

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Laura da Cunha Louzada

RÉQUIEM PARA O ROMANCE DE CASAMENTO: A PARÓDIA EM A *TRAMA DO CASAMENTO*, DE JEFFREY EUGENIDES

Porto Alegre

2015

Laura da Cunha Louzada

RÉQUIEM PARA O ROMANCE DE CASAMENTO: A PARÓDIA EM A *TRAMA DO CASAMENTO*, DE JEFFREY EUGENIDES

Dissertação para obtenção de título de mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, orientada pelo Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

Porto Alegre

2015

Laura da Cunha Louzada

RÉQUIEM PARA O ROMANCE DE CASAMENTO: A PARÓDIA EM A *TRAMA DO CASAMENTO*, DE JEFFREY EUGENIDES

Dissertação para obtenção de título de mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, orientada pelo Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena (orientador)

Profa. Dra. Sandra Sirangelo Maggio

Prof. Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Alegre, 07 de janeiro de 2015.

RESUMO

Este trabalho analisa a tradição anglo-americana dos romances de casamento com foco em três obras de períodos diferentes: *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, e *The House of Mirth*, de Edith Wharton. Após esta recapitulação da tradição romanesca de obras voltadas para a passagem da adolescência para a vida adulta da mulher, é feito um estudo comparativo com o romance *A trama do casamento*, de Jeffrey Eugenides. A obra é lida como uma paródia moderna, seguindo os conceitos de Linda Hutcheon.

PALAVRAS-CHAVE: romance de casamento, paródia, Jeffrey Eugenides, A trama de casamento.

ABSTRACT

This thesis analyzes the Anglo-American tradition of courtship novels focusing on three works from different periods : *Pride and Prejudice*, by Jane Austen, *Jane Eyre*, by Charlotte Brontë, and *The House of Mirth*, by Edith Wharton. After going through this recapitulation of the novelistic tradition involving the passage from adolescence to adulthood in the life of a woman, there is a comparative study of those novels and *Marriage Plot*, by Jeffrey Eugenides. This novel is seen as a modern parody, following Linda Hutcheon's *Theory of Parody* .

KEYWORDS: marriage plot, parody, Jeffrey Eugenides, *The Marriage Plot*.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	7
1 AS MUTAÇÕES DO ROMANCE DE CASAMENTO.....	9
1.1 O SURGIMENTO ROMANCE DE CASAMENTO.....	9
1.2 O ROMANCE DE CASAMENTO COMPORTADO.....	13
1.3 O ROMANCE DE CASAMENTO REVOLTADO.....	25
1.4 O ROMANCE DE CASAMENTO DESMONTADO.....	33
2 A ARTE IMITA A ARTE.....	39
2.1 DO QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE PARÓDIA.....	39
2.2 A PARÓDIA MODERNA.....	42
3 A PARÓDIA DO ROMANCE DE CASAMENTO EM A TRAMA DO CASAMENTO, DE JEFFREY EUGENIDES.....	47
3.2 A TRAMA PARÓDICA DE EUGENIDES.....	47
3.2 O ROMANCE DE CASAMENTO MORTO-VIVO.....	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	63
REFERÊNCIAS.....	65

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Ao longo do século XX, o romance passou por tal transformação que os críticos chegaram a se perguntar sobre o seu futuro. O autor foi morto, a literatura estava em perigo, até mesmo os livros como objetos pareciam estar próximos de sua extinção com a chegada dos *e-readers*. No entanto, mesmo com o surgimento e a popularização do rádio, do cinema, da televisão, da internet; alguns seres humanos teimosos insistem em encher suas paredes de estantes com esta tecnologia arcaica: o livro.

A passagem do século XX para o XXI foi intensa com o medo do *bug* do milênio, mas mais intenso foi o fanatismo dos jovens leitores por *Harry Potter*, no mesmo período. Apesar de todas as previsões apocalípticas, um romance para jovens fez tanto sucesso neste novo século que acabou rendendo a criação de um parque de diversões temático. Pode parecer estranho, mas a maior parte dos fenômenos literários se originou do público infantil e adolescente, mostrando o poder que os livros ainda exercem sobre as pessoas.

Nos últimos anos, a literatura de língua inglesa está sendo tomada por representações distópicas, desde os populares *Jogos Vorazes*, de Suzanne Collins, a *Super Sad True Love Story*, de Gary Shteyngart. Enquanto o primeiro foi adaptado para o cinema, mostrando a luta de uma heroína contra uma ditadura tirânica; o segundo envolve um cenário satírico mais próximo de nossa realidade. O mundo imaginado por Shteyngart é movido por pessoas que vivem vidradas em seus *Iphones* futurísticos. O protagonista é ridicularizado por gostar de ler seus romances russos empoeirados, em uma sociedade que só se preocupa com a imagem e o *status*.

Neste trabalho, não tenho a pretensão de prever o futuro dos livros, mas procuro analisar um romance contemporâneo que ainda confia na importância desses objetos arcaicos na nossa formação. *A trama do casamento*, de Jeffrey Eugenides, é um romance que existe entre romances. Para começar, a protagonista adora ler, criando seu mundo a partir das narrativas longas inglesas e norte-americanas do século XIX.

Os romances preferidos de Madeleine Hanna, a protagonista, são os romances de casamento, aqueles que focam na passagem da heroína da adolescência para a idade adulta por meio do casamento. Por viver na década de oitenta, sua história se difere um pouco deste do padrão, quando ela mesma vive um enredo de casamento.

O que Eugenides faz em *A trama de casamento* é uma paródia dos romances de casamento, trazendo seu enredo para o século XX e adaptando-o para o mundo contemporâneo. Para analisar o romance, começo com uma retomada da tradição do romance de casamento no capítulo “As mutações do romance de casamento”. Apesar da artificialidade que existe na ideia de inícios na literatura, escolho dois autores paradigmáticos do século XVIII para ilustrar a origem do romance de casamento: Samuel Richardson e Frances Burney. Cada um deles pode ser visto como uma base para a grande autora que serviria de modelo para os enredos de casamento até hoje: Jane Austen. Aos seus romances, dou o título de romances de casamento comportados, por se adequarem à sociedade patriarcal de sua época, apesar de expressarem os desejos femininos. Em contrapartida, há o romance de casamento revoltado de Charlotte Brontë. Enquanto as heroínas de Austen preferiam se adequar aos padrões exigidos de seu gênero, Jane Eyre faz o que quer. Infelizmente, toda essa vontade de realizar seus desejos, apesar de ser mulher em um mundo de homens, não tem um final feliz em *The House of Mirth*, de Edith Wharton. Neste romance de casamento desmontado, vemos as questões insolúveis de uma mulher tentando se tornar ela mesma no fim do século XIX.

A seguir, retomo a ideia da paródia, com base na teoria de Linda Hutcheon. A autora marca a paródia moderna por duas características principais: a transcontextualização do enredo e a inversão irônica. Nesta visão, a paródia não tem relação com um humor satírico, mas como uma forma de analisar o contemporâneo por meio de uma obra antiga em um novo contexto.

Por fim, ligo a tradição do romance de casamento anglo-americano à teoria da paródia de Linda Hutcheon, a fim de analisar o romance *A trama do casamento*. A obra possibilita uma discussão acerca da permanência e das mutações da literatura, assim como os seus efeitos na nossa construção de mundo. Este romance pode ser o último suspiro dos enredos de casamento, por isso é chamado de romances de casamento morto-vivo. Apesar de não ter zumbis, temos uma heroína que faz parte do grupo de Elizabeth Bennet, Jane Eyre e Lily Barth.

1 AS MUTAÇÕES DO ROMANCE DE CASAMENTO

1.1 O SURGIMENTO DO ROMANCE DE CASAMENTO

Para discutirmos o romance de casamento anglo-americano, precisamos primeiramente pensar na mudança de paradigma em relação ao amor que ocorre na Europa durante a Idade Média. Sem que houvesse esta mudança, o amor e o casamento não poderiam ter se tornado os grandes eixos dos romances no século XVIII e XIX. Joseph Campbell, o grande mitólogo do século XX, em sua entrevista com o jornalista Bill Moyers, discute de maneira esclarecedora o surgimento da poesia trovadoresca e do conceito do amor entre duas pessoas.

MOYERS: O amor é um assunto tão vasto!... Bem, se eu chegasse a você e dissesse: “Vamos falar sobre o amor”, por onde você começaria?

CAMPBELL: Começaria com os trovadores do século XII.

MOYERS: Quem eram eles?

CAMPBELL: Os trovadores eram a nobreza da Provença e, mais tarde, de outras partes da França e da Europa. Na Alemanha, eles são conhecidos como os Minnesingers, os cantores do amor. Minne é a palavra alemã, medieval, para amor.

MOYERS: Eles eram os poetas daquele tempo?

CAMPBELL: Eram poetas de um certo tipo, sim. Seu período é o século XII. Toda a tradição trovadoresca foi extinta na Provença, na altura da assim chamada Cruzada Albigense, de 1209, desencadeada pelo papa Inocêncio III e considerada uma das cruzadas mais monstruosas da história da Europa. Os trovadores foram associados à heresia maniqueísta dos albigenses, que era exuberante nessa época, embora o movimento albigense fosse na verdade um protesto contra a corrupção do clero medieval. Com isso, os trovadores e sua transformação da idéia do amor se viram envolvidos na vida religiosa, de uma maneira muito complicada.

MOYERS: A transformação do amor? O que você quer dizer com isso?

CAMPBELL: Os trovadores estavam muito interessados na psicologia do amor. E foram os primeiros, no Ocidente, a pensar no amor do modo como ainda o fazemos, hoje – como uma relação entre duas pessoas.

MOYERS: Como era antes disso?

CAMPBELL: Antes disso, o amor era simplesmente Eros, o deus que excita o apetite sexual. Isso não corresponde à experiência do apaixonar-se, da maneira como os trovadores a compreenderam. Eros é muito mais impessoal do que apaixonar-se. As pessoas não tinham conhecimento do Amor. O Amor é algo pessoal, que os trovadores reconheceram. Eros e Ágape são amores impessoais.

MOYERS: Explique.

CAMPBELL: Eros é um impulso biológico. É o entusiasmo dos órgãos por outros órgãos. O fator pessoal não conta.

MOYERS: E Ágape?

CAMPBELL: Ágape é “ama o teu próximo como a ti mesmo”, o amor espiritual. Não importa quem seja o próximo. (CAMPBELL, 1990, 202-203)

Portanto, até entre os trovadores, havia duas concepções de amor: Eros, que consistia no desejo; e Ágape, no amor espiritual. Nenhuma das duas formas de amor levava em conta a relação única que poderia ser criada entre duas pessoas. A partir dos trovadores, há uma transformação na noção de amor, pois ela se torna pessoal. O amor não é mais só um desejo biológico, nem tem mais relação com o religioso e o espiritual, ele é um sentimento único de devoção entre dois indivíduos. Campbell destaca o peso desta transformação para a cultura ocidental: “Foi importante porque deu ao Ocidente essa ênfase no indivíduo, no sentido de que cada um tivesse fé na sua própria experiência, em vez de simplesmente repetir o que lhe era imposto pelos outros.” (CAMPBELL, 1990, 204). Assim, este novo conceito está intimamente ligado ao individualismo que toma forma no Ocidente.

Se o romance que surge na Europa entre o século XVII e XVIII é o gênero literário que coloca como centro da narrativa a experiência individual, nada mais natural do que ter o amor como um de seus grandes temas. Apesar de terem o mesmo arquétipo do amor ideal entre duas pessoas que se completam como tema, a tradição do romance da Europa continental e a do romance inglês adaptam o amor cortês de formas divergentes em seus enredos. Segundo Boone (1987, 47), “Desire and Passion, then, dominate the great examples of Western European love fiction, generally arising in contexts that prohibit or disregard their fulfillment in marriage”¹. O autor cita *Os sofrimentos do jovem Werther* e *Madame Bovary* como exemplos de maneiras em que o amor cortês se manifesta nos romances da Europa continental. Tanto no romance de Goethe quanto no de Flaubert, há uma separação entre o amor romântico e o casamento. Werther sofre em decorrência de seu amor por Charlotte, que se casa com outrem, e, pela impossibilidade de concretizar a relação, se suicida. Já Emma Bovary se casa, mas não encontra no casamento a paixão que ela conhecia a partir dos escritos românticos. A busca pelo amor ideal molda a trajetória da protagonista, que se envolve em casos extraconjugais, até não ter mais uma resolução para seus sofrimentos e problemas financeiros a não ser o suicídio. Logo, nesta tradição o amor e o casamento não são convergentes.

¹ “Desejo e Paixão, na época, dominavam os grandes exemplos da ficção de romance da Europa Ocidental, geralmente aparecendo em contextos que proibem ou desconsideram sua realização no casamento” [tradução minha]

O amor cortês e a sua relação com o casamento tomam um rumo bem diferente na tradição do romance em língua inglesa. Segundo Boone:

Although the theoretical equation of personal fulfillment with the event of marriage contained seeds enough for future revolt, the literary celebration of permanent romantic involvement in wedlock as a discovery of selfhood more immediately inaugurated a trope that was to provide the ideological center and the ideal end of the future English novel. (BOONE, 1987, 48)²

No trecho acima, há duas informações importantes acerca do romance inglês: uma em relação à tradição que se formava, outra quanto à contra-tradição posterior. O romance inglês une o amor ao casamento, colocando a união matrimonial como uma forma de *personal fulfillment*, isto é, o indivíduo só se tornava completo após o casamento baseado no amor. Toda essa carga sobre a importância do casamento resultaria também em uma reação contra esta idealização, que apareceria em romances que ultrapassam a cerimônia de casamento, como *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, ou que não seguem esta ideologia, como *The House of Mirth*, de Edith Wharton.

Segundo Watt (2010, 147), na Inglaterra “o código do amor romântico começa a adaptar-se à realidade religiosa, social e psicológica, em especial ao casamento e à família”, logo, ao contrário do que ocorre na Europa continental, o ideal do amor entre um homem e uma mulher que se completam foi absorvido pela cultura religiosa, como uma forma de apoiar e sustentar o casamento. Na literatura, Watt afirma que isto já ocorre desde Chaucer e Milton, e “nos dois séculos seguintes a concepção puritana do casamento e das relações sexuais impôs-se na sociedade anglo-saxã como em nenhuma outra parte” (WATT, 2010, 147).

No período de ascensão do romance inglês, o século XVIII, há dois grandes nomes inescapáveis no âmbito do romance de casamento: Samuel Richardson e Frances Burney. O primeiro, autor de *Pamela* e *Clarissa*, é considerado um dos pais do romance inglês ao lado de Daniel Defoe e Henry Fielding, sendo objeto de estudo nas principais obras acerca do surgimento do romance inglês, desde o clássico *A ascensão do romance*, de Ian Watt, ao foucaultiano *Factual Fictions*, de Lennard J. Davis.

²“Embora a equação teórica da realização pessoal com o evento do casamento abarcasse sementes o suficiente para uma futura revolta, a celebração literária do envolvimento romântico permanente no casamento como uma descoberta da individualidade mais imediatamente inaugurou um tropo que viria a gerar o centro ideológico e o fim ideal do futuro romance inglês.” [tradução minha]

Em seu romance *Pamela*, Richardson teria dado início à tradição dos romances de casamento³ em língua inglesa, pois foi o primeiro autor a retratar a vida doméstica e os problemas existenciais de uma *boa-moça*. *Pamela* é um romance epistolar, em que a protagonista troca cartas com seus pais acerca de sua vida como serviçal na casa de Mr. B. Ao longo da trama, ela resiste às investidas de Mr. B., que tenta até mesmo estuprá-la, ao que ela reage como uma donzela: desmaiando. Seguindo o que sugere o subtítulo do romance *Virtue Rewarded*, a protagonista recebe uma recompensa por resistir ao seu senhor e se manter casta, Mr. B. acaba se apaixonando e casando com a *boa-moça*, apesar das diferenças de classe e da disparidade financeira.

Segundo Armstrong (1987, 109), Richardson “deployed the strategies of conduct-book literature within fiction, and he contained the strategies of the most deleterious fiction – a tale of seduction – within the framework of a conduct book”⁴. O autor teria, então, adaptado os conceitos do que se esperava de uma *boa-moça* a uma trama de sedução, isto é, pureza, castidade, fraqueza, juventude, beleza e passividade. O gênero literário do *conduct book*, citado por Armstrong como a base do romance de Richardson, era popular muito durante o século XVIII, na Inglaterra, “[the conduct book] was directed to the middle classes and was intended to educate young girls (and their mothers) in the behavior considered ‘proper’, then ‘natural’ for a ‘lady’ ” (POOVEY, 1984, 15)⁵. Os *conduct books* eram o que nós chamamos de manuais de boas maneiras, dirigidos para as moças e suas mães, que deveriam usá-los como modelo de boa educação. Desse modo, podemos ver que a construção da protagonista do romance não é uma tentativa de representar uma mulher, mas sim o ideal de feminilidade imposto sobre as mulheres. Em *Pamela*, Richardson cria “um novo estereótipo do papel feminino” que, segundo Watt, é “inteiramente novo e imensamente influente”, mas, se seguirmos o estudo de Armstrong, que analisa ascensão do romance inglês sob uma perspectiva feminista, é possível concluir que ele só adapta um conceito de *proper lady* que já existia para uma personagem de ficção.

³ Há diversas denominações para estes romances. Em inglês, eles costumam ser chamados de *Courtship novels*, por envolverem o período de corte ou galanteio entre a protagonista e o pretendente, que precede o casamento. Como a tradução para romances de cortesia soa datada, preferi a tradução “romance de casamento”.

⁴ “implantou as estratégias da literatura dos livros de conduta dentro da ficção, e conteve as estratégias da ficção mais deletéria – um conto de sedução – dentro da estrutura de um livro de conduta” [tradução minha]

⁵ “[o livro de conduta] era direcionado às classes médias e tinha a intenção de educar jovens garotas (e suas mães) sobre o comportamento considerado ‘apropriado’, o ‘natural’ para uma ‘moça’ ” [tradução minha]

Já Frances Burney, um nome não tão conhecido, pois foi marginalizada na tradição do romance inglês até a década de oitenta, escrevia romances de casamento com protagonistas bem mais complexas e ricas do que as de Richardson, como Epstein descreve:

The heroines of Frances Burney's four novels embody a set of contradictions so paradigmatic of the later eighteenth century that they might be said to define the ideological tensions inhering in the period's complex demarcations of woman's social place. Burney's heroines are proper, decorous, and innocent, yet preternaturally aware of social danger; diffident yet fiercely self-protective; publicly self-effacing yet bent on independence of thought and action; ambiguously presented as to class yet adhering to upper-class ambitions; apparently unknowing about social mores and expectations, yet acutely observant of others and conscious of their own desires. (EPSTEIN, 1996, 198)⁶

Logo, as heroínas de Burney ainda apresentavam algumas das características aconselháveis para as mulheres; no entanto, por baixo da aparência de auto-apagamento, elas têm desejos e pensamentos próprios, o que é condizente com uma escrita feminina. Uma mulher que gostaria de se tornar escritora neste período precisava enfrentar diversas barreiras, já que não era considerado feminino e apropriado. Uma escritora que enfrenta esses obstáculos tem em suas protagonistas também esse desejo e essa voz ativa.

Richardson e Burney são autores base para pensarmos na origem do romance de casamento e na maneira que estes romances voltados para o público feminino representam a condição feminina. Apesar das diferenças entre as protagonistas dos romances de cada autor, ambos servem de modelo para os romances de casamento posteriores. No século XIX, Jane Austen continuaria essa tradição, se apropriando do enredo que leva ao casamento presente nas obras de Richardson e Burney.

1.3 O ROMANCE DE CASAMENTO COMPORTADO

⁶ “As heroínas dos quatro romances de Frances Burney incorporam um conjunto de contradições tão paradigmáticas do final do século dezoito que pode se dizer que definem as tensões ideológicas inerentes nas demarcações complexas do lugar social da mulher do período. As heroínas de Burney são adequadas, decentes, e inocentes, mas sobrenaturalmente conscientes do perigo social; tímidas, mas fortemente auto-protetoras; publicamente retraídas, mas inclinadas à independência de pensamento e ação; ambiguamente apresentadas como de classe, mas aderindo a ambições da classe alta; aparentemente sem conhecimento sobre os costumes sociais e as expectativas, mas intensamente observadoras dos outros e conscientes sobre seus próprios desejos.” [tradução minha]

No período de Regência e na Era Vitoriana, o romance se torna o gênero literário de destaque, e diversos autores e autoras aprimoram e o romance de casamento, a partir dos modelos criados por Richardson e Burney. Até hoje, Jane Austen é a autora referência quando o assunto é o romance de casamento. A autora deu continuidade ao uso de heroínas com pensamentos próprios que precisavam se casar para se tornarem adultas, contudo, Austen analisa as questões de classe e comportamento de forma mais aprofundada, além de ser extremamente irônica.

Quando lida de forma superficial, a obra de Jane Austen pode parecer formada por histórias de amor que acabam em casamento. No entanto, seus enredos são bem mais complexos se forem analisados com cuidado. Cada uma de suas heroínas tem suas particularidades, e a sua maneira de chegar ao casamento é diferente, dependendo da sua classe e da sua situação financeira, o que demonstra a capacidade da autora de retratar as sutilezas que envolviam o casamento no início do século XIX.

Apesar de lidar especificamente a condição feminina de sua época, em que as mulheres eram necessariamente subordinadas aos homens, o alcance dos romances de Austen extrapola o que qualquer um poderia esperar de uma mulher que escrevia no começo do século XIX. Mesmo nos dias de hoje, quando os romances perderam espaço para a televisão e o cinema na formação do nosso imaginário, é difícil fugir da zona de influência de Jane Austen. Até quem não lê seus livros pode entrar em contato com a trajetória da mulher moderna criada por Austen, seja por meio das comédias românticas ou dos desfechos com casamentos de novelas brasileiras

Portanto, se devemos a Shakespeare a invenção do ser humano moderno⁷, devemos à Jane Austen a invenção da mulher moderna. Apesar de o dramaturgo ser reverenciado por criar o que consideramos hoje a condição humana, sabemos que quando se fala do ser humano estamos provavelmente falando do homem branco, heterossexual e ocidental. Qualquer outro grupo, como as mulheres ou os negros, não entra na categoria do ser humano universal shakespeariano. Este é o ser humano zero que apresenta todas as angústias da humanidade, sendo que cada grupo oprimido por ele tem suas especificidades que afetam seu caráter universal. Desse modo, a criação do ser humano moderno não foi o suficiente para estabelecer os padrões para a mulher moderna, precisávamos de alguém que a inventasse. A escolhida foi Jane Austen.

⁷ Referência à obra do aclamado crítico literário Harold Bloom Shakespeare: A invenção do humano.

A principal questão respondida pela ficção de Austen é: como ser uma mulher? O universo ficcional da autora é bem mais vasto do que a simples trajetória da heroína, apresentando uma gama de representações das mulheres do século XIX, das suas aspirações e suas possibilidades. A tentativa de responder a questão é regida por um *insight* de Austen: mulheres são seres humanos com desejos. No entanto, Austen viveu em uma época em que somente homens eram considerados seres humanos com desejos, enquanto a mulher era um *outro* subordinado. Então, como seria possível equacionar os dois significados do que era ser mulher? Como se poderia conciliar ser uma mulher, um ser humano com desejos, e uma mulher, um *outro* subordinado aos desejos do homem? A resposta está em seus romances, que estabelecem o paradigma da mulher moderna. Apesar de serem vistos como inofensivas histórias de amor, em seus romances “She describes both her own dilemma and, by extension, that of all women who experience themselves as divided, caught in the contradiction between their status as human beings and their vocation as females.” (GILBERT; GUBAR, 2000, 155)⁸

Mesmo sem ter uma experiência própria para se basear, já que nunca se casou, Jane Austen é uma “novelist of ideas, with views on political, philosophical and legal issues of her day”(GRUNDY, 2009, 193)⁹. Apesar de não ter uma educação formal, Austen é uma grande pensadora de sua época. Não escrevia sobre as revoluções, nem sobre o avanço de Napoleão, que ocorreram durante seu período de produção literária, podendo ser considerada provinciana. Entretanto, essa seria uma leitura rasa, pois a negligência às principais questões políticas de sua época é uma forma de vermos o papel da mulher naquela sociedade. Em vez de colocar artificialmente diálogos entre personagens masculinos sobre os problemas atuais, Austen retrata a guerra do ponto de vista das mulheres, isto é, uma longa espera. Segundo Nina Auerbach (1976, 8), “In presenting drawing rooms full of women watching the door and watching each other, Jane Austen tells us what an observant, genteel woman has to tell about the Napoleonic Wars: she writes novels about waiting.”¹⁰

O objeto de estudo de Austen é a mulher moderna. Seus romances têm um caráter pedagógico ao demonstrar como e por que passar da adolescência para a idade adulta. No

⁸ “Ela descreve ambos seu próprio dilema e, por extensão, aquilo de todas as mulheres que se sentiam divididas, presas na contradição entre seu status como seres humanos e sua vocação como mulheres.” [tradução minha]

⁹ “autora de ideias, com pontos de vista sobre questões políticas, filosóficas e legais de sua época” [tradução minha]

¹⁰ “Ao apresentar salas de estar cheias de mulheres cuidando a porta e umas às outras, Jane Austen nos diz o que uma mulher observadora e distinta tem a dizer sobre as Guerras Napoleônicas: ela escreve romances sobre esperar.” [tradução minha]

entanto, de acordo com Hinnant (2006, 295), Austen não se limita a um único enredo ou a clichês narrativos como “sexual entrapment or parental tyranny”¹¹, usando sete *story-lines* distintas, uma para cada heroína. O autor classifica os enredos da seguinte maneira: *Mansfield Park* se baseia no *Cinderella plot*, em que Fanny Price é uma protagonista pobre que se casa com seu príncipe encantado depois de ele “comes to reluctant realization that the glass slipper – that is, the kind of intuitive knowledge that can see through illusion and unmask error – fits her foot (...)” (HINNANT, 2006, 296)¹². *Northanger Abbey* é um *rescue plot*, em que Catherine Morland é salva por Henry Tilney dos horrores de ficar isolada em uma antiga abadia. Já *Persuasion* é descrito como “involving a drama of prior commitment” (HINNANT, 2006, 296)¹³; neste caso, a protagonista Anne já havia se envolvido com Captain Wentworth, mas somente anos depois os dois conseguem se entender e se unir. Em *Sense and Sensibility*, o compromisso anterior se difere de *Persuasion*, pois o que impede Edward de se unir com Elinor é o seu compromisso com outra mulher. *Pride and Prejudice* tem o enredo do casal improvável, em que Elizabeth e Mr. Darcy se desprezam inicialmente, mas acabam por reconhecer as qualidades do outro. Já em *Emma*, o enredo se baseia na passagem de amigos para enamorados entre a protagonista e Mr. Knightley. O último enredo é descrito por Hinnant como o que chamamos hoje pejorativamente de *chick-lit*: em *Sense and Sensebility*, Marianne é seduzida e enganada por John Willousgby, mas acaba se apaixonando pelo Coronel Brandon, que parecia desinteressante inicialmente. No trecho abaixo, vemos um comentário acerca da riqueza de seus romances:

Like a great seventeenth-century Dutch painter of domestic genre scenes, a Vermeer or a Ter Borch, Austen has found a way to fold a variety of classic story-patterns and the proper means of telling them into a coherent and clearly identifiable and beautifully delineated domestic framework, with a proportionate gain in narrative power. (HINNANT, 2006, 308)¹⁴

Por mais complexos e variados que sejam seus enredos, há uma fórmula que rege seus romances: a demonstração de como ser uma mulher moderna. A seguinte fórmula apresenta o

¹¹ “prisão sexual ou tirania paterna” [tradução minha]

¹² “chega à relutante realização de que o sapatinho de cristal – isto é, o tipo de conhecimento intuitivo que pode ver através da ilusão e desmascarar o erro – serve em seu pé” [tradução minha]

¹³ “envolvendo um drama de compromisso anterior” [tradução minha]

¹⁴ “Como um grande pintor holandês do século dezessete do gênero de cenários domésticos, um Vermeer ou um Ter Borch, Austen encontrou uma forma de dobrar a variedade dos padrões clássicos de histórias e os meios adequados de contá-los de forma coerente e uma estrutura doméstica claramente identificável e lindamente delineada, com um ganho proporcional em poder narrativo.” [tradução minha]

que procurar em um parceiro, assim como o processo pelo qual a protagonista deve passar para se preparar para o casamento.

Homem (Estabilidade Financeira + Amor) + Amadurecimento

= Mulher Moderna

Austen resolve o dilema da mulher moderna por meio da fórmula acima. Começamos pelo homem, ao qual a mulher precisa ser subordinada se vive em uma sociedade patriarcal, que deve ser escolhido com cuidado, pois deve fornecer estabilidade financeira e amor incondicional. Em uma sociedade em que a mulher não tem autonomia, sem a possibilidade de trabalhar ou herdar propriedades, a maneira de garantir sua sobrevivência é ligar-se a um homem que, além de ter dinheiro, seja equilibrado com suas economias. Dessa forma, mesmo Emma, que já tem uma herança considerável, escolhe um parceiro de posses e de sua classe social. Inicialmente, pode-se crer que a estabilidade financeira estaria ligada ao lado racional, enquanto a importância do amor na fórmula seria o aspecto intuitivo e subjetivo, contudo, esta visão não se sustenta. O amor em Austen não é o amor destrutivo de Tristão e Isolda ou Romeu e Julieta, casais que precisam ficar juntos mesmo que seja no fogo do inferno. Em seus romances, o amor é uma força construtiva, que transforma para melhor o homem e a mulher, pois somente um amor assim garantiria uma vida conjugal agradável em um período em que não havia fuga para o casamento, já que o divórcio não era uma opção.

O motivo pelo qual o título deste capítulo é “O romance de casamento comportado” se deve à habilidade de Austen de resolver a questão da dualidade feminina se adequando às normas sociais. Se a mulher vive em uma sociedade patriarcal, precisa aprender as regras do jogo. Segundo Gilbert e Gubar,

Austen's propriety is most apparent in the overt lesson she sets out to teach in all of her mature novels. Aware that male superiority is far more than fiction, she always defers to the economic, social and political power of men as she dramatizes how and why female survival depends on gaining male approval and protection. All the heroines who reject inadequate fathers are engaged in search for better, more sensitive men who are, nevertheless, still the representatives of authority. (GILBERT;GUBAR, 2000, 154)¹⁵

¹⁵ “A propriedade de Austen fica mais aparente na ostensiva lição que ela se propõe a ensinar em todos os seus romances adultos. Consciente de que a superioridade masculina é muito mais do que ficção, ela sempre remete

Em um mundo anterior às conquistas feministas, a solução de Austen para a sobrevivência da mulher é ser subordinada ao homem, mas escolher bem quem será seu mestre. Por isso, a escolha racional de um pretendente que garanta a estabilidade econômica e a admiração mútua.

Junto à submissão feminina vem a perda de parte da espontaneidade da heroína que quer se tornar uma mulher casada. A vitalidade típica das heroínas como Elizabeth Bennet, que agem de acordo com seus próprios pensamentos, é ligada à adolescência, sendo necessário abandoná-la a fim de amadurecer. É paradoxal que justamente a característica que encantou o seu pretendente seja diminuída para que a relação se concretize. Segundo Gilbert e Gubar (2000, 154), “Austen’s story is especially flattering to male readers because it describes the taming not just of any woman but specifically of a rebellious, imaginative girl who is amorously mastered by a sensible man”¹⁶. Logo, é como se a perda de parte da vitalidade de uma garota rebelde fosse especialmente atraente, já que dominar uma garota qualquer era o esperado na sociedade patriarcal com a passagem do domínio paterno para o marital. No trecho abaixo, Gilbert e Gubar discutem esse rompimento com o eu-adolescente:

Austen’s self-division – her fascination with the imagination and her anxiety that it is unfeminine – is part of her consciousness of the unique dilemma of all women, who must acquiesce in their status as objects after an adolescence in which they experience themselves as free agents. Simone de Beauvoir expresses the question asked by all Austen’s heroines: ‘if I can accomplish my destiny only as the Other, how shall I give up my Ego?’ Like Emma, Austen’s heroines are made to view their adolescent eroticism, their imaginative and physical activity, as an outgrown vitality incompatible with womanly restraint and survival [...] (GILBERT; GUBAR, 2000, 161)¹⁷

ao poder econômico, social e político dos homens ao dramatizar como e porque a sobrevivência das mulheres depende da proteção e da aprovação masculina. Todas as heroínas que rejeitam pais inadequados estão envolvidas na busca por homens melhores e mais sensíveis, que mesmo assim, ainda são representativos de autoridade.” [tradução minha]

¹⁶ “A história de Austen é especialmente lisonjeira para os leitores homens porque descreve a domesticação não de qualquer mulher, mas especificamente de uma garota rebelde e criativa que é amorosamente domesticada por um homem sensível.” [tradução minha]

¹⁷ “A auto-divisão de Austen – sua fascinação com a imaginação e sua ansiedade de que seja pouco feminina – faz parte de sua consciência do dilema único de todas as mulheres, que devem consentir com seu status como objetos após uma adolescência onde se sentiam como agentes livres. Simone de Beauvoir expressa a pergunta feita por todas as heroínas de Austen: ‘se eu posso conquistar meu destino apenas como o Outro, como devo desistir de meu Ego?’ Como Emma, as heroínas de Austen são feitas para ver o seu erotismo adolescente, sua atividade criativa e física como uma vitalidade superada incompatível com a contenção feminina e a sobrevivência (...)” [tradução minha]

Dessa forma, tornar-se uma mulher está ligado ao apagamento do seu próprio ego e dos seus desejos próprios. A intensidade desta mudança pode ser notada nos desfechos de seus romances: no momento em que o casamento é confirmado e a heroína amadurece, a sua história acaba. A existência posterior ao casamento não é mais seu domínio. Quando Elizabeth Bennet deixa de ser Bennet e se torna Darcy, sua história terminou. Assim como as outras protagonistas, “While Marianne Brandon, Elizabeth Darcy, and Emma Knightley never exist except in the slightly malevolent futurity of all happily-ever-afters, surely they would have learned the intricate gestures of subordination.” (GILBERT; GUBAR, 2000, 163)¹⁸ Não é somente o nome que é deixado para trás, mas sua identidade, a fim de se subordinar ao marido.

Em cada um de seus seis romances completos, Jane Austen desenvolve a sua fórmula de como ser uma mulher moderna em uma sociedade patriarcal. *Orgulho e Preconceito* é um de seus romances mais célebres, que originou diversas adaptações para o cinema e a televisão. Não por acaso, esse é também o romance que expressa com mais habilidade a fórmula criada pela autora.

Orgulho e Preconceito tem um dos começos mais famosos da literatura: “It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife” (AUSTEN, 2003, 11)¹⁹. Neste início, o narrador não afirma que é uma verdade universal que homens solteiros, em posse de uma fortuna considerável, devem estar à procura de uma esposa, mas que esta é uma truth universally acknowledged (diferente de *universal truth*), isto é, é uma crença das pessoas em relação a esses homens. Desse modo, a oração se refere mais aos desejos das pessoas que querem ver esses homens casados com suas filhas, do que ao desejo real destes homens de casar. Este início está intimamente ligado com a personagem Mrs. Bennet, mãe de cinco meninas, que precisa encontrar maridos para cada uma delas, garantindo seu futuro, pois a propriedade de Mr. Bennet passará para um parente da família do sexo masculino, Mr. Collins. Até 1870, as mulheres casadas na Inglaterra não tinham o direito de controlar o dinheiro que elas ganhavam, nem de herdar propriedade, o que mudou somente com o *Married Women's Property Act*. Portanto, a obsessão de Mrs. Bennet de casar suas filhas não estava ligada somente à importância do casamento nas suas vidas,

¹⁸ “Embora Marianne Brandon, Elizabeth Darcy e Emma Knightley nunca existiram exceto na futuramente levemente malévolos de todos os felizes para sempre, com certeza elas teriam aprendido os gestos intrincados da subordinação.” [tradução minha]

¹⁹ “Trata-se de uma verdade universalmente conhecida que um homem solteiro, dotado de uma considerável fortuna, deve estar precisando de esposa” (AUSTEN, 2006, 5).

mas às condições de vida que elas teriam quando seu pai falecesse, já que ela não teria direito à propriedade.

A protagonista do romance é Elizabeth Bennet, uma personagem que não segue o estereótipo de Richardson. Elizabeth se baseia em seus próprios desejos e pensamentos para tomar decisões e tem apoio do pai, de quem ela é a filha preferida. Em um baile no começo da narrativa, ela e suas irmãs conhecem os dois grandes pretendentes que haviam chegado a sua região: Mr. Bingley e Mr. Darcy. O magnetismo entre Mr. Bingley e sua irmã mais velha, Jane, é imediato. Já Elizabeth e Mr. Darcy começam sua relação de maneira desagradável, pois ela o escuta desfazendo sua beleza. A partir deste momento, Elizabeth, que confia muito em suas primeiras impressões, começa a ver Mr. Darcy como alguém esnobe e desagradável, decidindo se manter longe dele.

A primeira proposta que Elizabeth recebe é de seu primo, Mr. Collins, o herdeiro da propriedade de seu pai. Apesar da importância que o seu aceite tem sobre a segurança futura da família, ela nega o pedido, pois não acredita que pode ser feliz com Mr. Collins em um relacionamento sem amor ou admiração, visto que seu primo é uma figura extremamente patética. Quando responde negativamente à proposta de Mr. Collins, ele acredita que ela está tentando parecer difícil, ao que Elizabeth declara:

‘Upon my word, sir,’ cried Elizabeth, ‘your hope is rather an extraordinary one after my declaration. I do assure you that I am not one of those young ladies (if those young ladies there are) who are so daring as to risk their happiness on the chance of being asked a second time. I am perfectly serious in my refusal. You could not make *me* happy, And I am convinced that I am the last woman in the world who would make you so.’ (AUSTEN, 2003, 140)²⁰

Somente a segurança financeira não é o suficiente para que Elizabeth aceite a proposta, mesmo que toda a sua família dependa disso. A protagonista sabe que não será feliz em um casamento por conveniência e se recusa enfaticamente a aceitá-lo. No trecho abaixo, Elizabeth continua a tentar convencer Mr. Collins de que sabe o que está fazendo.

²⁰ “Dou-lhe minha palavra, senhor,” exclamou Elizabeth, “sua esperança é extraordinária após minha declaração. Asseguro-lhe que não sou dessas jovens (se é que há tais jovens) que são tão ousadas a arriscar sua felicidade pela oportunidade de serem propostas uma segunda vez. Estou perfeitamente fiel à minha recusa. Não poderia me fazer feliz e estou convencida de que sou a última mulher no mundo que lhe poderia fazê-lo.” (AUSTEN, 2008, Posição 3478)

‘I do assure you, sir, that I have no pretension whatever to that kind of elegance which consists in tormenting a respectable man. I would rather be paid compliment of being believed sincere. I thank you again and again for the honour you have done me in your proposals, but to accept them is absolutely impossible. My feelings in every respect forbid it. Can I speak plainer? Do not consider me now as an elegant female intending to plague you, but as a rational creature speaking the truth from her heart.’ (AUSTEN, 2003, 143)²¹

A insistência cansativa de Mr. Collins é confrontada com o domínio de Elizabeth sobre sua própria vida. Podemos notar nesse trecho a demonstração da mulher moderna de Austen: ela precisa explicar ao pretendente que não é uma ‘elegant female intending to plague you’, isto é, uma mulher fazendo jogos amorosos, mas, sim, uma ‘rational creature speaking the truth from her heart’, um ser humano com desejos que sabe o que quer de sua vida.

O primeiro homem que encanta a protagonista é o oficial Mr. Wickham, um homem charmoso, mas sem a fortuna necessária de um marido. O pretendente é descrito como “His appearance was greatly in his favour; he had all the best part of beauty, a fine countenance, a good figure, and very pleasing address” (AUSTEN, 2003, 97)²², logo, Elizabeth se sente atraída por ele. Mr. Wickham é sedutor e persuasivo, convencendo Elizabeth de que ele só não tem uma condição financeira agradável porque Mr. Darcy não havia lhe dado um posto religioso ao qual ele tinha direito. Dessa forma, o ódio de Elizabeth por Mr. Darcy se intensifica, pois ele seria o responsável por impossibilitar um relacionamento entre ela e Wickham.

Apesar da decisão de Elizabeth de se manter afastada do desagradável Mr. Darcy, ela não consegue fugir destes encontros, durante os quais ela sempre se opõe às opiniões de Mr. Darcy e o enfrenta de igual para igual. Essa independência de pensamento e vivacidade de Elizabeth tem um grande efeito sobre Mr. Darcy, que acaba se apaixonando por ela. Quando ele a pede em casamento e declara seu amor, Elizabeth é incisiva em recusá-lo, já que ela o desprezava por ter sido supostamente injusto com Mr. Wickham e por ter afastado Mr. Bingley de sua irmã Jane, para que ele não casasse com uma mulher de classe social inferior.

²¹ “Eu lhe asseguro, meu senhor, de que não tenho pretensão alguma quanto a este tipo de elegância que consiste em atormentar um homem respeitável. Preferiria ser considerada uma pessoa sincera. Agradeço-lhe muito pela honra que me fez com suas propostas, mas aceitá-las é completamente impossível. Meus sentimentos me proíbem em todos os aspectos. Posso eu ser mais clara? Não me considere, agora, como uma mulher elegante, pretendo incomodá-lo, mas sim como uma criatura racional, falando a verdade de todo o coração.” (AUSTEN, 2008, Posição 3502)

²² “Seu semblante jogava a seu favor; tinha as melhores partes da beleza, traços finos, boa fisionomia e um modo de falar muito agradável” (AUSTEN, 2008, Posição 2421)

Para acabar com todas as suas certezas acerca do caráter de Mr. Darcy, ela recebe uma carta na qual ele expõe a sua perspectiva em relação às acusações. Elizabeth vê então que suas opiniões sobre ele eram preconceituosas e que ele tinha motivos para cada uma das suas decisões questionáveis. Ela se vê então arrasada por ter perdido a chance de se casar com um homem tão correto e bom, além de ser um homem de posses. Em um passeio por Pemberly, propriedade de Mr. Darcy, Elizabeth expressa seu arrependimento por ter julgado Mr. Darcy prematuramente, o que resultou na recusa de seu pedido de casamento. A protagonista imagina “‘And of this place,’ thought she, ‘I might now have been mistress! With these rooms I might now have been familiarly acquainted! Instead of viewing them as a stranger(...)’” (AUSTEN, 2003, 308)²³, há um entendimento de que Mr. Darcy seria o pretendente ideal, porém, foi recusado porque ela havia julgado mal seu caráter.

Apesar dos contratemplos, Mr. Darcy consegue vencer o seu orgulho e se declara para Elizabeth novamente, assim como Elizabeth aprende a não ser tão preconceituosa, e os dois conseguem se desfazer das diferenças e se unir em matrimônio. A heroína de Austen, portanto, consegue se casar com um homem que ama e admira e que tem a situação financeira desejada. No entanto, para completar a fórmula de Austen, há o processo de amadurecimento, que envolve um certo *self-effacing* da protagonista. O enredo se desenvolve a fim de comprovar “the positive advantages of maturity over childishness” (SPACKS, 1975, 121)²⁴, para Elizabeth isto significa aprender a não julgar os outros baseando-se em uma primeira impressão (lembrando que o título inicial do romance era de fato *First Impressions*). Se Elizabeth Bennet era uma heroína perspicaz, com uma habilidade notável para analisar o mundo a sua volta e pensar por si própria, ao longo do romance, ela aprende a deixar de acreditar em seu julgamento inicial, pois a sua criticidade é vista como preconceito. Dessa forma, a protagonista é encorajada a enjaular sua capacidade imaginativa e interpretativa. A anulação de si, no entanto, não é completa, Elizabeth é podada somente, mantendo suas raízes.

Heidi Giles (2012) aponta a importância do vocábulo *resolve* nos romances de casamento, desde seus primórdios, sendo empregado 125 vezes em *Pamela* e mais de 500 vezes em *Clarissa*, ambos de Richardson. A ambiguidade do verbo em inglês não transparece na tradução, pois, *to resolve* tem dois significados contraditórios: reconciliar e determinar, ou

²³ “E, deste lugar,’ pensou ela, ‘eu poderia ter sido a patroa! Destas salas eu poderia agora ter um conhecimento familiar! Ao invés de vê-las como uma estranha(...)’” (AUSTEN, 2008, Posição 7507)

²⁴ “as vantagens da maturidade sobre a infantilidade” [tradução minha]

dissolver e desintegrar. Em *Orgulho e Preconceito*, *resolve* aparece quarenta vezes, sendo utilizado em momentos essenciais da trama, em que Elizabeth precisa declarar sua intenção de casar-se com Mr. Darcy, primeiramente à Lady Catherine, a tia do pretendente que implica com ela, posteriormente a seu pai. No trecho abaixo, Giles enfatiza a complexidade do verbo *resolve*:

Thus, Austen (and others) can use this language to empower their heroines while still emphasizing the sacrifice – the potential dissolution and disintegration of identity – that lurks behind every ‘resolve’. Austen’s heroines ‘reconcile’ themselves to marriage but attempt to ‘dissolve’ the cultural singularity of that institution; they ‘determine’ to marry but simultaneously maintain a certain degree of ‘disintegration’ of unique self or identity, within the marriage.” (GILES, 2012, 77)²⁵

Dessa forma, as heroínas estão se apoderando de seu destino ao fazer a escolha final do pretendente, mas, simultaneamente, desintegrando parte de sua identidade, já que as relações de poder as submetem ao marido. O caso de Elizabeth é especialmente ambíguo, pois, ela precisa controlar sua espontaneidade e seus desejos para se tornar uma esposa; contudo, foi justamente sua vitalidade que conquistou Mr. Darcy, o que é explícito no trecho abaixo.

Elizabeth's spirits soon rising to playfulness again, she wanted Mr. Darcy to account for his having ever fallen in love with her. "How could you begin?" said she. "I can comprehend your going on charmingly, when you had once made a beginning; but what could set you off in the first place?"

"I cannot fix on the hour, or the spot, or the look, or the words, which laid the foundation. It is too long ago. I was in the middle before I knew that I had begun."

"My beauty you had early withstood, and as for my manners—my behaviour to you was at least always bordering on the uncivil, and I never spoke to you without rather wishing to give you pain than not. Now be sincere; did you admire me for my impertinence?" "For the liveliness of your mind, I did."

"You may as well call it impertinence at once. It was very little less. The fact is, that you were sick of civility, of deference, of officious attention. You were disgusted with the women who were always speaking, and looking, and thinking for your approbation alone. I roused, and interested you, because I was so unlike them. Had you not been really amiable, you would have hated me for it; but in spite of the pains you took to disguise yourself, your feelings were always noble and just; and in your heart, you thoroughly despised the persons who so assiduously courted you. There—

²⁵ “Portanto, Austen (e outras) podem usar essa linguagem para fortalecer suas heroínas enquanto ainda enfatizam o sacrifício – a potencial dissolução e desintegração da identidade – que fica por trás de cada ‘resolução’. As heroínas de Austen se ‘reconciliam’ com o casamento mas tentam ‘dissolver’ a singularidade cultural dessa instituição; elas se ‘determinam’ a casar mas simultaneamente mantêm um certo grau de ‘desintegração’ do indivíduo único ou identidade, dentro do casamento.” [tradução minha]

I have saved you the trouble of accounting for it; and really, all things considered, I begin to think it perfectly reasonable. To be sure, you knew no actual good of me—but nobody thinks of that when they fall in love." (AUSTEN, 2003, 472)²⁶

De onde vem a vitalidade e espontaneidade de Elizabeth? De sua recusa a agradar os outros e de sua capacidade de seguir seus desejos. Logo, como a Elizabeth Darcy poderia continuar a ser a Elizabeth Bennet depois de seu aprendizado ao longo do romance a não confiar em suas impressões sobre o mundo? Essa resposta permanece não respondida, pois não temos acesso aos eventos da vida de Elizabeth Darcy, ela vive no reino do “e viveram felizes para sempre”.

Há outros casais que se formam ao longo do romance, contudo, todos são secundários, não representando o ideal do casamento. A irmã mais doce e pura, Jane, se casa com o seu amado Mr. Bingley, ambos são personagens planas que dependem de Mr. Darcy e Elizabeth para que sua relação se concretize. Já a irmã de conduta mais questionável, Lydia, casa-se depois de ter fugido com Mr. Wickham, que se revela um homem interesseiro e não-confiável. Lydia é repreendida por seguir seus desejos, sem se comportar como uma *proper lady*. Já o Mr. Collins se casa com a melhor amiga de Elizabeth, Charlotte, que não é bela nem jovem, e então vê no casamento, mesmo sem amor, a única possibilidade de ter uma vida conjugal. Dessa forma, Lydia e Charlotte acabam se contentando com os destinos que Elizabeth não quis para si: o casamento por dinheiro ou por desejo sexual. Há uma espécie de justiça artificial em relação aos casamentos, pois cada personagem acaba com alguém que *a merece*. Portanto, uma mulher excepcional precisa casar-se com um homem semelhante.

²⁶ “Com o humor de Elizabeth logo se animando para a alegria novamente, ela desejou que Mr. Darcy contasse como se apaixonou por ela. “Como pôde começar?”, disse ela. “Posso compreender que tenha continuado encantadoramente, quando uma vez começou; mas o que poderia te-lo despertado, em primeiro lugar?”

“Não posso fixar a hora ou o lugar, o modo ou as palavras, de tudo isto. Já faz certo tempo. Já estava envolvido antes que soubesse que tinha começado.”

“Você já tinha resistido à minha beleza e quanto aos meus modos – meus comportamento para com você foi, pelo menos, bordejando a descortesia, e nunca falei com você sem querer lhe causar a dor que desejava. Agora, seja sincero; você me admirava pela minha impertinência?”

“Pela vivacidade de sua mente, sim.”

“Também pode chamar ao mesmo tempo de impertinência. Era um pouco menos do que isso. O fato é que você estava farto de cortesia, deferência e oficiosa atenção. Estava desgostoso com mulheres que sempre falavam, pareciam e só pensavam em sua aprovação. Despertei e lhe interessei por ser muito diferente delas. Se não tivesse sido realmente amável, ter-me-ia odiado por isso; mas apesar dos esforços que empreendeu para disfarçar, seus sentimentos sempre foram nobres e justos; e, em seu coração, desprezou por completo as pessoas que tão assiduamente lhe cortejavam. Pronto...poupei-lhe do problema de explicar isto; e assim, com tudo considerado, começo a julgar perfeitamente razoável. Com certeza, você não sabia nada que fosse bom em mim... mas ninguém pensa nisto quando se apaixonava.” (AUSTEN, 2008, Posição 11441-11450)

1.4 O ROMANCE DE CASAMENTO REVOLTADO

Enquanto a obra de Jane Austen se preocupa com a adaptação da mulher como ser humano com desejos a uma sociedade patriarcal, demonstrando por meio de enredos diversificados *como ser uma mulher moderna*; as irmãs Brontë fazem justamente o contrário, demonstrando a revolta em relação às expectativas referentes à mulher. Logo, em seus romances podemos notar uma revolta contra a visão de casamento austeniana. Como o romance realista não permite a representação da opressão e da revolta feminina, o romance gótico é um meio de demonstrar simbolicamente o peso da opressão.

Se, em *Orgulho e Preconceito*, a protagonista amadurece e aprende como ser uma mulher *accomplished* e casada, seguindo um comportamento aceito pela sociedade; em *Jane Eyre*, a protagonista segue o seu próprio caminho sem se submeter aos outros, amadurecendo sem a ajuda de um homem, como ocorre entre Mr. Darcy e Elizabeth. Jane é um exemplo de individualismo, uma verdadeira *self-made woman*.

Ao ler *Jane Eyre* como um romance feminista, é preciso começar pela narração. Diferentemente dos romances comportados de Jane Austen, cujo narrador onisciente fornecia comentários irônicos ao longo da trama; em *Jane Eyre* há um narrador-protagonista, isto é, Jane relata sua própria história ao leitor. Mesmo que já existissem romances em primeira pessoa anteriormente, este é um romance em primeira pessoa escrito por uma mulher e sobre uma mulher que traça seu próprio caminho. No trecho a seguir, Kaplan explora a importância de uma narradora mulher que se dirige diretamente ao leitor:

Jane does move from silence to speech, thus providing a model of feminist resistance and liberation. And she directly involves the reader in that liberatory process, providing a model of feminist criticism as a collaborative heroics, of the feminist critic as the ideal listener for which the text belongs. (KAPLAN, 1996, 6)²⁷

Podemos ver que o processo de libertação da protagonista depende do engajamento do leitor, que a acompanha na resistência aos padrões impostos pela sociedade patriarcal, sendo a

²⁷ “Jane se movimenta do silêncio a fala, assim concedendo um modelo de resistência feminina e liberação. E ela envolve diretamente o leitor nesse processo libertador, fornecendo um modelo de crítica feminista como um heroísmo colaborativo, do crítico feminista como o ouvinte ideal a quem o texto pertence.” [tradução minha]

leitora ideal, por conseguinte, a crítica feminista. Em nenhum momento a protagonista se subordina a nenhum homem ou mulher. Começando por sua vida na casa de sua tia, quando era humilhada por seu primo, Jane se impunha, tendo que pagar por sua atitude com castigos cruéis. Posteriormente, no internato, Jane enfrenta o diretor e acaba por conseguir se impor também, se tornando mais tarde uma das professoras. Ao decidir expandir seus horizontes, tornando-se uma governanta, Jane trata Mr. Rochester, seu mestre, como se estivessem no mesmo patamar. Depois, o mesmo acontece ao se apaixonar e, conseqüentemente, se decepcionar com a impossibilidade de casar-se com Mr. Rochester, que já era casado. Como a vida de amante não lhe agrada, Jane abandona o conforto de Thornfield. Arriscando sua vida, Jane foge em transe e quase morre de fome. Ao ser acolhida por St. John e suas irmãs, Jane expressa imediatamente que não precisa de caridade, vai pagar com trabalho a ajuda que receber. Se o mais confortável e previsível seria casar-se com St. John, um *homem bom* e disposto a ter um relacionamento, Jane nega o seu pedido, sem interesse em se casar e se tornar subordinada a um homem. Somente quando Mr. Rochester, sua verdadeira paixão, fica viúvo e frágil, Jane aceita se casar e cuidar do marido.

Nos eventos citados no parágrafo anterior, podemos vislumbrar o quanto o comportamento da heroína deste romance é único e sem precedentes. Segundo Gilbert e Gubar (2010, 337), “(...) this figure becomes almost larger than life, the emblem of a passionate, barely disguised rebelliousness.”²⁸, gerando duas reações divergentes no público leitor: enquanto os primeiros críticos vitorianos veem negativamente a capacidade criadora de Charlotte Brontë, com comentários como “Her ‘mind contains nothing but hunger, rebellion, and rage,’ Matthew Arnold wrote of Charlotte Bronte in 1853.” (GILBERT; GUBAR, 2000, 337)²⁹; as leitoras de várias gerações continuam se fascinando por este “alternative female scenario: the pattern of a girl continuously, defiantly asserting her right to be herself”(WYATT, 1985, 201)³⁰. Jane é descrita como uma garota sem graça, miudinha e feia, além de não ter posses e ser órfã. Contudo, essa imagem não condiz com seu comportamento, como os estereótipos de mulheres bonitas, boas e puras, ou mulheres velhas, feias e amargas. Em todos os sentidos, a trajetória de Jane Eyre apresenta um novo percurso para as mulheres.

²⁸ “essa figura vira algo quase maior que a vida, o símbolo de uma rebeldia passional e mal disfarçada.” [tradução minha]

²⁹ “Sua ‘mente não contém nada além da fome, rebeldia, e raiva,’ disse Matthew Arnold sobre Charlotte Bronte em 1853.” [tradução minha]

³⁰ “cenário feminino alternativo: o padrão de uma garota continuamente, desafiadoramente afirmando o seu direito de ser si mesma” [tradução minha]

Voltando à narração, Kaplan sugere que há um segundo aspecto decorrente da ligação entre narrador-leitor em *Jane Eyre*. Além das questões políticas e do prazer erótico desta conversa, o leitor encontra na leitura o prazer de uma *girl talk*, uma conversa aberta entre meninas, descrita no parágrafo abaixo.

The novel is not only about the political imperatives and erotic pleasures of talk, it also provides an erotically charged, politically-resonant experience of talk which seems to provide many feminist readers with just the pleasure of conversation Jane has sought. Numerous readers describe the pleasure of reading *Jane Eyre* in nostalgic terms which directly evoke what many of us may remember as ‘girl talk’: as erotically charged, intimate conversation that imbricated romance, sexuality, and sisterhood, that oscillated between gossip and self-reflection. (KAPLAN, 1996, 22)³¹

Em um romance rico como *Jane Eyre*, há diversos focos de análise possíveis, principalmente porque cada relacionamento que a protagonista estabelece com outrem ao longo de sua trajetória pode ser usado para interpretar a condição feminina. Como este trabalho se propõe a discutir o casamento, o amor e os papéis de gênero, é necessário selecionar os pontos do enredo relativos a esses temas. Tendo isso em vista, foram selecionados três relacionamentos por meio dos quais Charlotte Brontë rompe com o paradigma da mulher em uma sociedade patriarcal: Jane e Bertha, Jane e Rochester, e Jane e St. John.

Começo pela ligação entre Bertha e Jane. Desde que Jane chega em Thornfield, há algo de impalpável e misterioso naquela propriedade. Posteriormente, a protagonista descobre que Bertha, a esposa louca de Rochester que vive no sótão, é a agente dos eventos sobrenaturais em sua volta. Há diversas interpretações na crítica feminista para a relação entre as duas mulheres de Rochester. Gilbert e Gubar (2000) veem Bertha como o duplo de Jane, representando seus instintos reprimidos – presos no sótão da propriedade patriarcal – e funcionando como uma válvula de escape com os ataques a Rochester. No trecho abaixo, o confronto entre Jane e Bertha é descrito como central no romance, já que é através dele que Jane é obrigada a fazer uma auto-análise.

³¹ “O romance não é apenas sobre os imperativos políticos e os prazeres eróticos da conversa, ele também oferece uma experiência carregada de erotismo e politicamente ressonante da conversa, que parece dar a muitos leitores feministas o prazer com a conversa que Jane procurava. Vários leitores descrevem o prazer de ler *Jane Eyre* em termos nostálgicos que evocam diretamente ao que muitos de nós conhecem como ‘conversa de garota’: uma conversa carregada de erotismo e íntima que imbricava romance, sexualidade e irmandade, que oscilava entre fofoca e auto-reflexão.” [tradução minha]

Most important, her confrontation, not with Rochester but with Rochester's mad wife Bertha, is the book's central confrontation, an encounter (...) not with her own sexuality but with her own imprisoned 'hunger, rebellion, and rage', a secret dialogue of self and soul on whose outcome, as we shall see, the novel's plot, Rochester's fate, and Jane's coming-of-age all depend." (GILBERT; GUBAR, 2000, 339)³²

O momento de revelação ocorre no dia de casamento entre Jane e Rochester, quando ele revela sua relação com Bertha, levando Jane, desamparada, a fugir de Thornfield. Se focarmos no aspecto literal, veremos esta fuga como uma desilusão amorosa, pois, após superar a dificuldade de se apaixonar por seu mestre, superior financeira e sexualmente, e aceitar a posição inferior que o casamento traria, os planos de Jane se desmoronam. No entanto, em um nível simbólico, o confronto ocorre entre a raiva reprimida de Jane em relação às estruturas do patriarcado, representada por Bertha, e a anulação necessária para se adequar a este modelo feminino, representado por Jane em seu vestido branco que lhe dá uma aura de pureza.

Segundo Wyatt (1985), um dos atrativos do romance de Brontë é esta relação entre Bertha e Jane. Enquanto Jane enfrenta as imposições da sociedade por meio de suas palavras, Bertha performa a vontade de Jane, e dos leitores, de se voltar contra o patriarcado, como é evidenciado no trecho abaixo.

Jane Eyre exerts a powerful attraction on female readers partly because it combines unconscious fantasies centering on Bertha Mason – fantasies that appeal directly to the unconscious quirks of a woman brought up in this culture – with political analysis directed by Jane at the reader's conscious mind. While Jane reasons out the causes and effects of women's domestic oppression, Bertha burns down the imprisoning house.(WYATT, 1996, 200)³³

³² “Mais importante, o seu confronto, não com Rochester mas com sua esposa louca Bertha, é o confronto central do livro, um encontro (...) não com sua própria sexualidade mas com sua própria ‘fome, rebeldia e raiva’ aprisionada, um diálogo secreto de si mesmo e da alma em cujo resultado, como veremos, a trama do romance, o destino de Rochester e a maioria de Jane dependem.” [tradução minha]

³³ “*Jane Eyre* exerce uma atração poderosa sobre as leitoras parcialmente porque combina as fantasias inconscientes centradas em Bertha Mason – fantasias que apelam diretamente às particularidades inconscientes de uma mulher criada nessa cultura – com uma análise política direcionada por Jane na mente consciente da leitora. Embora Jane raciocine sobre as causas e efeitos da opressão doméstica da mulher, Bertha queima a casa que a aprisiona.” [tradução minha]

Se Jane passa mais de quinhentas páginas tentando ser ela mesma, mas, simultaneamente, tentando dominar sua revolta com suas racionalizações, é o ato incendiário de Bertha que possibilita o desfecho ideal do romance. Bertha destrói figurativamente as estruturas do patriarcado ao pôr fogo em Thornfield, assim como fere Rochester e o deslegitima. Para completar, é o auto-sacrifício de Bertha que permite a união entre Rochester e Jane. Nas palavras de Wyatt, a importância das duas heroínas do romance é descrita no trecho a seguir.

If Jane's verbal defiance of patriarchal restrictions presents the reader with an appealingly noble image of herself as brave resistance fighter, Bertha satisfies the reader's anger against patriarchal constraints on a more primitive level. Bertha raging in triumph on the battlements of the burning house, Rochester pinned beneath by its falling pillars, must gratify a female reader's repressed rage against her father and the whole patriarchal family structure that limits female aspiration." (WYATT, 1996, 207)³⁴

Passamos agora para a relação entre Jane e St. John, que a acolhe após sua fuga de Thornfield. Enquanto Jane se torna amiga das irmãs de St. John, ele permanece distante. Não existe traço algum de paixão entre os dois, mas uma relação de respeito mútuo. Após descobrirem que são primos, o que rende a Jane uma herança deixada em seu nome por seu tio, a situação financeira de todos se torna estável, pois Jane insiste em dividir o valor com sua nova família.

Quando recebe a proposta de casamento por parte de seu primo, seguida por um convite para acompanhá-lo na aventura de ser missionário na Índia, Jane precisa enfrentar uma decisão conflitante. Se casasse com um representante do patriarcado— com seu poder dominador e sua personalidade calculista— estaria anulando todo o processo de libertação feminina construído ao longo de sua vida; porém, continuar solteira implicaria negar a possibilidade da aventura na Índia, assim como a fuga desse mundo provinciano que a oprime. No trecho abaixo, vemos a reflexão da protagonista acerca do assunto.

³⁴ “Se o desafio verbal de Jane sobre as restrições patriarcais apresenta ao leitor uma imagem apelativamente nobre de si mesma como uma lutadora corajosa da resistência, Bertha satisfaz a raiva do leitor contra as restrições patriarcais em um nível mais primitivo. Bertha furiosa e triunfante sob as muralhas da casa em chamas, Rochester preso sobre os pilares caídos, deve gratificar a raiva reprimida da leitora contra o seu pai e toda a estrutura familiar patriarcal que limita as aspirações femininas.” [tradução minha]

[...] I looked at his features, beautiful in their harmony, but strangely formidable in their still severity; at his brow, commanding but not open; at his eyes, bright and deep and searching, but never soft; at his tall imposing figure; and fancied myself in idea his wife. Oh! it would never do! As his curate, his comrade, all would be right: I would cross oceans with him in that capacity; toil under Eastern suns, in Asian deserts with him in that office; admire and emulate his courage and devotion and vigour; accommodate quietly to his masterhood; smile undisturbed at his ineradicable ambition; discriminate the Christian from the man: profoundly esteem the one, and freely forgive the other. I should suffer often, no doubt, attached to him only in this capacity: my body would be under rather a stringent yoke, but my heart and mind would be free. I should still have my unblighted self to turn to: my natural unenslaved feelings with which to communicate in moments of loneliness. There would be recesses in my mind which would be only mine, to which he never came, and sentiments growing there fresh and sheltered which his austerity could never blight, nor his measured warrior-march trample down: but as his wife—at his side always, and always restrained, and always checked—forced to keep the fire of my nature continually low, to compel it to burn inwardly and never utter a cry, though the imprisoned flame consumed vital after vital—this would be unendurable. (BRONTE, 2012, 492)³⁵

O semblante duro e ameaçador, mas harmonioso, de St. John é analisado por Jane, enquanto ela imagina seu futuro ao seu lado. A protagonista consegue vislumbrar-se ao seu lado como uma companheira, já que por mais que estivesse sob seu domínio, estaria livre em seus pensamentos. No entanto, a dominação a que seria submetida no papel de esposa não seria suportável. Logo, Jane sugere sua ida como uma irmã de St. John, o que é definitivamente recusado. Além de representarem lados opostos, um perpetuador e uma rebelde na sociedade patriarcal, a visão de amor dos dois é o que impossibilita a união: St. John afirma que o amor se desenvolverá após o casamento, enquanto Jane espera uma união eterna de iguais. A visão de Jane está expressa no trecho abaixo, quando ela tem a *insight* de seu amor por Rochester.

³⁵ “(...) Olhei para os seus traços, belos em sua harmonia, mas estranhamente temíveis na sua severidade. Para sua frente autoritária, mas não aberta. Para os seus olhos, brilhantes e profundos e inquisidores, mas nunca ternos. Para sua figura alta e imponente. E me imaginei como sua esposa... Oh! Isso nunca! Como sua ajudante, sua discípula, tudo estaria bem. Nessa condição, poderia cruzar oceanos com ele; trabalhar sob o sol do Oriente e os desertos asiáticos; admirar e imitar sua coragem, devoção e vigor; acomodar-me mansamente sob sua direção; sorrir confiante à sua ambição inextirpável; separar o cristão do homem, estimando profundamente o primeiro e perdoadando de bom grado o outro. Ligada a ele apenas nessa condição, muitas vezes sofreria, sem dúvida. Meu corpo estaria sob um estranho domínio, mas meu coração e minha mente seriam livres. Eu ainda teria o meu mundo indestrutível para onde me voltar, meus pensamentos livres para me amparar nas horas de solidão. Haveria recantos na minha mente que seriam só meus, aos quais ele nunca teria acesso, e ali cresceriam sentimentos, frescos e abrigados, que a austeridade dele jamais poderia destruir, nem sua marcha de soldado pisotear. Mas como a esposa – sempre ao seu lado, sempre contida, sempre reprimida, forçada a manter sob estrito controle a chama própria da minha natureza, obriga-la a queimar por dentro sem nunca emitir uma queixa, mesmo que a chama aprisionada consumisse minhas entranhas – isso seria inaceitável.” (BRONTË, 2010, C.XXXIV 38-39)

He is not to them what he is to me,” I thought: “he is not of their kind. I believe he is of mine;—I am sure he is—I feel akin to him—I understand the language of his countenance and movements: though rank and wealth sever us widely, I have something in my brain and heart, in my blood and nerves, that assimilates me mentally to him. Did I say, a few days since, that I had nothing to do with him but to receive my salary at his hands? Did I forbid myself to think of him in any other light than as a paymaster? Blasphemy against nature! Every good, true, vigorous feeling I have gathers impulsively round him. I know I must conceal my sentiments: I must smother hope; I must remember that he cannot care much for me. For when I say that I am of his kind, I do not mean that I have his force to influence, and his spell to attract; I mean only that I have certain tastes and feelings in common with him. I must, then, repeat continually that we are for ever sundered:—and yet, while I breathe and think, I must love him. (BRONTE, 2012, 292)³⁶

Portanto, apesar da insistência de St. John, que a pede novamente em casamento, a protagonista permanece convicta de sua ideia de amor. Para Jane, o amor tem nome próprio: Rochester.

A relação entre Jane e Rochester passa por várias fases, em que as relações de poder entre o casal se alternam. No momento em que os dois se conhecem, por exemplo, Rochester acaba de sofrer um acidente e é salvo por Jane como uma donzela em perigo. Se neste primeiro encontro a protagonista está numa posição superior, logo ela descobre que aquele homem ferido era o seu patrão, voltando para a posição de subordinação. Este jogo se estende ao longo do período de Jane em Thornfield, contudo, “The Prince is inevitably Cinderella’s superior, Charlotte Bronte saw, not because his rank is higher than hers, but because it is *he* who will initiate *her* into the mysteries of the flesh.” (GILBERT; GUBAR, 2000, 355)³⁷

A partir de seu rompimento com Rochester, após a revelação de seu casamento com Bertha, poderia se pensar que Jane conseguiu se libertar definitivamente de suas amarras. Posteriormente, enriquecendo e recusando o pedido de casamento de St. John, Jane é uma mulher independente. A protagonista atinge finalmente seu objetivo aparente, vivendo confortavelmente com suas primas, Diane e Mary. No entanto, dentro de algumas páginas, ela

³⁶ “Ele não é para elas o que é para mim,” pensei: “não é da sua espécie, e sim da minha. Estou convencida disso, sinto-me ligada a ele, entendo a linguagem do seu rosto e dos seus gestos. Embora a situação social e a riqueza nos afastem profundamente, tenho alguma coisa no coração e na mente, no sangue e nos nervos, que me liga espiritualmente a ele. E eu que disse, dias atrás, que não tinha nada a ver com ele a não ser receber das suas mãos o meu salário! E eu que proibi a mim mesma de pensar nele de outra forma que não fosse como patrão! Que atentado contra a natureza! Todos os meus sentimentos bons, verdadeiros e vigorosos dirigem-se impulsivamente para ele. Sei que devo esconder meus sentimentos. Devo sufocar a esperança, lembrar-me que ele não pode ligar muito para mim. Pois quando digo que somos da mesma espécie, não quero dizer que tenho a sua força de influência, nem seu poder de atração. Quero dizer apenas que tenho certos gostos e sentimentos em comum com ele. Devo então repetir, continuamente, que estamos separados para todo o sempre...Ainda assim, enquanto me restar vida e alento, vou amá-lo.” (BRONTË, 2010,C.XVII 27-28)

³⁷ “O Príncipe é inevitavelmente o superior de Cinderella, como viu Charlotte Brontë, não porque sua posição é mais alta que a dela, mas porque é ele que iniciará ela nos mistérios da carne.” [tradução minha]

volta correndo para Rochester. Por quê? Esta é uma das questões essenciais do romance de Charlotte Brontë.

A união entre Jane e Rochester no final do romance é possível porque eles estão no mesmo patamar. No aspecto financeiro, Jane enriqueceu e não precisa mais trabalhar para Rochester, ou qualquer outro, a fim de se manter. Quanto ao que se refere à superioridade física, após o ato incendiário de Bertha, Rochester foi afetado fisicamente, perdendo sua mão e se tornando cego. Segundo Kaplan, essa mutilação é uma forma de *feminização*, por isso ele e ela se tornam semelhantes.

The demand that Rochester be ‘like’ Jane is embodied most forcefully (and violently) in the poetically just final accident that inflicts what virtually all critics writing on the novel have agreed are feminizing wounds. This feminization of Rochester challenges (or compensates for) the differences of power and authority inscribed into gender inequality and, more important, suggests that a viable ‘ethical framework for a democratic personal order’ must include not just gender parity but gender symmetry (KAPLAN, 1996, 18)

A ideia de feminização não implica uma castração, mas uma perda de suas características tipicamente masculinas como força física e independência. Em seu estado fragilizado, Rochester precisa de Jane e depende da assistência dos outros para sobreviver.

A revolta presente no romance de Charlotte Brontë não se refere ao amor romântico, mas às limitações impostas às mulheres em uma sociedade patriarcal. Por isso, mesmo após alcançar sua independência, Jane corre para Rochester ao ouvir seu chamado. As mensagens do romance em relação ao casamento e ao amor romântico são discutidas por Wyatt no trecho abaixo:

When Rochester calls, Jane returns to him without a backward glance. Passion infuses Brontë’s celebration of permanent and exclusive union with the beloved, making female intellectual community seem but a pale substitute. Mary and Diana marry in the end, too, reinforcing the message of Jane’s final felicity: what makes a woman *really* happy is love and marriage. (WYATT, 1995, 210)

Portanto, Jane é finalmente feliz e realizada ao se casar com Rochester. A vida com suas primas em uma casa só de mulheres não se compara à existência ao lado de Rochester.

Dessa forma, após obter sua independência, Jane está pronta para a vida doméstica. Segundo Wyatt, é justamente esta ambivalência da personagem que fascina os leitores, como é expresso no trecho a seguir.

But I suspect that many modern readers, including feminists like myself, are attached to *Jane Eyre* because it reflects so well our ambivalence. On the level of lucid and compelling rhetoric, Brontë advocates feminist ideals – arguing against patriarchal structures that confine and subordinate women and for a wider field for women’s endeavors – while underneath flows, unchecked, a passionate desire for the fusions of romantic love. (WYATT, 1995, 213-214)

A mulher de Brontë quer sua liberdade, mas sem abdicar do amor romântico. O romance revoltado de Brontë pode ser considerado o que cria a solução mais positiva para o casamento heterossexual, no nível simbólico, porque perder a mão ou trancar a esposa no sótão não são obviamente passos necessários na vida real.

1.4 O ROMANCE DE CASAMENTO DESMONTADO

Em *Orgulho e Preconceito* e *Jane Eyre*, temos duas visões a respeito da mulher em relação à sociedade patriarcal, uma versão comportada, outra revoltada. Apesar de suas diferenças ideológicas, as trajetórias de ambas as heroínas, Elizabeth e Jane, terminam em matrimônio. O terceiro romance a ser analisado neste trabalho rompe com o padrão de romance de casamento de Austen e Brontë. Em *The House of Mirth*, de Edith Wharton, a heroína, Lily Barth, segue a procura de estabilidade financeira e amor, porém, a busca não termina positivamente.

Diferentemente de Elizabeth e Jane, Lily Barth vive em Nova Iorque, durante a última década do século XIX. Mesmo que a sociedade no Novo Mundo seja distinta da Inglaterra provinciana, as pressões e as expectativas em relação às mulheres podem ser consideradas semelhantes. A protagonista de *The House of Mirth* precisa encontrar um marido como as

jovens dos romances ingleses, já que este é o objetivo final na vida de uma mulher, que marca o amadurecimento após a adolescência.

A protagonista de *The House of Mirth* é Lily Barth, uma moça da alta sociedade, que foi criada com luxo, mas cujo pai perdeu toda a fortuna da família. Depois da morte de sua mãe, ela precisa morar com uma tia enquanto não encontra um marido ideal. No entanto, Lily não tem a mesma sorte de Elizabeth e Jane, pois, não há um pretendente adequado em todos os aspectos – como Darcy e Rochester se tornam ao longo dos romances –, nem outro completamente desajustado – como Mr. Collins e Wickham para Elizabeth, ou St. John para Jane –.

Lily é apaixonada por Lawrence Selden, mas os dois não conseguem se entregar para esta paixão e se casar, porque nenhum deles tem uma situação financeira desejável. Tanto Lily quanto Selden se beneficiariam de um casamento com uma pessoa mais rica, já que eles fazem parte de uma sociedade em que o sujeito é definido a partir de suas posses. Apesar do magnetismo entre o casal remete àquele vivido por Elizabeth e Darcy e Jane e Rochester, não é o suficiente, pois Lawrence não tem uma fortuna e trabalha como advogado, já Lily pertence a uma classe superior, apesar de ter deixado de ser rica.

Pelos padrões da sociedade nova-iorquina, a união entre Lawrence e Lily é inviável. A beleza e o gosto pelo supérfluo de Lily são incompatíveis com a vida que Selden poderia lhe garantir. O outro obstáculo é a opinião dos conhecidos de Lily, que a julgam e lhe assistem de perto, o principal passatempo de uma classe sem grandes ocupações.

Além das questões financeiras, há impedimentos psicológicos por parte de Lily e Selden. O pretendente não aceita o comportamento imprevisível de Lily, que não se encaixa perfeitamente ao seu ideal de mulher. Dessa forma, “The more emotionally involved Selden is with Lily, the more he tries to mold her into his romantic ideal” (RESTUCCIA, 1987, 258)³⁸. Já a protagonista não se encaixa no padrão de mulheres que buscam o casamento a qualquer custo, rejeitando sistematicamente pretendente após pretendente.

Se o casamento com Selden não é possível, as outras opções parecem ainda mais inviáveis. Percy Gryce é rico e faz parte da alta sociedade, mas não desperta o desejo de Lily; Simon Rosedale é um homem que subiu na vida, logo é visto como alguém inferior; sucessivamente, novos pretendentes surgem e desaparecem da vida de Lily.

³⁸ “Quanto mais emocionalmente envolvido Selden fica com Lily, mais ele tenta moldá-la para o seu ideal romântico” [tradução minha]

Segundo Restuccia, uma explicação para a dificuldade em decidir com quem casar pode ser uma tentativa de permanecer livre. Ao fugir de todas as suas possibilidades de casamento, Lily se opõe ao que a sociedade espera dela. No trecho a seguir, Restuccia faz uma referência à Fetterley, explicitando a dificuldade de Lily em relação a se tornar uma esposa: “she cannot project herself as a wife, she cannot imagine life after the plunge because she cannot finally face the price she would have to pay for it: acceptance of a system which makes her an object and treats her as a possession”.(FETTERLY APUD RESTUCCIA, 1987, 229)³⁹

A tentativa de Lily de fugir do casamento é inconsciente, pois a protagonista demonstra estar ciente de que esta é a única possibilidade para uma mulher. Em uma conversa com Selden, ela explica que o casamento é uma opção para os homens, mas uma obrigação para as mulheres.

Por trajetórias diferentes, as heroínas de Brontë e Austen passam por diversas peripécias para no desfecho encontrar a plenitude, se casando com o par perfeito. Wharton é uma das autoras que se opõem a essa tradição dos romances de casamento. Ao lado de Charles Dickens, George Eliot e Henry James, a autora desmonta à sua maneira o enredo que leva o casamento. Assim como eram muitos os romances que poderiam ser analisados para exemplificar o romance de casamento comportado e o revoltado, *The House of Mirth* não é a única forma de romance de casamento desmontado. A escolha desta obra se justifica por terminar no mesmo ponto de *Jane Eyre* e *Orgulho e Preconceito*, mas com um desfecho discrepante.

Lily Barth passa por um processo de amadurecimento ao longo do romance, assim como Jane e Elizabeth. A protagonista sofre as conseqüências do seu hábito de gastar além do que as suas economias a permitem, perdendo o apoio da tia e sendo excluída sucessivamente de seu círculo social. Apesar de sua trajetória descendente, no final da narrativa Lily tem um *insight* que ilustra seu amadurecimento.

It was no longer, however, from the vision of material poverty that she turned with the greatest shrinking. She had a sense of deeper impoverishment—of an inner destitution compared to which outward conditions dwindled into insignificance. It

³⁹ “ela não consegue se projetar como uma esposa, não consegue imaginar a vida após esse pulo porque ela não consegue finalmente encarar o preço que ela teria que pagar por isso: a aceitação de um sistema que a transforma em um objeto e a trata como uma posse” [tradução minha]

was indeed miserable to be poor—to look forward to a shabby, anxious middle-age, leading by dreary degrees of economy and self-denial to gradual absorption in the dingy communal existence of the boarding-house. But there was something more miserable still—it was the clutch of solitude at her heart, the sense of being swept like a stray uprooted growth down the heedless current of the years. That was the feeling which possessed her now—the feeling of being something rootless and ephemeral, mere spin-drift of the whirling surface of existence, without anything to which the poor little tentacles of self could cling before the awful flood submerged them. And as she looked back she saw that there had never been a time when she had had any real relation to life. Her parents too had been rootless, blown hither and thither on every wind of fashion, without any personal existence to shelter them from its shifting gusts. She herself had grown up without any one spot of earth being dearer to her than another: there was no centre of early pieties, of grave endearing traditions, to which her heart could revert and from which it could draw strength for itself and tenderness for others. In whatever form a slowly-accumulated past lives in the blood—whether in the concrete image of the old house stored with visual memories, or in the conception of the house not built with hands, but made up of inherited passions and loyalties—it has the same power of broadening and deepening the individual existence, of attaching it by mysterious links of kinship to all the mighty sum of human striving.

Such a vision of the solidarity of life had never before come to Lily. She had had a premonition of it in the blind motions of her mating-instinct; but they had been checked by the disintegrating influences of the life about her. All the men and women she knew were like atoms whirling away from each other in some wild centrifugal dance: her first glimpse of the continuity of life had come to her that evening in Nettie Struther's kitchen. (WHARTON, 2010, 339-340)⁴⁰

Nesta cena, Lily visita a casa de uma conhecida humilde, Nettie Struther, que ela havia ajudado anteriormente. Se no começo da narrativa, a pobreza e a simplicidade eram o pior pesadelo de Lily, agora ela não se sente tão afetada com isso, pois o seu grande pavor é notar a pobreza de sua própria existência. A reflexão de Lily a deixa feliz, inicialmente. No entanto, ao chegar em casa, Lily exagera na dose de seu sedativo e acaba morrendo.

⁴⁰ “No entanto, não era mais pela visão da pobreza material que ela se encolhia. Ela tinha uma noção de pobreza mais profunda - de uma destituição interna comparada a quais condições externas diminuía em insignificância. Era, de fato, infeliz ser pobre - esperar uma meia idade decaída e de ansiedade, conduzida por graus tristes da economia e auto-negação da absorção gradual da sombria existência comunal da pensão. Mas havia algo ainda mais triste - era o aperto da solidão em seu coração, a sensação de estar sendo varrida como uma raiz solta e desgarrada pela corrente indiferente dos anos. Esse era o sentimento que a possuía agora - o sentimento de ser algo sem raízes e efêmero, meramente à deriva da superfície do turbilhão da existência, sem nada ao que seus pobres e pequenos tentáculos pudessem se agarrar antes da terrível enchente os deixarem submersos. E enquanto ela olhava para trás viu que nunca houve uma época em que ela tivesse tido qualquer relação verdadeira com a vida. Seus pais também eram desenraizados, levados para cá e para lá pelos ventos, sem qualquer existência pessoal para abrigá-los de suas rajadas inconstantes. Ela mesmo tinha crescido sem ter nenhum pedaço de terra mais querido do que outro: não havia um centro de primeiras devoções, de tradições sérias e cativantes, para onde o seu coração poderia voltar-se e de onde poderia atrair forças para si e ternura para os outros. Em qualquer forma que um passado vagorosamente acumulado viva em seu sangue - sendo na imagem concreta da antiga casa armazenada com memórias visuais, ou na concepção da casa não construída com as mãos, mas feita de paixões e lealdades herdadas - tinha o mesmo poder de aumentar e aprofundar a existência individual, de prendê-la através de ligações misteriosas de parentesco à toda a poderosa soma do esforço humano.

Tal visão da solidariedade da vida nunca antes havia chegado a Lily. Ela teve uma premonição disso nos movimentos cegos de seu instinto de acasalamento; mas eles haviam sido vistos pelas influências desintegradas da vida sobre ela. Todos os homens e mulheres que ela conhecia eram como átomos rodopiando para longe uns dos outros em uma dança centrífuga: sua primeira visualização da continuidade da vida havia chegado à ela naquela noite na cozinha de Nettie Struther.” [tradução minha]

No dia posterior à sua morte, Selden chega a sua casa com o objetivo de pedi-la em casamento finalmente. Logo, o desfecho é quase o mesmo de Jane e Elizabeth, com o pedido de casamento do pretendente que a protagonista ama, porém, já é tarde demais.

Há duas interpretações para a morte da protagonista. A primeira seria “a social fable that indicts fashionable, fin-de-siècle New York society for producing human feminine ornaments that it has no qualms about crushing” (RESTUCCIA, 1987, 223)⁴¹, isto é, a mesma sociedade fez com que Lily fosse uma mulher superficial e não teve pena de destruí-la. Dessa forma, além de serem limitantes, as expectativas em relação às mulheres podem ser letais. Uma segunda visão não apresenta Lily como uma vítima, mas uma mulher que resiste aos padrões impostos pela sociedade. Segundo Restuccia,

It is not exactly that Lily’s elusiveness, her refusal ever to take a stand, *causes* her death. Instead, her demise is the result of her being born into a male world in which a woman is pinned down, transmogrified into a static art object if she is beautiful, and has to be married, as Lily complains, in any casa. Lily cannot survive, far less flourish, in this world of frozen identities. The society of *The House of Mirth* either forces women into its limited slots or rejects them. Lily’s suppleness, her indefiniteness, protects her from being forced in, so she is tossed out. (RESTUCCIA, 1987, 235-236)⁴²

A protagonista não pode encontrar o seu lugar na sociedade, então a morte acaba sendo uma forma de liberdade. É evidente que este desfecho funciona somente em um romance, já que não se espera que mulheres precisem se suicidar para fugir do casamento.

Estes três pontos – o romance de casamento comportado, o revoltado e o desmontado – ilustram a construção e a dissolução do romance de casamento na tradição literária anglo-americana. Após obras como *The House of Mirth*, podemos notar uma bifurcação no que se refere aos romances de casamento ao longo do século XX. Há os herdeiros de Edith Wharton e os desmemoriados seguidores de Austen, isto é, escritores que teriam dado continuidade à

⁴¹ “uma fábula social que indicia a sociedade moderna, fin-de-siècle de Nova Iorque por produzir ornamentos femininos humanos que não hesitam na destruição” [tradução minha]

⁴² “Não é exatamente sua elusividade, sua recusa em tomar uma posição que *causa* sua morte. Ao invés, seu falecimento é o resultado de ter nascido em um mundo dos homens onde uma mulher é presa, transformada em um objeto estático de arte se for bela, e que deve se casar, como reclama Lily, em qualquer família. Lily não pode sobreviver, quanto mais florescer, nesse mundo de identidades congeladas. A sociedade de *The House of Mirth* força as mulheres para dentro de seus compartimentos ou as rejeita. A flexibilidade e a indefinição de Lily a protege de ser forçada para dentro, então ela é jogada para fora.” [tradução minha]

tradição dos romances comportados da autora sem adaptar as tramas ao contexto social e histórico das mulheres no século XX.

Os herdeiros de Edith Wharton deram continuidade à desconstrução do romance de casamento. Este é um grupo bastante heterogêneo, do qual fazem parte desde Nancy Mitford, com *The Pursuit of Love*, até Ian McEwan, com *Na praia*. Já os escritores que eu chamei pejorativamente de os desmemoriados seguidores de Austen, estes parecem não ter lido Edith Wharton e continuaram usando os enredos de Jane Austen. A este grupo pertencem os romances de *chick-lit* e os roteiros de comédia romântica, isto é, obras que acabam com o final feliz no casamento, como se este desfecho ainda fizesse sentido na sociedade de hoje. O final feliz de Jane Austen, como foi observado, foi uma solução genial, mas apropriada para as possibilidades da mulher do século XIX.

No romance *A trama do casamento*, de Jeffrey Eugenides, os dois grupos se misturam. A obra é uma paródia dos romances de casamento, que traz para a década de oitenta os dilemas amorosos de uma leitora de Jane Austen, Charlotte Brontë e Edith Wharton.

2 A PARÓDIA MODERNA: A ARTE IMITA A ARTE

2.1 DO QUE FALAMOS QUANDO FALAMOS DE PARÓDIA

Se pensarmos em paródias, a primeira associação a surgir será provavelmente ligada ao humor. Várias imagens mentais podem aparecer, começo com dois exemplos da cultura *pop*: a *Mona Lisa* com o rosto da Monica, da *Turma da Monica*, em seu lugar e Homer Simpson, do desenho animado americano *Os Simpsons*, como figura central de *O grito*.

A partir destas figuras é possível fazer algumas suposições acerca da paródia. Primeiramente, posso afirmar que ela depende de um conhecimento anterior. Para ser compreendida e apreciada, é necessário conhecer a obra original, senão o que temos são apenas desenhos mais elaborados dos personagens Monica e Homer. Para que tal efeito seja atingido, facilita o uso de originais extremamente conhecidos como é o caso de *O grito* e *La Gioconda*, obras que geram uma sensação de *deja vu* no observador que as vê pela primeira vez em um museu. Outro fator presente na paródia é o ato transgressor, pois a obra de arte é tirada de seu pedestal e recriada, podendo gerar diversas reações, desde o riso à revolta. Se pensarmos nas escolhas de pinturas acima, podemos encontrar um paralelo importante: são obras de arte extremamente populares que, no entanto, estão envoltas de uma aura de mistério. O que gera o desespero à figura andrógina e contorcida de Munch? Qual o significado do meio-sorriso da *Mona Lisa*? Que cenários pitorescos são aqueles por trás de ambas as obras? Ambos são quadros que desestabilizam o observador.

Imagine-se na frente do Louvre, um antigo castelo imponente. Depois, entrando no museu por uma pirâmide de vidro. O teto decorado dos ambientes já seria o suficiente para justificar a visita ao museu. Em cada seção podemos descobrir expressões artísticas de todos os períodos e todas as origens geográficas. No entanto, para onde a grande massa se move? Em direção ao pequeno quadro de Da Vinci, coberto por uma caixa transparente e muitas vezes cercado por uma faixa que impede a aproximação. Há várias explicações para a notoriedade da pintura, que teve uma jornada conturbada para hoje estar exposta e protegida no Louvre. No início do século XVI, quando Leonardo a pintou, durante o *boom* do Renascimento, podemos colocar em perspectiva o que era o mundo anterior e posterior à *Mona Lisa*. A pintura medieval é facilmente identificada pela representação de seres humanos

como se chapados e planos na tela. Foram os mestres italianos que começaram a delinear e criar profundidade em suas obras por meio da redescoberta da perspectiva, que já havia sido usada em outros períodos. No entanto, apesar de a técnica habilidosa possibilitar a criação de cenários que podem deixar o observador parcialmente tonto, a representação de seres humanos ainda não alcançara a vivacidade que surgiria com Leonardo Da Vinci. Segundo Gombrich, foi Leonardo quem acabou com o problema da representação de pessoas que não lembrassem estátuas.

Só Leonardo, porém, encontrou a verdadeira solução para o problema: o pintor deve deixar ao espectador algo por adivinhar. Se os traços não forem firmes, se a forma permanecer um pouco vaga, como que se dissipando numa sombra, evita-se a impressão de secura e rigidez. Essa é a célebre invenção de Leonardo, chamada pelos italianos de *'sfumato'* – os contornos e as cores suaves que fazem com que uma forma se mescle a outra e deixe sempre algo para nossa imaginação preencher. (GOMBRICH, 2013, 227-228)

Apesar das especulações acerca do *código Da Vinci*, o segredo de *Mona Lisa* é uma questão de técnica. O sorriso com os cantos esfumados é a fonte do mistério da obra, que certamente não representa a mais bela das mulheres, nem o mais fascinante dos cenários, porém, ainda maravilha observadores, que se sentem encarados de volta por essa mulher.

Durante a minha infância, eu era fascinada pelo Leonardo Da Vinci, que descobri por meio de um livro sobre pintores para crianças. Mesmo sendo fã do artista renascentista com tanto fervor quanto o que eu sentia pelo outro Leonardo, o Di Caprio, já era confuso para mim o motivo do destaque da obra-prima do pintor, que havia feito tantos outros retratos. Hoje, tenho impressão de que o principal fator para essa histeria de museu em torno da *Mona Lisa* não depende mais da inovação técnica ou da vitalidade da obra, esta se deve ao fato de que a pintura veio a representar a Arte – com A maiúsculo. Quando tiramos uma foto ao lado da *Mona Lisa* é como se estivéssemos ao lado de um aviso luminoso que indicasse: isto é arte. Todos podem emitir sua opinião, dizendo que é pequena, sem graça ou decepcionante, não obstante, ninguém a questiona como obra de arte. Aquele que olha para o quadro de Pollock ou Mondrian e diz com confiança “eu poderia fazer isso”, o outro que vê uma mulher contorcida de Picasso e pensa “eu não queria isto na minha sala de jantar”, ou o bando que segue para a última exposição de arte impressionista, todos eles sabem: *Mona Lisa* é a obra de arte. Desse modo, uma foto ao seu lado o inscreve no grupo de admiradores e conhecedores de Arte. Um exemplo atual disso é a visita ao Louvre do *rapper* Jay Z e da cantora Beyoncé,

que fecharam o museu a fim de apreciá-lo com sua filha tranquilamente. O casal representa a nova nobreza norte-americana, contrariando o estereótipo WASP – *White, Anglo-Saxon, Protestant*. Apesar de sua origem simples em Nova Iorque, onde chegou a trabalhar como traficante, o *rapper* hoje é a epítome do *American dream*, casado com a maior *pop star* do mundo, lançando seu *single* no *MoMa* junto com Marina Abramovic e tendo uma relação próxima com o presidente Obama. Se Jay Z se assemelha a um Gatsby do século XXI com seu estilo de vida faraônico, ao mesmo tempo se afasta do personagem por não esconder seu passado o expondo em suas canções. E quem está junto com Jay Z e Beyoncé? A *Mona Lisa*, a maior bandeira para quem quer demonstrar que aprecia a Arte.

Se *La Gioconda* veio a representar a Arte, ela se torna um alvo fácil de paródias como meio de expressão para o artista que quer expor seu conceito de arte. O iconoclasta Marcel Duchamp, provavelmente o artista que desestabilizou com mais intensidade o mundo da arte com seus *ready-mades*, criou uma paródia da obra-prima de Da Vinci que não decepciona quem espera um resultado extremamente transgressor. Começando pelo trabalho do artista, Duchamp comprou no Louvre um cartão postal com a impressão da *Mona Lisa*, no qual interveio fazendo bigode e cavanhaque. Ao resultado, intitulou *L.H.O.O.Q.*, que em francês soa como “*elle a chaud au cul*”, expressão vulgar que pode ser traduzida para o português como “ela tem fogo no rabo”. Se pensarmos no *sfumato* e nos três anos que Leonardo dedicou à obra, a paródia de Duchamp parecerá uma brincadeira infantil de mau gosto. No entanto, a obra de Duchamp é tão intrigante quanto a original. Primeiramente, *L.H.O.O.Q.* desperta o questionamento do valor da obra de arte em um período em que ela pode ser reproduzida indefinidamente e em que qualquer um pode comprar a sua *Mona Lisa*. Em um segundo momento, há a questão de o que pode ser considerado uma obra de arte. O que Duchamp criou está no mesmo patamar do original de Da Vinci? Esta é uma pergunta que permanece um quebra-cabeça para quem entra em contato com a história da arte. Ao mesmo tempo, Duchamp revela a habilidade de Da Vinci, pois ao adicionar apenas o bigode e o cavanhaque, o rosto de *Mona Lisa* se transforma, e podemos ver facilmente um homem em seu lugar.

Andy Warhol continua a tradição de paródias de *La Gioconda* com títulos provocadores, nomeando sua versão *Thirty are better than one*, reproduzindo repetidamente a pintura. Se a *Mona Lisa* é a maior obra-prima da humanidade, a obra de Warhol é trinta vezes melhor. Ambas as paródias se apropriam da imagem original a fim de propor uma reflexão carregada de ironia acerca do estado atual da arte. Isto é, Duchamp e Warhol expõem suas visões de arte através das paródias.

A autorreferência é extremamente importante no mundo da arte, sendo a paródia o meio de realizá-la. Assim, “Imitando a arte mais que a vida, a paródia reconhece conscientemente e autocriticamente a sua própria natureza.” (HUTCHEON, 1985, 40), as obras paródicas são uma forma de a arte criticar a si mesma. Segundo Hutcheon, esse fenômeno expressa a desconfiança da crítica exterior, “ao ponto de procurarem incorporar o comentário crítico dentro das suas próprias estruturas, numa espécie de autolegitimação que curto-circuita o diálogo normal” (HUTCHEON, 1985, 11).

2.2 A PARÓDIA MODERNA

Comecei discutindo a paródia nas artes visuais em vez de pensá-la na literatura por dois motivos. Primeiro, a arte visual possibilita uma exposição mais direta dos argumentos, já que temos imagens e podemos ver com clareza a ligação entre as obras. Segundo, porque nessa área a paródia não é tão mal vista como é no mundo literário, já que grandes artistas visuais se dedicaram a criar obras inegavelmente paródicas desde o primeiro momento. A tentativa de pensar na paródia como uma forma de arte relevante é discutida no livro *Uma teoria da paródia*, de Linda Hutcheon, e servirá como base para esta reflexão.

Segundo Hutcheon, “A paródia precisa de quem a defenda: tem sido designada de parasitária e derivativa” (HUTCHEON, 1985, 14). A aversão à paródia começa pelo fato de que ela depende de outra obra, se aproveitando de certa forma de sua fama ou genialidade. No entanto, qual obra de arte não depende de suas antecessoras? Mesmo uma obra modernista que quebra paradigmas precisa de algo anterior para se opor e ter paradigmas para desfazer. Isto não significa que precisamos ter uma visão de que a arte está em constante evolução positivista, guardando os antepassados em seu DNA e melhorando a cada movimento artístico, mas que a obra de arte não existe isolada em uma redoma.

O maior culpado pela visão negativa em relação à paródia é o romantismo. Se formos pensar em como a produção artística funcionou ao longo da história, veremos que a originalidade não constituía sempre uma grande preocupação. Se passearmos por um grande museu como o *Metropolitan* seguindo um caminho pelas salas que respeite a cronologia da história da arte, poderemos notar facilmente esta mudança. Nos corredores dedicados à Grécia e ao Egito, vemos uma coleção congruente e homogênea. Quando chegarmos ao salão

dedicado à arte moderna, ficaremos chocados com o *boom* de inventividade presente no recinto. Há obras que parecem ter sido enviadas por extraterrestres, de tanto que se diferenciam de tudo já visto no resto do museu. No entanto, esses artistas não são mais geniais do que os anteriores, o que os distingue é a importância que eles dão a criar algo novo. No trecho abaixo, Gombrich explicita que ser original não era um fator valorizado na visão de arte de povos da antiguidade e da Idade Média. Todo o processo de como uma obra era encomendada funcionava de forma diferente, já que era necessário se basear em outros modelos para se obter o resultado desejado.

A ideia moderna de que um artista deve ser ‘original’ não era de modo nenhum partilhada pela maioria dos povos do passado. Um mestre egípcio, chinês ou bizantino ficaria desconcertado com tal exigência – e tampouco um artista medieval do Oeste europeu poderia compreender por que deveria inventar novos modos de planejar uma igreja, desenhar um cálice ou representara história sagrada se o jeito antigo cumpria tão bem essa função. O doador piedoso que resolvesse encomendar um novo sacrário para uma relíquia de seu santo padroeiro emprenhava-se não só em adquirir os materiais mais preciosos pelos quais pudesse pagar mas também em fornecer ao artista algum exemplar antigo e venerável que lhe servisse de modelo da correta representação da lenda do santo. Ao artista, por sua vez, não constrangeriam encomendas desse tipo; restava-lhe ainda espaço suficiente para mostrar se era mesmo um mestre ou um charlatão. (GOMBRICH, 2013, 122)

Logo, a originalidade começou a ser desejada em um determinado momento e por um motivo específico. O quando, na literatura, é o surgimento do romantismo, cuja estética “aprecia o gênio, a originalidade e a individualidade” (HUTCHEON, 1985, 14). Da mesma forma que ocorria com as pinturas, a literatura valorizada até o Neoclassicismo visava a imitação de clássicos como modelos. Infelizmente, a ideia de que o artista é um ser iluminado e isolado que recebe uma inspiração para produzir uma obra original está impregnada na nossa forma de pensar a arte. O culto ao artista se torna tão grande que muitas vezes ele é colocado em posição destaque superior à sua obra, um exemplo disso é que, com o crescer da fama de um escritor, os títulos nas capas de seus livros vão ficando menores, enquanto seu nome fica em evidência. Até prêmios bem conceituados como o Nobel de Literatura contribui para este fenômeno ao escolher um autor e não um romance como vencedor. Pode parecer que não há diferença, já que quem receberá o prêmio em dinheiro será de qualquer forma o escritor, no entanto, o selo de recebedor do Nobel acaba sendo colocado em qualquer livro que o laureado escrever, como se o feito literário realizado em determinado momento pudesse

ser repetido porque ele é O autor. Dessa forma, o porquê desta preocupação com a originalidade está ligado com o surgimento do capitalismo. Segundo Hutcheon,

É provável que a rejeição romântica das formas paródicas como parasitárias refletisse uma ética capitalista emergente que fez da literatura uma mercadoria que podia ser possuída por um indivíduo. O último século viu a ascensão das leis de direitos de autor, e com elas, claro, vieram os processos de difamação contra os parodistas. (HUTCHEON, 1985, 15)

Portanto, a questão não envolve somente o gênio inigualável do autor, mas também a preocupação financeira. Em uma situação hipotética em que Duchamp e Da Vinci estivessem vivos no mesmo período, se Duchamp vendesse *L.H.O.O.Q.* por dez milhões de dólares, o pintor de *Mona Lisa* mereceria parte da quantia? Por questões insolúveis como esta, provavelmente seja mais simples criar paródias com base em obras de artistas que já morreram há séculos, garantindo que nem a família possa reclamar sua soma.

Outro ponto importante para a desvalorização da paródia é a sua conceitualização. Para Hutcheon, a paródia não se refere a uma imitação ridicularizadora, o que seria uma visão limitada do termo. A confusão teria surgido pela ligação entre paródia e sátira, como podemos observar no trecho abaixo:

A sátira utiliza, com frequência, a paródia como veículo para ridicularizar os vícios ou loucuras da Humanidade, tendo em vista a sua correção. Esta mesma definição orienta a sátira para uma avaliação negativa e uma intenção corretiva. A paródia moderna, por outro lado, raramente possui tal limitação avaliadora ou intencional. (HUTCHEON, 1985, 74)

Portanto, quando um texto recria um anterior com o objetivo de ridicularizar algo ou apontar falhas de alguém, estamos nos referindo especificamente a paródias satíricas. A forma de humor presente na paródia é a ironia. A autora cita, para ilustrar seu conceito de paródia literária do século XX, *Ulisses*, de James Joyce. O romance do autor irlandês não ridiculariza a obra de Homero, mas cria “paralelismos com uma diferença irônica”(HUTCHEON, 1985, 16), isto é, o enredo e os personagens da paródia têm uma relação com o texto alvo, mas sem intuito de ridicularizá-lo. O exemplo usado por Hutcheons para demonstrar o que seria este paralelismo irônico são as personagens femininas Penélope e Molly, ambas esposas dos

protagonistas, porém, enquanto Penelope teria esperado inabalavelmente por Ulisses, Molly não se mantém fiel a Bloom durante sua espera.

Além de sua característica de conter inversões irônicas, o que constitui uma paródia moderna? Para Hutcheons, “é um processo integrado de modelação estrutural, de revisão, reexecução, inversão e <<transcontextualização>> de obras de arte anteriores.” (HUTCHEON, 1985, 22). Dessa forma, podemos observar que a paródia não se limita a um exercício de intertextualidade entre uma obra de arte anterior e outra posterior, mas em um processo mais elaborado, em que as obras estão profundamente intrincadas. Primeiramente, o texto alvo é usado como modelo, assim, a paródia tem uma estrutura que remete ao original, como ocorre entre *Ulisses* e *A Odisséia*, em que os episódios ou capítulos do primeiro se relacionam com os cantos do segundo. Em um segundo momento, podemos observar quatro reelaborações do texto alvo: a revisão, a reexecução, a inversão e a transcontextualização. Começando pela revisão e pela reexecução, uma depende da outra, pois a execução da paródia depende de uma revisão aprofundada do texto original. Quanto à inversão, já foi mencionado este recurso por meio do qual se altera o enredo e os sentidos, para se contrapor ironicamente ao alvo. Já a transcontextualização se refere à transposição da trama de um contexto para o outro. Seguindo com a comparação entre *Ulisses* e *A Odisséia*, a transcontextualização seria a passagem do período da Grécia Antiga, o berço da civilização, para a Dublin do século XX. De acordo com estes termos, analisaremos posteriormente o romance *A trama de casamento*, de Jeffrey Eugenides.

Quando falamos da relação da obra paródica com a tradição literária, é preciso ter em mente que “Não se trata de uma questão de imitação nostálgica de modelos passados: é uma confrontação estilística, uma recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança.” (HUTCHEON, 1985, 19). Dessa forma, não há uma cópia, mas uma recriação a partir do texto alvo. Quando Jeffrey Eugenides escreve *A trama do casamento*, ele recodifica o romance de casamento, trazendo a trama típica do século XIX para a década de oitenta. As diferenças entre as protagonistas do passado e Madeleine Hanna, de *A trama do casamento*, são evidenciadas com o uso do enredo do romance de casamento tradicional. No trecho abaixo, Hutcheon explicita sua visão em relação à paródia e à tradição:

Vejo a paródia operando como um método de inscrever continuidade, permitindo embora a distância crítica. Pode, com efeito, funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente, de outras formas estéticas, mas também é capaz

de poder transformador, ao criar novas sínteses, como defendiam os formalistas russos.(HUTCHEON, 1985, 31)

Portanto, a paródia é uma forma de lidar com a tradição. Ao invés de usar as obras anteriores como modelo, o parodista as reinventa. Resta perguntar: por que as paródias são tão importantes para a literatura contemporânea?

A transcontextualização é a chave para entendermos a importância da paródia. Ao se apoiar em uma obra canônica, adaptando o enredo original a um novo contexto, as diferenças de uma época e outra ficam em evidência. Logo, “Muitas paródias atuais não ridicularizam os textos que lhes servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio.” (HUTCHEON, 1985, 78). Colocar o contemporâneo sob escrutínio é como colocar uma lupa sob nossos costumes e crenças, o que a paródia torna possível. Na análise de *A trama de casamento*, veremos como o autor usa a paródia para comentar o casamento, a relação entre homem e mulher, a influência dos livros sobre a nossa forma de ver o mundo.

3 A PARÓDIA DO ROMANCE DE CASAMENTO EM A TRAMA DO CASAMENTO, DE JEFFREY EUGENIDES

3.1 A TRAMA PARÓDICA DE EUGENIDES

Entre os escritores norte-americanos contemporâneos, Jeffrey Eugenides deve certamente figurar na lista dos mais inventivos. Eugenides inicia sua carreira literária em 1993 com o inovador *As virgens suicidas*. O romance retrata a vida e a morte das cinco etéreas irmãs Lisbon, no subúrbio de Detroit, durante a década de 70. O elemento formal que destaca Eugenides entre os outros autores estreadores é a sua escolha de narrador: a história é contada por um grupo de meninos admiradores das irmãs Lisbon, isto é, por um narrador na primeira pessoa do plural. Dessa forma, o leitor nunca consegue alcançar ou compreender o que se passa com as cinco meninas, já que ele está preso à versão daqueles que viram sua vida de fora.

Em 2002, *Middlesex*, o segundo romance do autor, é lançado. O enredo envolve a saga familiar do narrador-protagonista Cal Stephanides, um intersexual. O romance rendeu a Eugenides o *Pulitzer* de Ficção, que premia obras que lidam com a *American life*, e colocou em destaque a questão da intersexualidade, condição dos indivíduos que não se enquadram ao sexo feminino, nem ao masculino, desestabilizando a visão binária dos sexos.

O terceiro romance do autor, *A trama do casamento*, lançado em 2011, poderia a princípio ser considerado sua obra mais conservadora, por se tratar de um romance realista, narrado em terceira pessoa, que lida com a questão do casamento, um dos principais temas da tradição do romance anglo-americano. No entanto, a protagonista deste romance de casamento não segue a trajetória que esperaríamos de uma heroína de Jane Austen, quando a grande preocupação era encontrar um marido respeitável com uma determinada fortuna, que ao mesmo tempo deixasse o seu coração saltando. Apesar de seu amor por literatura do século XVIII e XIX, Madeleine Hanna está presa nos anos oitenta, um período em que a mulher não depende mais do casamento para determinar o rumo de sua vida, já que ela pode trabalhar, estudar e seguir seu próprio caminho. Mas até que ponto isto transforma a questão do casamento menos válida ou problemática na vida das mulheres assim como dos homens?

No começo do romance, fica explícita a questão do fim do romance de casamento no discurso do professor de Madeleine,

Na opinião de Saunders, o romance tinha atingido o seu apogeu com o romance de casamento e nunca tinha se recuperado do seu desaparecimento. Nos dias em que o sucesso na vida dependia do casamento, e o casamento dependia de dinheiro, os romancistas tinham um tema para escrever. Os grandes épicos cantavam a guerra, o romance cantava o casamento. A igualdade entre os sexos, boa para as mulheres, tinha sido ruim para o romance. E o divórcio tinha acabado com ele de uma vez. Qual era a importância da escolha de Emma se depois ela podia entrar com um pedido de divórcio? Em que medida o casamento de Isabel Archer e Gilbert Osmond teria sido afetado pela existência de um acordo pré-nupcial? Na opinião de Saunders, o casamento não tinha mais muita relevância, nem o romance. Onde é que era possível encontrar o romance de casamento hoje em dia? Não era. (EUGENIDES, 2012, 31)

A opinião de Saunders pode ser bem persuasiva, mas se analisarmos seu discurso apocalíptico a partir do momento em que ele se encontra, a situação pode ser ressignificada. O professor Saunders é um professor do departamento de inglês de 79 anos, que ensina uma disciplina intitulada “O Romance e o Casamento: Obras escolhidas de Austen, Elliot e James”. Ele representa o que há de mais tradicional nos estudos da literatura de língua inglesa, principalmente se pensarmos que o personagem teria passado pela ascensão e pela glória do modernismo de James Joyce e Virginia Woolf, permanecendo mesmo assim fiel ao realismo do século XIX. No final de sua vida, o que era a literatura? O pós-modernismo ganhava destaque, com obras que se voltavam cada vez mais para a literatura como próprio tema dos textos. John Barth, Thomas Pynchon e Vladimir Nabokov pareciam anunciar o fim de qualquer romance que se dedicasse aos problemas matrimoniais de um casal. Quanto aos Estudos Literários, a tendência indicava que os teóricos franceses eram os cavaleiros da nova maneira de interpretar o texto. A desconstrução de Derrida, Kristeva e as feministas francesas, o discurso de Foucault e os rizomas de Deleuze reproblematicavam tudo que já havia sido produzido na cultura ocidental. Portanto, considerando o *zeitgeist* e a proximidade de sua morte, que seria também o fim da tradição que ele representa, é condizente que Saunders creia que os dias do romance de casamento, assim como os do grande romance realista estivessem contados.

No entanto, se nos voltarmos para alguns dos autores contemporâneos ingleses e norte-americanos dos anos noventa e dois mil, podemos ver que a previsão de Saunders não poderia estar mais errada. Ian McEwan retrata em *Na praia* as tensões do início do casamento

de um casal na década de sessenta, período da libertação sexual que aparentemente não teria acabado com o medo de seus protagonistas em relação ao sexo. Já Jonathan Franzen, que apareceu na capa da revista *Time* com o título de “*Great American Novelist*”, em ambos seus romances realistas *As Correções* e *Liberdade* se volta para a família norte-americana e para os conflitos matrimoniais de seus personagens. Até mesmo Jennifer Egan, cujo romance inovador com múltiplos focos narrativos e com um capítulo composto por uma apresentação de *PowerPoint* finaliza a trajetória de sua protagonista com casamento e filhos em *A visita cruel do tempo*. Se o casamento não tem mais a mesma importância na vida de um casal do século XVIII e XIX, isso não significa que ele não serve mais de combustível para a ficção; assim como o modernismo e o pós-modernismo não acabaram com a produção de romances realistas permanentemente.

Além da literatura, há outro grande herdeiro do romance de casamento: o cinema. A partir da década de oitenta e do lançamento de *When Harry Met Sally*, tornaram-se cada vez mais populares as comédias românticas, que costumam seguir a antiga fórmula de Jane Austen. Estes filmes mantêm presente no imaginário feminino a ideologia do casamento como “o fim da história”. Assim como os romances de Austen que acabavam assim que a heroína encontrava o amor de sua vida e recebia a proposta de casamento, estes filmes costumam terminar no mesmo ponto, colocando em segundo plano as mudanças na vida da mulher na passagem desses dois séculos.

Voltando para *A trama do casamento*, há uma clara tensão entre a tradição e a contra-tradição presente no romance. Para começar, a protagonista vive imersa em suas leituras de Charlotte Brontë, Edith Wharton e Jane Austen, enquanto o mundo acadêmico em sua volta é seduzido pelos teóricos franceses. Além disso, enquanto ela lê a desconstrução do amor em *Fragmentos do discurso amoroso* de Barthes, ela se apaixona perdidamente por Leonard. Ao mesmo tempo que ela quer ter uma carreira e se tornar uma mulher independente de seus pais, ela se encontra em uma relação em que seu namorado sofre de depressão, precisando de seus cuidados. Para completar, a protagonista deste romance de casamento é uma estudante de literatura que estuda o fim dos romances de casamento.

O título do romance já estabelece uma relação com a tradição romanesca: *A trama do casamento*, ou *Marriage Plot*, expressão usada para categorizar os romances de casamento a partir de seu enredo. A forma de nomear o romance indica claramente sua inserção na

tradição dos romances de casamento. É como se o terceiro romance de Eugénides nem tivesse um verdadeiro título, mas fosse simplesmente nomeado a partir da categoria a qual pertence.

Após o título, passamos à epígrafe de La Rochefoucauld: “As pessoas jamais se apaixonariam se não tivessem ouvido falar de amor”. Se o título não é o suficiente para expressar a intertextualidade presente no romance, a epígrafe insiste na relação das nossas expectativas amorosas baseadas no que lemos ou ouvimos sobre o amor. Portanto, antes mesmo de começarmos a leitura do romance propriamente dito, já podemos notar a sua ligação com a tradição de romances de casamento. O carácter paródico se confirma na primeira página do romance:

Para começar, olha quanto livro. Lá estavam os seus romances de Edith Wharton, organizados não por título mas por data de publicação; lá estava o conjunto completo de Henry James da Modern Library, presente do pai dela no seu aniversário de vinte e um anos; lá estavam os de capa mole com orelhas de burro que ela teve de ler em disciplinas da faculdade, um monte de Dickens, uma pitada de Trollope, além de boas doces de Austen, George Eliot, e das temíveis irmãs Brontë. Lá estava uma montanha de volumes pretos e brancos da New Directions, quase tudo poesia de gente como H.D. ou Denise Levertov. Lá estavam os romances de Colette que ela lia às escondidas. Lá estava a primeira edição de *Couples*, que era da mãe dela, que Madeleine tinha sondado sub-repticiamente na sexta série e que agora estava usando para dar apoio textual à sua monografia de conclusão de curso sobre o romance e o casamento. Lá estava, em resumo, uma biblioteca de tamanho médio, mas ainda portátil, que representava basicamente tudo que Madeleine tinha lido na universidade, uma coleção de textos, aparentemente escolhida de maneira aleatória, cujo foco lentamente se fechava, como um teste de personalidade, um teste sofisticado em que você não conseguisse trapacear ao perceber as implicações das questões e em que finalmente você ficava tão perdida que o seu único recurso fosse responder a verdade pura e simples. E aí você ficava esperando o resultado, torcendo por “Artística”, ou “Passional”, pensando que podia aceitar “Sensível”, temendo secretamente “Narcisista” e “Caseira”, mas recebendo finalmente um veredito de dois gumes que lhe causava sensações diferentes dependendo do dia, da hora, ou do cara que por acaso você estivesse namorando: “Romântica Incurável”. (EUGENIDES, 2012, 11-12)

Primeiramente, podemos notar que este é um romance que existe entre romances. A biblioteca da primeira página é simultaneamente uma descrição da personagem – um teste de personalidade – e uma inscrição do romance na tradição a que ele pertence. O leitor é convidado desde o princípio a conectar este enredo aos de Edith Wharton, Henry James, Jane Austen, entre outros. Fica claro que o romance em questão depende destas outras obras, comprometendo a leitura de quem não as conhece desde a primeira página. Como já vimos, esta é uma das características da paródia: uma obra de arte que depende de outra anterior. No

próximo capítulo, analisarei como ocorre a transcontextualização no romance *A trama do casamento*, assim como quais são as inversões irônicas realizadas pelo autor.

3.2 O ROMANCE DE CASAMENTO MORTO-VIVO

Apesar de ter expectativas amorosas relacionadas aos romances de casamento do século XIX, Madeleine Hanna é uma garota de seu tempo. No começo do romance, temos uma recapitulação das aventuras amorosas de Madeleine ao longo da faculdade, que deixariam Elizabeth Bennet corada. “Embora Madeleine não tivesse chegado sem experiência sexual à universidade, a sua curva de aprendizado quando caloura evocava uma linha reta.” (EUGENIDES, 2012, 39), logo, pode-se ver que a protagonista não tem preocupações relacionadas a se manter pura e casta, pelo contrário, não se desenvolver sexualmente é visto como negativo. No trecho abaixo, lemos sobre seu primeiro namorado da faculdade:

O prazer que Madeleine tinha olhando para Dabney evocava o prazer que tinha quando menina, olhando cães de caça elegantes. Por sob esse prazer, como as brasas que o alimentavam, estava uma necessidade feroz de englobar Dabney e drenar toda a sua força e a sua beleza. Era tudo muito primitivo e evolucionista, e era muito gostoso. O problema é que ela não se permitiu desfrutar de Dabney nem explorá-lo um pouquinho, mas teve que ser totalmente mulherzinha com essa história toda e se convencer de que estava apaixonada por ele. Madeleine precisava de emoções, aparentemente. Ela não aprovava a ideia de sexo que não significasse nada e fosse extremamente satisfatório. (EUGENIDES, 2012, 46)

Apesar de querer namorar e ter relações íntimas com Dabney, Madeleine não consegue se desfazer de suas expectativas amorosas. Não bastava se sentir atraída por Dabney, pois a parte física não era suficiente, o lado emocional acabava por tomar conta de sua mente.

Como o seu primeiro relacionamento não funciona, Madeleine decide se concentrar em si e nos seus objetivos. Por estar no fim da faculdade, Madeleine decide dedicar-se a sua monografia. No entanto, nem tudo corre de acordo com seus planos, “A última coisa de que ela precisava era um cara que a distraísse do trabalho e perturbasse o seu equilíbrio. Mas aí, durante o semestre de primavera, ela conheceu Leonard Bankhead e a sua determinação foi por água abaixo.” (EUGENIDES, 2012, 51). Mesmo tendo decidido focar em sua carreira,

este plano é colocado em segundo lugar quando é acometida por uma paixão fulminante por Leonard Bankhead, que é descrito da seguinte forma: “O tamanho dele, aliado à suavidade – a delicadeza, quase – da sua voz, causava em Madeleine uma estranha sensação de conto de fadas, como se fosse um a princesa sentada ao lado de um gigante bondoso” (EUGENIDES, 2012, 57). As palavras do trecho já dizem muito sobre a visão de amor de Madeleine, ela se sente uma princesa de conto de fadas.

Entretanto, há um combate interno presente na protagonista: o amor romântico, que ela conheceu em suas leituras, e a sua desconstrução em *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes. Madeleine aprende que o que ela sente a respeito de Leonard é comum a todos os outros apaixonados, mas ao mesmo tempo tem regras antiquadas em relação ao namoro, “Havia dúzias de palavras antiquadas, romanescas, para descrever como ela se sentia, palavras como embevecida. Mas ela tinha as suas regras. Uma regra era que o cara tinha que convidar, e não o contrário” (EUGENIDES, 2012, 64). Enquanto em certos momentos a protagonista parece uma mulher com objetivos profissionais, em outros ela demonstra estar ligada a papéis de gênero antiquados.

O trecho em que Madeleine percebe que está realmente apaixonada por Leonard é um dos pontos fortes da transcontextualização paródica do romance. Ao invés de estar sozinha, pensando sobre o amado, Madeleine só se define como apaixonada depois de três dias de convivência intensa trancada na casa de Leonard.

Era discutível se Madeleine tinha ou não se apaixonado no primeiro momento em que o viu. Ela nem o conhecia então, e portanto o que tinha sentido era apenas atração sexual, e não amor. Mesmo depois de terem ido tomar café, ela não podia dizer que o que estava sentido era mais que uma paixãoite. Mas desde a noite em que eles voltaram para a casa de Leonard depois de assistir *Amarcord* e ficaram se amassando, quando Madeleine descobriu que em vez de ficar animada por causa da parte física, como costumava ficar com os caras, em vez de aturar aquilo ou de tentar passar por cima, ela tinha passado a noite toda com medo de ela estar sendo desinteressante para Leonard, com medo de que seu corpo não fosse tão bom, ou que o seu hálito estivesse ruim por causa da salada Caesar que tinha desatinadamente pedido no jantar; preocupada, também, por ter sugerido que eles pedissem martínis por causa de como Leonard tinha dito sarcasticamente: “Claro, martínis. A gente pode fingir que está num livro do Salinger”; depois de ter sentido, em consequência da ansiedade, quase nenhum prazer sexual, apesar do ato bem respeitável que eles tinha encenado; e depois de Leonard (como todos os homens) ter imediatamente pegado no sono, deixando-a acordada passando a mão na cabeça dele e vagamente torcendo para não pegar uma infecção urinária. Madeleine se perguntou se o fato de ela ter passado a noite inteira angustiada não era, na verdade, um sinal certo de que estava se apaixonando. E certamente, depois de terem passado os três dias seguintes na casa de Leonard transando e comendo pizza, depois de ela ter relaxado o suficiente para conseguir ter um orgasmo pelo menos de vez em quando e

finalmente para de se preocupar tanto com ter um orgasmo porque a fome que sentia de Leonard era de certa forma satisfeita pela satisfação dele, depois de ela ter se permitido sentar nua no sofá nojento dele e andar até o banheiro sabendo que ele estava olhando a bunda (imperfeita) dela, fuçar na geladeira repulsiva dele atrás de comida, ler a brilhante meia página do ensaio de filosofia enfiada na máquina de escrever dele, e ouvi-lo mijar na privada com ímpeto taurino, certamente, no fim desses três dias, Madeleine sabia que estava apaixonada. (EUGENIDES, 2012, 71)

Essa descrição de apaixonamento seria impossível para uma protagonista do século XIX. O nível de intimidade entre Leonard e Madeleine nestes primeiros dias é provavelmente maior do que o que existe entre Mr. Darcy e Elizabeth após o casamento. Mesmo com essas mudanças decorrentes do novo contexto em que ocorre este enredo de casamento, o sofrimento por amor de Madeleine se assemelha ao de Elizabeth e Jane. Após a primeira discussão com Leonard, notamos o embate mental de Madeleine em relação às suas expectativas amorosas: “O fato de ser primavera não estava ajudando. (...) As magnólias não tinham lido Roland Barthes. Elas não achavam que o amor era um estado mental; as magnólias insistiam que ele era natural, perene” (EUGENIDES, 2012, 77).

Apesar de ser descrita como uma romântica incurável, há uma inversão irônica no episódio da primeira declaração de amor entre Leonard e Madeleine. Enquanto Mr. Darcy declara seu amor por Elizabeth, sendo rejeitado de forma drástica; em *A trama do casamento*, é Madeleine que se declara para Leonard, dizendo “eu te amo” e recebendo como resposta uma página de *Fragmentos de um discurso amoroso*.

Eu Te Amo

Je-t'aime / eu-te-amo

Quando leu essas palavras, Madeleine se encheu de felicidade. Ela lançou um olhar para Leonard, sorrindo. Com o dedo, ele mostrou que ela devia continuar lendo. *A figura não se refere à declaração de amor, à confissão, mas à enunciação repetida do grito de amor.* De repente a felicidade de Madeleine diminuiu, esvaziada pela sensação de perigo. Ela quis não estar nua. Estreitou os ombros e se cobriu com o lençol enquanto, obediente, seguia lendo.

Depois da primeira confissão, “eu te amo” não quer dizer mais nada...

Leonard, agachado, estava com um sorriso bobó no rosto.

Foi aí que Madeleine jogou o livro na cabeça dele. (EUGENIDES, 2012, 79)

Leonard usa o livro adorado por Madeleine para destruir suas esperanças de receber de volta uma demonstração afetiva. Na paródia de Eugenides, a heroína que é rejeitada e precisa lidar com sua decepção amorosa. Posteriormente, descobrimos que Leonard se arrepende de sua reação, se lamentando sozinho em seu quarto, justamente como Elizabeth havia feito em *Orgulho e Preconceito*, o que é descrito no trecho a seguir:

“Depois que você saiu naquele dia, eu deitei na cama e não me levantei por uma semana. Eu só fiquei lá deitado pensando como eu tinha sabotado a melhor chance de ficar com uma pessoa inteligente, linda e normal. O tipo de pessoa que podia formar um time comigo.” Ele se inclinou para frente e contemplou com intensidade os olhos de Madeleine. “Eu sinto muito”, ele disse. “Eu sinto muito por eu ser o tipo de pessoa que faz uma coisa dessas.” (EUGENIDES, 2012, 142)

Após a reconciliação, Madeleine descobre que Leonard é bipolar, alternando desde a adolescência entre a mania e a depressão. Assim como Mr. Darcy, a protagonista se sente insegura em relação à família problemática de Leonard; assim como Jane Eyre, que precisa lidar com o temperamento instável de Rochester, Madeleine precisa aprender a lidar com a doença de Leonard.

Se ela tivesse sabido desde o começo desse lado maníaco-depressivo, da família problemática, do vício dele em analistas, Madeleine nunca teria se permitido ficar tão passionalmente envolvida. Mas agora que estava passionalmente envolvida, ela via pouco de que se arrepender. Sentir tão profundamente era algo que se autojustificava. (EUGENIDES, 2012, 143)

Como está apaixonada, não há mais nada que possa impedir Madeleine de se aproximar de Leonard. Depois de um período no hospital, Leonard se recupera da depressão e começa um tratamento com lítio. Por não ter passado na seleção de mestrado de *Yale*, Madeleine o acompanha durante um estágio em Cape Cod. Enquanto Leonard se dedica à pesquisa científica, Madeleine cuida dele e tenta, sem sucesso, se dedicar aos estudos acerca do romance de casamento.

Apesar de dedicar a maior parte de seu tempo a Leonard, Madeleine tem uma epifania quando vai a uma conferência sobre literatura vitoriana. Ao encontrar pessoas com os mesmos interesses, parece que a protagonista consegue se encontrar profissionalmente. Após a conferência, ela liga para o seu pai e o informa “Pai, eu já sei o que quero ser!” (EUGENIDES, 2012, 198), explicando que seria vitorianista, uma estudiosa da literatura vitoriana. A protagonista avança em sua trajetória ao decidir “o que ela quer ser”, principalmente se pensarmos que nos romances de casamento do século XIX a única possibilidade para uma mulher era ser esposa. Entretanto, a euforia dura pouco, pois “Mas

nada disso – nem na escrita nem na leitura – ela avançou muito, pela simples e irrefutável razão de que o seu dever para com Leonard vinha na frente. “(EUGENIDES, 2012, 199).

A privação de Madeleine, no entanto, não diz respeito ao poder patriarcal que Leonard exerce sobre ela, na verdade, o que ocorre é uma dependência por parte de Leonard. Ele precisa ser cuidado e vigiado. Na ligação de Madeleine para seu pai, notamos que é a ele que Madeleine responde como uma autoridade.

É interessante a recriação de Eugenides da “loucura” que aparece nos romances das irmãs Brontë. Os ímpetus incontroláveis ou o rancor de Rochester em relação a seu pai são atualizados na figura de Leonard. Quando a sua mãe lhe pergunta o que há de errado com ele, ela recebe a resposta a seguir:

“Bom, vejamos. Pra começar, os meus pais são alcoólatras. Uma é provavelmente maníaco-depressiva também, só que ainda não foi diagnosticada. Eu herdei a doença dela. Nós dois sofremos da mesma forma de mal. Nós não somos gente de ciclo rápido. A gente não vai do ápice ao fundo do poço em questão de horas. A gente surfa umas ondas enormes de mania ou de depressão. O meu cérebro fica em jejum dos neurotransmissores de que ele precisa pra regular o mau humor e aí às vezes fica entupido. Eu sou ferrado biologicamente por causa da minha genética e psicologicamente por causa dos meus pais, é isso que eu tenho de errado, *mãe*.” (EUGENIDES, 2012, 278)

A doença mental de Leonard é destrinchada com precisão psicanalítica e biológica. Apesar de não poder controlar seu comportamento, ele está ciente tanto de suas limitações quanto de suas origens. Entretanto, isso não é o bastante para acabar com os conflitos que a sua condição gera entre o casal. No trecho abaixo, vemos uma briga após Madeleine entregar a Leonard um exemplar da *Scientific American* sobre bipolaridade.

“É por isso que a sua mãe não gosta de mim?”, ele perguntou numa voz que inspirava pena. “Por causa da minha doença?”
 “Não é só isso. É só que ela acha que nós não somos certos um para o outro.”
 “Nós somos perfeitos um para o outro”, ele disse, tentando sorrir, e olhando nos olhos dela em busca de uma confirmação.
 Mas Madeleine não deu essa confirmação. Em vez disso, olhou fixamente para suas mãos entrelaçadas, franzindo o rosto.
 “Eu não sei mais”, ela disse.
 Ela tirou as mãos das dele, metendo-as debaixo dos braços.
 “Mas o que é, então?”, Leonard insistiu, desesperado para saber. “É por causa da minha família? É porque eu sou pobre? É porque eu precisei de auxílio estudantil?”
 “Não tem nada a ver com isso.”
 “A sua mãe está com medo de eu passar a doença pros nossos filhos?”

“Leonard, para.”

“Parar por quê? Eu quero saber. Você me diz que a sua mãe não gosta de mim, mas não diz por quê.”

“Ela só não gosta, ponto.”

Ela se levantou e pegou o casaco na cadeira. “Eu vou dar uma volta”, ela disse.

“Agora saquei por que você comprou aquela revista”, Leonard falou, incapaz de evitar o tom amargo. “Você está torcendo pra achar uma cura.”

“E o que isso tem de errado? Você não ia gostar de ficar bem?”

“Eu sinto muito por sofrer de uma doença mental, Madeleine. Eu sei que é terrivelmente rude. Se os meus pais tivessem me criado melhor, talvez eu não fosse assim.”

“Isso não é justo!”, Madeleine gritou, tomada pela primeira vez por uma raiva verdadeira. Ela lhe deu as costas, como que enojada, e saiu do apartamento. (EUGENIDES, 2012, 305-306)

Apesar de Madeleine negar as suposições de Leonard acerca de sua doença e sua origem mais humilde, estas são justamente as prováveis razões para que ele não seja aceito pelos pais dela, que são extremamente conservadores. Ao contrário de Jane, Elizabeth e Lily, Madeleine é mais rica do que seu pretendente, causando em seus pais uma preocupação em relação a sua fortuna.

A partir da discussão, Leonard decide diminuir sua dose de lítio, a fim de diminuir os efeitos colaterais do remédio, que o deixavam acima do peso e desmotivado. Sem o aconselhamento de seu psiquiatra, ele começa a fazer um experimento, diminuindo as doses gradativamente e anotando os resultados. Como era de se esperar, ele começa a ser o antigo Leonard que Madeleine conhecia, isto é, o maníaco. Diferentemente dos pedidos de casamento racionais demais, com pretendentes que esperam até o momento certo, o pedido de Leonard ocorre em um episódio de mania.

A cabeça dele não estava lotada de ideias. Havia apenas uma. Saindo da cama e se ajoelhando, Leonard pegou as mãos de Madeleine com as suas, muito maiores. Ele tinha acabado de perceber a solução para todos os seus problemas, românticos, financeiros e estratégicos. Um lance de gênio merecia outro.

“Casa comigo”, ele disse. (EUGENIDES, 2012, 318)

Madeleine aparece como a solução para todos os problemas, tanto românticos quanto financeiros. A ideia do casamento que soluciona todos os problemas remete à união de Mr. Darcy e Elizabeth. A protagonista do romance de Jane Austen também encontra em seu marido a solução para a questão romântica e a financeira, além de ser uma solução estratégica, já que com a ajuda de Mr. Darcy a honra de sua família é restaurada, pois ele convence Mr.

Wickham a casar-se com Lydia após a fuga dos dois. Portanto, o que Leonard encontra no casamento com Madeleine é, ironicamente, o mesmo que Elizabeth encontra em Mr. Darcy.

Neste ponto, passamos para o outro pretendente de Madeleine que, assim como as outras protagonistas de romances de casamento, precisa decidir entre dois possíveis maridos. Enquanto Leonard não se encaixa no ideal romântico de Madeleine, seu amigo Mitchell se aproxima mais dele, como é expresso no trecho abaixo:

Enquanto olhava para ele, com aquelas roupas de velho, puxando conversa com Alton e Phyllida, Madeleine ficou pensando, como tinha pensado muitas vezes, que Mitchell era o tipo de cara inteligente, são e que agrada os pais da gente, o tipo de cara por quem ela devia se apaixonar e com quem ela devia casar. O fato de que jamais iria se apaixonar por Mitchell e casar com ele, precisamente por causa do quanto ele era aceitável, era só mais uma indicação, numa manhã cheia delas, de como ela era esquisita nos assuntos do coração. (EUGENIDES, 2012, 24)

Ao contrário de Leonard, Mitchell agrada os pais de Madeleine. Em uma visita à casa dos seus pais, Madeleine decide dar uma chance a Mitchell, que acaba por não aproveitar a situação. Em vez de tentar beijá-la, ele foge da situação. Aparentemente, Mitchell tem as mesmas expectativas amorosas idealizadas de Madeleine, porém, as suas origens são distintas. Se Madeleine leu romances de casamento demais, Mitchell estudou religião demais.

Quando Mitchell deu uma olhada para Madeleine, ela estava sorrindo para ele. E foi aí que aconteceu. Madeleine estava usando um robe. Ela estava de óculos. Estava com uma aparência ao mesmo tempo doméstica e sexy, totalmente além da capacidade daquele caminhãozinho e, ao mesmo tempo, ao alcance, graças a como ele parecia se integrar bem na família dela de primeira, e ao genro perfeito que daria. Por todas essas razões, Mitchell de repente pensou: 'Eu vou casar com essa garota!'. A certeza passou pelo corpo dele como eletricidade, uma sensação de destino. (EUGENIDES, 2012, 87)

A reação de Mitchell ao se dar conta de que está apaixonado por Madeleine é pensar em casar-se com ela. Como se converteu ao catolicismo, apesar de sua origem ortodoxa, o sexo antes do casamento é uma preocupação sua. Em diversos momentos, Mitchell precisa encarar sua misoginia, apontada por outros personagens. A namorada de seu amigo, Claire, o enfrenta ao vê-lo lendo Hemingway, por exemplo.

“Ele tinha perfeita consciência de que certos autores outrora canônicos (sempre homens, sempre brancos) tinham caído em descrédito. Hemingway era misógino, homofóbico, homossexual reprimido, um assassino de animais selvagens. Mitchell achava que aí era misturar alhos com bugalhos. Mas, se fosse discutir isso com Claire, ele corria o risco de ser rotulado de misógino. E, o que era mais preocupante, Mitchell tinha que se perguntar se não estaria sendo tão mecânico, ao recusar a acusação de misoginia, quanto as feministas universitárias eram ao fazê-la, e se a sua resistência não significava que ele era, bem no fundo, sujeito a certa misoginia. Por que afinal tinha trazido *Paris é uma festa*, para começo de conversa?” (EUGENIDES, 2012, 158)

Podemos ver que o personagem tem pensamentos contraditórios a respeito de sua misoginia. Apesar de considerar as feministas exageradas em seus argumentos, ele reconhece que é um tanto misógino. No trecho abaixo, sua posição fica mais clara.

“Era provavelmente verdade que ele objetificava as mulheres. Ele pensava nelas o tempo todo, não pensava? Olhava bastante para elas. E por acaso essa pensação e essa olhação toda não envolviam seios e lábios e pernas? Os seres humanos do sexo feminino eram objeto de um interesse e de um escrutínio interessantíssimos por parte de Mitchell. E no entanto ele não achava que uma palavra como objetificação cobrisse o jeito que ele ficava por causa dessas encantadoras – mas inteligentes! – criaturas.” (EUGENIDES, 2012, 178)

O problema de Mitchell é abordado de uma maneira que não tenta diminuir a complexidade das relações entre homens e mulheres. O que o personagem precisa aprender ao longo do romance é a separar seu desejo de uma necessidade de posse em relação às mulheres, mais especificamente, à Madeleine.

Havia quanto tempo que ele secretamente esperava casar com Madeleine Hanna? E quanto desse desejo de casar com Madeleine vinha de gostar real e verdadeiramente dela como pessoa, e quanto vinha do desejo de possuí-la e, assim, satisfazer seu ego? Podia nem ser tão sensacional assim, casar com o seu ideal. Provavelmente, depois que você atingia o seu ideal, você ficava entediado e queria outro. (EUGENIDES, 2012, 178-179)

No trecho acima, vemos a reflexão de Mitchell acerca de seu objetivo de casar com Madeleine. Ele parece estar ciente de que casar com sua amiga não envolve somente o amor

que sente por ela, mas o desejo de tê-la, principalmente porque ela corresponde ao ideal de mulher que ele havia internalizado. Como é comum nos romances do século XIX, Mitchell decide enviar uma carta para Madeleine, tentando impedi-la de casar-se com Leonard, seja porque ele ainda tinha esperanças de casar-se com ela, seja porque queria protegê-la.

Cara Madeleine,

Para citar Dustin Hoffman, deixa eu te dizer em alto e bom som: Não case com esse cara!!! Ele não presta para você. (...)

Agora o negócio é o seguinte. Quando a gente falava de casamento (eu quero dizer em abstrato) você tinha uma teoria de que as pessoas casavam em um de três estágios possíveis. O Primeiro Estágio são as pessoas tradicionais que casam com os namoradinhos da escola, normalmente nas férias logo depois da formatura. As pessoas do Segundo Estágio casam lá pelos vinte e oito. E aí tem as pessoas do Terceiro Estágio, que casam numa onda final, com uma sensação de desespero, lá pelos trinta e seis, trinta e sete ou até trinta e nove.

Você disse que nunca ia casar assim que saísse da universidade. Você tinha planos de esperar a sua “carreira” estar firme e casar lá pelos trinta. Secretamente, eu sempre achei que você era do Segundo Estágio, mas quando te vi, na formatura, eu percebi que você era decidida e incorrigivelmente. Primeiro Estágio. (EUGENIDES, 2012, 350-351)

O apelo de Mitchell não funciona, já que a carta acaba se perdendo no correio. No entanto, podemos notar uma certa mudança no personagem. Em vez de insistir que Madeleine deve rejeitar Leonard para ficar com ele, Mitchell aconselha-a a ficar sozinha e focar em sua própria vida. Sem a carta e impulsionada pela paixão por Leonard, Madeleine acaba dizendo sim à proposta de seu namorado.

Como a lua de mel na Europa ocorre em um período de mania de Leonard, que havia começado com a proposta de casamento, o resultado é um desastre. Depois de uma discussão, ele some, sendo encontrado dias depois no hospital, todo machucado. Para Madeleine, “Parecia que ela tinha envelhecido vinte anos em duas semanas. Não era mais uma noivinha e nem mesmo uma moça” (EUGENIDES, 2012, 397). Diferentemente das protagonistas dos romances de casamento analisados anteriormente, Madeleine precisa enfrentar a realidade da vida pós-matrimônio. Sem ter para onde ir, Madeleine e Leonard se mudam para a casa dos pais dela, onde há uma clínica psiquiátrica próxima.

Se voltar a morar com os pais já não parecesse suficientemente regressivo, acordar em seu antigo quarto, cercado pelo papel de parede de livro infantil, completava o processo. E portanto Madeleine fez a coisa mais adulta que podia fazer, naquelas circunstâncias: estendeu a mão esquerda na cama – a mão com a aliança dourada – e bateu-a para ver se o marido estava deitado ao seu lado. (EUGENIDES, 2012, 359)

Se o sonho americano envolve ir para a faculdade longe dos pais, para depois se estabelecer profissionalmente de forma independente, Madeleine e Leonard haviam falhado. Esperando que o seu marido melhorasse, Madeleine decide procurar um apartamento em Nova Iorque, onde cursará o mestrado em *Columbia*. No entanto, se o Leonard-maníaco via em Madeleine a solução para seus problemas financeiros, o Leonard-deprimido não consegue aceitar a ideia de ser sustentado pelos pais de Madeleine em Nova Iorque.

Em frente ao dilema de ser um peso para Madeleine ou resolver suas questões sozinho, Leonard decide desistir do casamento, afirmando para Madeleine à maneira islâmica: “eu me divorcio de ti, eu me divorcio de ti, eu me divorcio de ti” (EUGENIDES, 2012, 413).

Sozinha, de volta à casa de seus pais, Madeleine acaba se reaproximando de Mitchell. Em uma festa, eles se reencontram, e ele decide acompanhá-la até sua casa porque já é tarde para ela voltar sozinha. Mesmo no papel de protetor que ele se coloca, mais uma vez, os papéis se invertem: Mitchell acaba morando na casa dos pais de Madeleine por não ter para onde ir. Assim como Leonard, agora Mitchell depende da ajuda de Madeleine para sobreviver.

O leitor de romances de casamento pode esperar que Madeleine e Mitchell tenham a epifania neste ponto de que foram feitos um para o outro, porém a paródia de Eugenides é especialmente inovadora em seu desfecho. Quando Madeleine pede conselhos ao amigo acerca de seu divórcio, ou possível anulação do casamento, segue o trecho abaixo:

Além disso, Mitchell não podia deixar de respeitar Bankhead pelo que havia feito. Era possível que ele conseguisse se recuperar da depressão; na verdade, com o tempo, era o mais provável. Bankhead era um cara esperto. Ele podia se pôr de pé. Mas todo e qualquer sucesso que ele tivesse na vida não viria fácil. Ele sempre estaria à sombra da doença. Bankhead quis salvar Madeleine disso. Estava longe de resolver os problemas e quis fazer isso sozinho, com efeitos colaterais mínimos. (EUGENIDES, 2012, 433)

Após conhecer Leonard, Mitchell não consegue mais o ver como seu nêmesis. Os dois conversam em uma festa, descobrindo, então, uma afinidade, “Mitchell sentiu o que tantas pessoas tinham sentido antes, o abraço imensamente satisfatório da atenção total e inteligente de Bankhead. (...)Ele entendeu por que Madeleine tinha se apaixonado por ele, e por que tinha

se casado com ele” (EUGENIDES, 2012, 432-433). O processo que havia começado com a carta para Madeleine, que insistia contra seu casamento porque ela precisava ficar livre, continua com o reconhecimento de que Leonard era uma pessoa fascinante, motivo pelo qual Madeleine havia casado com ele.

Com o passar do verão, Mitchell continua na casa dos pais de Madeleine, que está solteira novamente. No final da temporada, os dois acabam tendo uma noite juntos. No entanto, Mitchell não a interpreta como a união derradeira com sua amada. “Mitchell compreendeu por que fazer amor com Madeleine tinha parecido estranho e vazio. Era porque Madeleine não estava indo a ele, ela só estava abandonando Bankhead” (EUGENIDES, 2012, 437). Chegando, assim, ao desfecho da paródia dos romances de casamento de Eugenides. Não há outro pedido de casamento, mas um jogo meta-literário:

“Pelos livros que você leu pra sua monografia e pro seu artigo – Austen e James e tudo mais – tinha algum romance em que a heroína casa com o cara errado e aí se dá conta, e aí o outro pretendente aparece, um cara que sempre foi apaixonado por ela, e aí eles ficam juntos, mas no fim o segundo pretendente percebe que a última coisa que a mulher vai precisar é casar de novo, que ela tem mais o que fazer da vida? E aí acaba que o cara nem pede ela em casamento, apesar de ainda ser louco por ela? Tem algum livro que termine assim?”

“Não”, Madeleine disse. “Acho que não tem nenhum.”

“Mas você acha que ia ser bom? Como fim?”

Ele estava olhando para Madeleine. Talvez ela não fosse tão especial. Ela era o seu ideal, mas uma concepção antiga daquele ideal, e ele ia acabar superando. Mitchell deu um sorriso meio bobo. Estava se sentindo bem melhor consigo mesmo, como se ainda pudesse fazer alguma coisa boa no mundo.

Madeleine sentou numa caixa. O rosto dela estava mais pesado, e mais velho. Ela estreitou os olhos, como se estivesse tentando focar em Mitchell.

Um caminhão de mudança vinha descendo a rua, sacudindo a cada, o dinamarquês artrítico da casa ao lado berrando rouco atrás dele.

E Madeleine continuava de olhos semicerrados, como se Mitchell já estivesse bem longe, até que finalmente, sorrindo grata, ela respondeu: “Sim”. (EUGENIDES, 2012, 438)

Este desfecho está de acordo com o início do romance, que inscrevia *A trama do casamento* na tradição de romances de casamento. A transcontextualização do enredo está completa com o final sem casamento, com uma protagonista livre para seguir sua carreira. Portanto, *A trama do casamento* pega o enredo de casamento que estava morto a partir do romance desmontado, que foi exemplificado com *The House of Mirth*, e lhe dá uma sobrevida com uma protagonista que acredita no ideal romântico de Austen e Brontë. A obra é um

romance de casamento morto-vivo, por mostrar as possibilidades e impossibilidades do enredo de casamento no século XX e XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A trama de casamento é um romance sobre romances de casamento.

A trama de casamento é um romance sobre a importância dos romances em nossa vida.

A trama de casamento é um romance sobre como o casamento não garante um final feliz para história.

A trama de casamento é um romance sobre como a vida de uma mulher não acaba depois do pedido de casamento.

A trama de casamento é um romance sobre ser uma mulher e poder ser a mulher que se quer ser.

A trama de casamento é um romance sobre como é difícil ter coragem de ser o que queremos ser.

A trama de casamento é um romance sobre ser um homem e aprender a não precisar ser dono de uma mulher.

A trama de casamento é um romance sobre como um homem pode depender de uma mulher.

A trama de casamento é um romance sobre amor, seja construído ou desconstruído.

A trama de casamento é um romance sobre como o amor ainda acontece, mesmo que nós nos consideremos muito espertos e no controle de nossa vida.

A trama de casamento é um romance sobre como às vezes o amor não acontece, apesar de fazer todo o sentido do mundo.

A trama de casamento é um romance sobre os romances serem os culpados de nós sermos quem somos.

A trama de casamento é um romance sobre a tradição romanesca, que insiste em continuar, desafiando as previsões apocalípticas.

A trama de casamento é um romance sobre a passagem para a vida adulta e sobre como nos desconstruímos mais do que nos construímos.

A trama de casamento é um romance sobre como a vida sem romances e sem amor não seria a vida que nós conhecemos.

A trama de casamento é um réquiem aos romances de casamentos, pois ao mesmo tempo que os homenageia, comemora a sua morte.

REFERÊNCIAS

- ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction*. New York: Oxford University Press, 1987.
- AUERBACH, Nina. Austen and Alcott on matriarchy: New Women or New Wives? *NOVEL: A Forum on Fiction*, v. 10, n. 1, p. 6-26, Autumn 1976.
- AUSTEN, Jane. *Pride and Prejudice*. London: Collector's Library, 2003
- AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. Edição Bilíngüe Português/Inglês. Tradução e Notas de Marcella Furtado. São Paulo: Editora Landmark, 2008. [Consult. 17 Dez. 2014]. Disponível na WWW: E-ISBN 978-85-88781-61-0.
- BOONE, Joseph Allen. *Tradition Counter Tradition: Love and the Form of Fiction*. London: The University of Chicago Press, 1987.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: Penguin Books, 2012. 562 p.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Edição Bilíngüe Português/Inglês. Tradução de Doris Goettens. São Paulo: Editora Landmark, 2010. [Consult. 16 Dez. 2014]. Disponível na WWW: E-ISBN 978-85-88781-81-8
- BRONTË, Emily. *O morro dos Ventos Uivantes*. Tradução Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM editores, 2011. 384 p.
- BURNEY, Frances. *Evelina*. London: Penguin Classics, 2012. 512 p.
- CAMPBELL, Joseph, MOYERS, Bill. *O poder do mito*, organizado por Betty Sue Flowers. Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.
- DAVIS, Lennard J. *Factual Fictions: the origins of the English Novel*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1996.
- EPSTEIN, Julie. Marginality in Frances Burney's novels. In: RICHETTI, John (ed.) *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. p. 198-211.
- EUGENIDES, Jeffrey. *A trama do casamento*. Tradução Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 438 p.
- EUGENIDES, Jeffrey. *Middlesex*. Tradução Christian Schwartz. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. 576 p.
- EUGENIDES, Jeffrey. *As virgens suicidas*. Tradução Daniel Pellizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 232 p.
- FLAUBERT, Gustav. *Madame Bovary*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. 496 p.

- GILBERT, Sandra M., GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic : the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000. 719 p.
- GILES, Heidi. *Resolving the Institution of Marriage in Eighteenth-Century Courtship Novels*. *Rocky Mountain Review*, v. 66, n. 1, p. 76-82, Spring 2012.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Tradução Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM editores, 2004. 208 p.
- GRUNDY, Isobel. *Jane Austen and literary traditions*. In: COPELAND, Edward; MCMMASTER, Juliet (ed.) *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 189-210.
- HINNANT, Charles H. *Jane Austen's "Wild Imagination": Romance and the Courtship Plot in the Six Canonical Novels*. *Narrative*, v. 14, n.3, p. 294-310, Out. 2006.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 1112 p.
- KAPLAN, Carla. *Girl Talk: "Jane Eyre" and the Romance of Women's Narration*. *NOVEL: A Forum on Fiction*, v. 30, n. 1, p. 5-31, Autumn 1996.
- MCEWAN, Ian. *Na praia*. Tradução Angelo Venosa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 136 p.
- MITFORD, Nancy. *The Pursuit of Love*. London: Penguin Group, 2010. 224 p.
- POOVEY, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer*. London: The University of Chicago Press, 1984.
- RESTUCCIA, Frances L. *The Name of the Lily: Edith Wharton's Feminism(s)*. *Contemporary Literature*, v. 28, n. 2, p. 223-239, Summer 1987.
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. London: Penguin Classics, 2012. 592 p.
- RICHARDSON, Samuel. *Clarissa*. London: Penguin Classics, 1985. 1536 p.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hidelgard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WHARTON, Edith. *A época da Inocência*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.
- WHARTON, Edith. *The House of Mirth*. London: Virago, 2010. 351 p.
- WYATT, Jean. *A Patriarch of One's Own: Jane Eyre and Romantic Love*. *Tulsa Studies in Women's Literature*, v. 4, n. 2, p. 199-216, Autumn 1985.