ordem de percepção e experiência, ele encontra a recompensa nos amigos que conquistou”. A obra de Charlotte Brontë tem em mim uma leitora que não consegue se distanciar da admiração pelas histórias que escreveu e pelas personagens marcantes que criou. Assim, meu olhar, neste momento em que escrevo as últimas linhas deste trabalho, é um olhar amigo; é o olhar de respeito pela autora tão frágil fisicamente e tão hábil em sua escrita, e que soube conquistar a admiração de muitos leitores. O meu desejo é que sua obra continue a ser estudada para que pesquisas encontrem ângulos de onde possam ser retirados novos e valiosos ensinamentos para os estudos da literatura.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMS, Lynn. *Ideals of Womanhood in Victorian Britain*. Disponível em: [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk). Acesso em: 27 de junho de 2016.

ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Fantasias e realidades do amor e da sedução. Tradução de Élia Edel. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.

\_\_\_\_\_. *Enamoramento e amor*. 6ª ed. Tradução de Ary Gonzales Galvão. Rio de Janeiro: Rocco, 1990.

ALEXANDER, Christine. Prefácio. In: BRONTË, Charlotte. *The Professor*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. The Authorial Voice. In: GATES, Barbara Timm. *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G. K. Hall & Co., 1990. p. 91-100.

ALEXANDER, Christine; SMITH, Margaret. *The Oxford Companion to the Brontës*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed/UERJ, 2010.

ASSIS, Machado. *Crônicas – crítica – poesia – teatro*. Organização de Massaud Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1961.

AUGUSTI, Valéria. O caráter pedagógico-moral do romance moderno. *Cadernos Cedes*, ano XX, n 89 o 51, novembro/2000. Disponível em: [www.scielo.br](http://www.scielo.br). Acesso em: 12 ag. 2015. p. 89-102.

BADIOU, Alain; TRUONG, Nicolas. *Elogio ao amor*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Bernardini et al. 3ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BARKER, Juliet. *The Brontës. A Life in Letters*. Londres: Viking/Penguin Books, 1997.

BARTH, John. *The Friday Book*. Essays and Other Nonfiction. Baltimore: The John Hopkins University, 1997.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

\_\_\_\_\_. *Aula*. Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França pronunciada no dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 14ª ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.

\_\_\_\_\_. *S/Z*. Tradução de Richard Miller. Nova York: Blackwell, 2002.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e técnica, arte e política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTLEY, Phyllis. Introduction. In BRONTË, Charlotte. *The Professor. Tales from Angria. Emma: A Fragment*. Londres: Collins, 1954. p. 35-44.

BERNARDI, Rosse-Marye. Uma leitura bakhtiniana de *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*, de Rubem Fonseca. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. (Org). *Diálogos com Bakhtin*. 4a ed. Curitiba: Editora UFRP, 2007. p. 39-59.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In: BRAIT, Beth. (Org) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2014. p. 191-200.

BINGHAM, John. Caught only in a top hat: Victorian divorce scandals revealed. In: *The Telegraph*. 22 de janeiro de 2013. Disponível em: [www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk). Acesso em: 13 jul. 2016.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BOCK, Carol. *Charlotte Brontë and the Storyteller's Audience*. Iowa City: University of Iowa Press, 1992.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

BOTTMANN, Denise. Charlotte Brontë traduzida no Brasil. 12 de fevereiro, 2012. Disponível em: [naogostodeplagio.blogspot.com.br](http://naogostodeplagio.blogspot.com.br). Acesso em: 1 de ag. 2015.

BRAIT, Beth. (Org) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2014.

BREWER, Mária Minich. A Loosening of Tongues: From Narrative Economy to Women Writing. In: *MLN Comparative Literature*, Vol. 99, No. 5, Dezembro de 1984. Johns Hopkins University Press. Disponível em: [www.jstor.org](http://www.jstor.org). Acesso em: 15 de abr. 2015.

BRONTË, Charlotte. *The Professor. Tales from Angria. Emma: A Fragment*. Londres: Collins, 1954.

\_\_\_\_\_. *O Professor*. Tradução de José Maria Machado. São Paulo: Clube do Livro, 1958.

\_\_\_\_\_. *O segredo e Lily Hart*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

\_\_\_\_\_. *The Professor*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

\_\_\_\_\_. Farewell to Angria. In: BRONTË, Charlotte. *The Professor. Tales from Angria. Emma: A Fragment*. Londres: Collins, 1954.

BRUNER, Jerome. The Narrative Construction of Reality. In: *Critical Inquiry* no. 18. Universidade de Chicago, 1991. Disponível em: [www.ling.upenn.edu](http://www.ling.upenn.edu). Acesso em: 21 ago. 2016.

CAILLOIS, Roger. *Os jogos e os homens: A máscara e a vertigem*. Tradução de José Garcez Palha. Lisboa: Livros Cotovia, 1990.

CAINE, Barbara. G. H. Lewis and the Lady Novelists. In: *Sydney Studies in English* vol. 7, 1981. Disponível em: <http://openjournals.library.usyd.edu.au/>. Acesso em: 08 de outubro 2014.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. Amor, erotismo e morte. In: *Linguagem- estudos e pesquisas*. Volumes 6 e 7. Campus Catalão: UFG, 2005.

CAYNE, Bernard S. et al. (Ed.) *Webster's Encyclopedic Dictionary of the English Language*. United States: Lexicon Publications, 1992.

CHARLES, Ron. Literary Transvestism in John Irving's 'In One Person'. In: *Book World*. Disponível em: <http://washingtonpost.com/>. Acesso em: 02 de out. 2014.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. Tradução de Jean Briant. In: *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, 2010. Disponível em: [www.revistas.usp.br](http://www.revistas.usp.br). Acesso em: 20 de julho de 2011.

\_\_\_\_\_. *A história ou a leitura do tempo*. Tradução de Cristina Antunes. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

CHRIST, Carol T. Imaginative Constraint, Feminine Duty, and the Form of Charlotte Brontë's Fiction. In: GATES, Barbara Timm. (Org) *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G. K. Hall & Co. 1990. p. 60-67.

CHRIST, Carol T.; ROBSON, Catherine. The Victorian Age. In: GREENBLATT, Stephen; ABRAMS, M. H. *The Norton Anthology of English Literature*. 8a ed. Vol. 2. Nova York: W.W. Norton & Company, 2006.

COBLEY, Paul. "Narratology." 2nd edition, 2005. Disponível em: <http://www.davidlavery.net/Courses/Narratology/JHGTC/Narratology.pdf>, acesso em: 21/07/2015.

COHEN, William A. A Material Interiority in Brontë's *The Professor*. In: *Nineteenth Century Literature*. Vol 57, n. 4, 2003. Disponível em: [www.english.umd.edu](http://www.english.umd.edu). Acesso em: 22 de julho 2014.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

COOK, Elizabeth Heckendorn. *Epistolary Bodies: Gender and Genre in the Eighteenth Century Republic of Letters*. Stanford: Stanford University Press, 1996.

CRAIK, W. A. *The Brontë Novels*. Londres: Methuen & Co, 1968.

DAMES, Nicholas. *Amnesiac Selves: Nostalgia, Forgetting and British Fiction, 1810-1870*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

DAVIES, Helen. *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction: Passionate Puppets*. Londres: Palgrave e MacMillan, 2012.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. Romance e sociedade: aspectos da produção de autoria feminina. 2011. Disponível em: [www.cchla.ufrn.br](http://www.cchla.ufrn.br). Acesso em: 07 de abril de 2016.

\_\_\_\_\_. A recepção crítica a *O Morro dos Ventos Uivantes*: questões de mulher e literatura. In: Revista Graphos, vol. 14, n° 2, 2012 | UFPB/PPGL | ISSN 1516-1536. Acesso em: 07 de abril de 2016.

\_\_\_\_\_. As irmãs Brontë e a luta pela autoria. S.d. Disponível em: [www.academia.edu/](http://www.academia.edu/). Acesso em: 07 de abril de 2016.

DOLACK, Thomas William. *Literary Ventriloquism: Pound, Celan, Mandelstam and twentieth-century poetic translation*. Eugene, Oregon University, 2007. Tese de Doutorado.

EAGLETON, Terry. Class, power and Charlotte Brontë. In: GATES, Barbara Timm. (Org.). *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G. K. Hall & Co, 1990.

\_\_\_\_\_. *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës*. Anniversary Edition. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

FARACO, Carlos Alberto. *O dialogismo como chave de uma antropologia filosófica*. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de, ( Org.) *Diálogos com Bakhtin*. 4ª ed. Curitiba: Editora UFRP, 2007.

FEATHERSTONE, Mike. *Love and Eroticism*. Ed. Londres: Sage, 1999. Disponível em [www.books.google.com.br](http://www.books.google.com.br). Acesso em 14 de junho de 2016.

FLINT, Kate. "Victorian Readers" s.d. Disponível em: [www.bl.uk](http://www.bl.uk). Acesso em: 13 de julho 2015.

FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I. A vontade de saber*. Tradução de Maria tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

\_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FRASER, Rebecca. *Charlotte Brontë: A Writer's Life*. Nova York: Pegasus Books, 2008.

FREDERICO, Annette. The Other Case: Gender and Narration in Charlotte Brontë's *The Professor*. In: *Papers on Language & Literature*. Vol. 30, No. 4, Fall 1994. Disponível em: <http://ro.uom.edu.au>. Acesso em 21 de mar 2014.

FRIEDMAN, Susan Stanford. Women's Autobiographical Selves: Theory and Practice." In SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. (Org.) *Women Autobiography, Practice*. A reader. Disponível em: <https://books.google.com.br>. Acesso em: 22 de julho de 2015. p. 72-82.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. In: *Revistausp*, no. 53, 2002. Disponível em: [www.revistasusp.usp.br](http://www.revistasusp.usp.br). Acesso em: 16 ag. 2016. p. 166-182.

FURNEAUX, Holly. *Victorian Sexuality*. S.d. Disponível em: [www.bl.uk.org](http://www.bl.uk.org). Acesso em: 10 de junho de 2016.

GASKELL, Elizabeth C. *The Life of Charlotte Brontë*. Oxford: University Press, 1951.

GATES, Barbara Timm. (Org.) *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G. K. Hall & Co., 1990.

GÉRIN, Winifred. *Charlotte Brontë. The Evolution of a Genius*. Oxford: Oxford University Press, 1969.

GILBERT, Sandra M. Costumes of the Mind: Transvestism as a Metaphor in Modern Literature. In: *Critical Inquiry*, Vol. 7, n. 2. Disponível em: [www.jstor.or](http://www.jstor.or). Acesso em: 02 de abr. 2015.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. 2a ed. New Haven: Yale University Press, 2000.

GLEN, Heather. *Charlotte Brontë. The Imagination in History*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

GORDON, Lyndall. *Charlotte Brontë. A Passionate Life*. New York: W. W. Norton & Company, 1996.

GREEN. Elise Antoinette. *A Professorial Nation: The Pedagogical Gardens of William Crimsworth, Jane Eyre, and Lucy Snowe*. Dissertação de Mestrado submetida à Faculdade de Artes e Ciências da Liberty University em 1 de abril de 2014. Lynchburg, Virgínia. Disponível em: [www.digitalcommons.liberty.edu](http://www.digitalcommons.liberty.edu). Acesso em: 25 abr. 2016.

GREEN, Laura. *Literary Identification from Charlotte Brontë to Tsitsi Dangarembga*.

Columbus: The Ohio State University Press, 2012.

GREENBLATT, Stephen; ABRAMS, M. H. (Ed.) *The Norton Anthology of English Literature*. 8a ed. Vol. 2. Nova York: W.W. Norton & Company, 2006.

GUTIERRES, Jose Ismael. Pieles que importan: la mujer (in)vestida de varón. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madri: Universidad Complutense de Madrid, 2007. Disponível em: <https://pendientedemigracion.ucm.es>. Acesso em: 23 de março 2015.

HARMAN, Claire. *Charlotte Brontë. A Fiery Heart*. New York: Alfred A. Knopf, 2016.

HEPWORTH, Mike. Love, Gender and Morality. In: FEATHERSTONE, Mike. *Love and Eroticism*. Ed. Londres: Sage, 1999. Disponível em: [www.books.google.com.br](http://www.books.google.com.br). Acesso em: 14 de junho de 2016. p. 405-416.

HOVELLER, Diane Long; JADWIN, Lisa. *Charlotte Brontë*. Nova York: Twayne Publishers, 1997.

HOLTZ, William. Prefácio. In: BRONTË, Charlotte. *O segredo e Lily Hart*. Tradução de Maria Ignez Duque Estrada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

HUGHES, Kathryn. Gender roles in the 19th century. S.d. Disponível em: [www.bl.uk](http://www.bl.uk). Acesso em: 02 jun 2016.

JAKLIN, Michael. Spitting the Dummy: Collaborative life-writing and ventriloquism. *Papers on Language & Literature*. Vol. 30, No. 4, Fall 1994. Disponível em: <http://ro.uom.edu.au>. Acesso em: 12 de fev. 2015.

JAMES, Henry. The Art of Fiction. In: *Longman's Magazine* 4, September 1884. Disponível em: [www.wsu.edu](http://www.wsu.edu). Acesso em: 18 abr. 2016.

\_\_\_\_\_. *The Question of Our Speech; The Lesson of Balzac*. Boston: Houghton, Mifflin & Company, 1905.

JAMES, Syrie. *Os diários secretos de Charlotte Brontë*. Tradução de Flávia Villela dos Santos Neves. Rio de Janeiro: Record, 2014.

JANKOWSKY, Bernhard. A carta no romance. In: *Letras de hoje*, v. 11, no, 1. Porto Alegre: PUC, 1976. p. 25-40. Disponível em: [www.revistaseletronicas.pucrs.br](http://www.revistaseletronicas.pucrs.br). Acesso em: 27 jan. 2015.

KAHN, Madeleine. *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

KAUER, Ute. Narrative Cross-Dressing in Charlotte Brontë's *The Professor*. In: *Brontë Society Transactions*, vol. 26 (2). Setembro de 2001. Disponível em: [www.researchgate.net](http://www.researchgate.net). Acesso em: 22 nov. 2011.

KEEFE, Robert. *Charlotte Brontë's World of Death*. Dallas: Universidade do Texas, 1979.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. In: Revista Brasileira de Literatura Comparada, n 12, 2008. Disponível em <http://www.abralic.org.br>. Acesso em: 15 jun 2013. p. 11-30.

KUCICH, John. Passionate Reserve and Reserved Passion in the Works of Charlotte Brontë. In: GATES, Barbara Timm. (Org.) *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G. K. Hall & Co., 1990. p. 68-88.

LAJOLO, Marisa. “O voyeurismo e a sedução dos leitores” in Matraca n. 14, janeiro-dezembro de 2002, p. 61-75. Disponível em: [www.pglettras.uerj.br](http://www.pglettras.uerj.br). Acesso em: 10 nov. 2014.

LANGLAND, Elizabeth. Dialogue, Discourse, Theft, and Mimicry. Charlotte Brontë Rereads William Makepeace Thackeray. Disponível em: [www.ohiopress.or](http://www.ohiopress.or). Acesso em: 15 jun. 2013.

LANSER, Susan S. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. Ithaca: Cornell University, 1992.

\_\_\_\_\_. Toward a Feminist Narratology. 1986. Disponível em: <http://www.english.unt.edu/>. Acesso em: 10 de abril 2015.

\_\_\_\_\_. Gender and Narrative. In: *The Living Handbook of Narratology*. Jun. 2013. Disponível em: [www.lhn.uni-hamburg.de](http://www.lhn.uni-hamburg.de). Acesso em: 21 jul. 2015.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Tradução de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L & PM, 2009.

MARCO, Valéria de. Uma convocação para o debate. In: Revista de Estudos Feministas. Vol. 0 no. 0, 1992. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: [www.redalyc.or](http://www.redalyc.or) Acesso em: 10 ag. 2016. p. 226-227.

MARTIN, Robert Bernard. *The Accents of Persuasion: Charlotte Brontë's Novels*. Londres: Faber and Faber, 2013. Edição eletrônica Kindle

MAYNARD, John. *Charlotte Brontë and Sexuality*. Nova York: Cambridge University Press, 2009.

MILLET, Kate. From *Sexual Politics*. In: GATES, Barbara Timm. *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Org. Boston: G. K. Hall & Co., 1990.

MILTON, John. As traduções do Clube do Livro. In: TradTerm, 3, 1996. Disponível em: [www.revistas.usp.br](http://www.revistas.usp.br).

MITCHELL, Linda. Entertainment and Instruction: Women's role in the English Epistolary Tradition. In: *The Huntington Library Quarterly* 66.3/4, 2003. P. 31-47. Disponível em: [www.jstor.org](http://www.jstor.org). Acesso em: 14 maio 2016.

MOGLEN, Helene. *Charlotte Brontë: The Self Conceived*. Nova York: Norton & Company, 1976.

MOMBERGER, Philip. Self and World in the Works of Charlotte Brontë. In: ELH, volume 32, no. 3, 1965. Disponível em: [www.jstor.org](http://www.jstor.org). Acesso em: 02 jun. 2013.

MONIM, Christan M. *Addressing the Reader in Charlotte Brontë's Novels: Jane Eyre, Vilette, and The Professor*. English Master's Theses. Universidade Estadual de Nova York. 2010 Brockport. Disponível em: [www.digitalcommons.brockport.edu](http://www.digitalcommons.brockport.edu). Acesso em: 16 jul. 2014.

MONTEIRO, Maria da Conceição. Figuras errantes na época vitoriana : a preceptora, a prostituta e a louca. In: Fragmentos, vol. 8 nº 1. Florianópolis, jul – dez 1998. p. 61/71. Disponível em: [www.periodicos.ufsc.br](http://www.periodicos.ufsc.br) . Acesso em: 04 jun. 2015.

NASCIMENTO, Evando. Retrato do autor como leitor. 2011. Disponível em: [www.evandonascimento.net.br](http://www.evandonascimento.net.br). Acesso em: 2 maio 2013.

NICOLATO, Lucas. *Words from The Professor*. Edição eletrônica Kindle. Amazon, 2016.

NOENS, Tine. Love versus Xenophobia in the Work of Charlotte Brontë. Dissertação de Mestrado submetida à Faculdade de Letras, Universidade Gent. 2012. Disponível em [www.ib.ugent.be](http://www.ib.ugent.be). Acesso em: 4 abr. 2015. 91 p.

O'NEILL, Judith. (Ed.). *Critics on Charlotte & Emily Brontë*. Londres: George Allen & Unwin, 1977.

PASSANNANTI, Erminia; RICCOBONNO, Rosella. *Vested Voices: Literary Transvestism in Italian Literature*. DeMontford Mews: Troubador Publishing, 2006.

PEARSON, Sara L. Constructing Masculine Narrative: Charlotte Brontë's The Professor. In: FRANTZ, Sarah S.G.; LANHAM, Katharina Rennhak, (Ed). *Women Constructing Men: Female Novelists and Their Male Characters*. Lanham: Lexington Books, 2010. Disponível em: <http://googlebooks.com.br>. Acesso em: 20 jul 2015. p. 83-100.

PEDRIALI, Federica G.; RICCOBONO, Rossella. (Org.) *Vested Voices II: Creating with Transvestism: from Bertolucci to Boccaccio*. Ravenna: Longo Editore, 2007.

PETERS, Joan Douglas. *Feminist Metafiction and the Evolution of the British Novel*. Gainesville: The University Press of Florida, 2002. Disponível em: <http://googlebooks.com.br>. Acesso em: 05 maio 2015.

PETERS, Margot. *Unquiet Soul. A Biography of Charlotte Brontë*. Nova York: Library of Congress, 1986.

PETERSON, Thomas E. Of Travesty and Truth: Towards a Theory of Literary Transvestism. In: PASSANNANTI, Erminia; RICCOBONNO, Rosella. *Vested Voices: Literary Transvestism in Italian Literature*. DeMontford Mews: Troubador Publishing, 2006.

PHELAN, James; RABINOWITZ, Peter J. Narrative as Rhetoric. In: HERMAN, David et al. (Org) *Narrative Theory. Core Concepts and Critical Debate*. Columbus: Ohio State University, 2012. p. 3-8.

PILAGALLO, Oscar. Leituras cruzadas: carta ao leitor. In: Folha Online de 27 de janeiro de 2004. Disponível em: [www.folha.uol.com.br](http://www.folha.uol.com.br). Acesso em: 03 abr. de 2016.

PLASA, Carl. *Charlotte Brontë*. Critical issues. Nova York: Palgrave Macmillan, 2004.

POLHEMUS, Robert M. *Erotic Faith: Being in Love from Jane Austen to D. H. Lawrence*. Chicago: The University of Chicago, 1990. Disponível em: [www.books.google.com.br](http://www.books.google.com.br). Acesso em: 17 maio 2016.

PRATT, Annis. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1981.

RICCOBONNO, Rosella. *Vested Voices II: Literary Transvestism in Italian Literature*. De Montford Mews: Troubador Publishing, 2006.

RICH, Adrienne. *Jane Eyre: The Temptations of a Motherless Woman*. In: GATES, Barbara Timm. *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G. K. & Co, 1990. p.142-155.

ROBSON, Lisa. Literary Transvestism: Inviting Male Participation in Feminist Discourse. In: *Victorian Review*, vol. 22, n. 1, 1996. Disponível em: [www.muse.jhu.edu](http://www.muse.jhu.edu). Acesso em: 10 de maio 2015. p. 55-58.

ROCHA, Marília Librandi. *A parábola o ponto de fuga: a poesia de Jacob Pinheiro Goldberg*. Análise e antologia. 311 f. 2002. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

RODRIGUES, Cristiano. Atualidade do conceito de interseccionalidade para a pesquisa e prática feminista no Brasil. Seminário Internacional Fazendo Gênero 10. Florianópolis, 2013. Disponível em: [www.fazendogenero.ufsc.br](http://www.fazendogenero.ufsc.br). Acesso em: 14 maio 2015.

SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira. *Forças & formas: aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos anos 70 aos 90)*. Vitória: EDUFES, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *Ora (dizeis) puxar conversa!: ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

SARDUY, Severo. *Escritos sobre um corpo*. Tradução de Lígia Chiappini Moraes Leite. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. In: OPSIS, volume 6, Revista do Niesc, v.6, 2006. Disponível em: [www.catalao.ufg.br](http://www.catalao.ufg.br). Acesso em: 15 jun. 2013.

SHEPHERD, Lynn. *Austen, Dickens, and me: The art of literary ventriloquism*. (2012) Disponível em: <http://www.lynn-shepherd.com>. Acesso em: 23 jan. 2015.

SHERRY, Norman. *Charlotte and Emily Brontë*. London: Evans Brothers, 1969.

SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Expanded ed. Princeton: Princeton University Press, 1999.

SMITH, Margaret. (Ed.) Introduction. In: BRONTË, Charlotte. *The Professor*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

SMITH, Margaret. (Org.) *Charlotte Brontë. Selected Letters*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SORTER, Clement. Introduction in GASKELL, Elizabeth. *The Life of Charlotte Brontë*. Oxford: University Press, 1951. p.v-xiv.

TEZZA, Cristovão. Sobre *O autor e o herói* – um roteiro de leitura. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de,( Org.) *Diálogos com Bakhtin*. 4ª ed. Curitiba: Editora UFRP, 2011.

TODOROV, Tvetan. Prefácio à edição francesa. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

TROMLY, Annette. *The Cover of the Mask: The Autobiographers in Charlotte Brontë's Fiction*. Victoria: University of Victoria, 1982.

\_\_\_\_\_. *The Professor*. In: GATES, Barbara Tim (Org.) *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G.K. Hall & Co., 1990.

TWAIN, Mark. *Life on the Mississippi*. New York: Signet Classics, 1961.

WARD, Mary A. Introduction to the Haworth Edition of *The Professor*. In: GATES, Barbara Timm. (Org) *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G. K. Hall & Co., 1990.

WATSON, Rachel M. *Charlotte Brontë's Other Belgian Novel: Sex, the foreign Body, and the Legacy of Brussels in Jane Eyre*. Tese apresentada em 2014, na Faculdade William e Mary. Disponível em: [www.publish.wm.edu/honersthesis](http://www.publish.wm.edu/honersthesis). Acesso em: 2 de abril de 2016.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WEBER, Bruce. When the I's of Novels Cross Over; Should a Man Try to Write in a Woman's Voice and Vice-Versa? Disponível em: <http://www.nytimes.com/>. Acesso em: 06 maio 2015.

WHAROL, Robyn. Women's Narrators Who Cross-Gender: *Uncle Tom's Cabin* and *Adam Bede*. In: HERMAN, David et al. *Narrative Theory Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: Ohio State University Press, 2012. Disponível em: <http://ohiostatepress.org>. Acesso em: 05 abr. 2015.

WILLIAMS, Judith. *The Professor: Blocked Perceptions*. In: GATES, Barbara Timm. *Critical Essays on Charlotte Brontë*. Boston: G. K. & Co.,1990.

WIGOZKI, Karina. “El discurso travesti o el travestismo discursivo em *La esquina es mi corazón: Crónica urbana de Pedro Lemebel*.” Disponível em: [www.class.uh.edu](http://www.class.uh.edu). Acesso em 22 jun. 2013.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOHL, Anthony S. In: The Victorian Web. Disponível em: [www.victorianweb.org](http://www.victorianweb.org). Acesso em: 29 de maio de 2013.

WOOLF, Virginia. *Jane Eyre and Wuthering Heights*. In: WOOLF, Virgínia. *The Complete Common Reader First & Second Series (1925 & 1935)*. Edição eletrônica e-artnow, 2013.

**ANEXO A****ADEUS A ANGRIA**

(Charlotte Brontë)

Até agora já escrevi muitos livros e tenho trabalhado com os mesmos personagens e cenas e assuntos. Eu mostrei meu cenário em todas as variações de sombra e luz que o sol pela manhã, tarde e noite – o nascente, o meridiano e o poente pode lançar sobre eles. Às vezes eu enchi o ar com a tempestade branca do inverno: a neve se apoderou dos braços escuros da faia e do carvalho e enchi com vento os parques das planícies ou a passagem nas montanhas de distritos mais selvagens. Novamente, a mesma mansão com suas árvores, a mesma charneca com seus vales, foram colorido com os tons do luar no verão, e nas noites mais quentes de junho as árvores juntaram suas copas cheias sobre as clareiras abundantes de flores. Do mesmo modo, fiz com pessoas. Meus leitores se habituaram com um conjunto de atributos, que viram ora em perfil, ora de frente, ou delineado, e novamente em pintura terminada –variado apenas na mudança de sentimento ou temperamento ou idade; iluminados pelo amor, cheios de paixão, ensombrados pela tristeza, inflamados pelo êxtase; em meditação e jovialidade, em arrependimento e desprezo e enlevo; com os contornos suaves da infância, a beleza e completude da juventude, a força da maturidade e os sulcos do declínio sábio; mas precisamos mudar, porque o olho está cansado do retrato tão recorrente e agora tão familiar.

Ainda assim, não me apresse muito rapidamente, leitor; não é tema fácil despedir da minha imaginação as imagens que a encheram por tanto tempo; elas eram minhas amigas e conhecidas íntimas, e eu podia com pouco esforço descrever para você os rostos, as vozes, as ações daquelas pessoas que povoavam meus pensamentos de dia e não raramente entravam até mesmo nos meus sonhos à noite. Quando me despeço deles eu sinto como se estivesse na entrada de uma casa e estivesse dizendo adeus a seus moradores. Quando luto para invocar novos ocupantes eu sinto como se tivesse entrado em um país distante onde cada rosto fosse desconhecido e o caráter de toda população um enigma que demandasse muito estudo para compreender e muito talento para expor. No entanto, eu desejo cessar por um tempo aquele clima incandescente por onde temos caminhado por tempo demais – seus céus queimam – o brilho do poente está sempre sobre ele – o vento deve cessar sua excitação e se dirigir para uma região mais fria onde a madrugada chega cinza e sóbria, e o dia por um tempo pelo menos seja dominado pelas nuvens (BRONTË, 1954, p. 160).