



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS**

ANA LUIZA DOS SANTOS

TÉCNICAS NARRATIVAS EM EMMA, DE JANE AUSTEN

Rio de Janeiro

2023

ANA LUIZA DOS SANTOS

TÉCNICAS NARRATIVAS EM EMMA, DE JANE AUSTEN

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Rio de Janeiro

2023

CIP - Catalogação na Publicação

dos Santos, Ana Luiza
d237t Técnicas narrativas em Emma, de Jane Austen / Ana
Luiza dos Santos. -- Rio de Janeiro, 2023.
35 f.

Orientador: Thiago Rhys Bezerra Cass. Trabalho de conclusão
de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras,
Licenciado em Letras: Português - Literaturas,
2023.

1. Técnicas narrativas. 2. Literatura inglesa.
3. Sátira. 4. Jane Austen. I. Rhys Bezerra Cass, Thiago ,
orient. II. Título.

ANA LUIZA DOS SANTOS

TÉCNICAS NARRATIVAS EM EMMA, DE JANE AUSTEN

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Letras na habilitação Português/Literaturas.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Rhys Bezerra Cass

Rio de Janeiro, XX de XXX de 2023.

Prof. Dr. Thiago Rhys Bezerra Cass (UFRJ)

Orientador

Profa. Dra. Mariana Patrício Fernandes (UFRJ)

Este trabalho é dedicado a

Heloisa,

Sônia,

Luzia,

Georgina (in memoriam),

Brasilina,

Cíntia,

Lúcia Helena,

Maria Eduarda

e Helena.

Mãe, tias, avós, primas e priminhas.

As mulheres da minha vida.

Amo vocês.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Senhor Jesus.

Ele me amparou em cada momento. Esteve comigo quando tive medo, quando tive muito medo, quando saí cedo e cheguei tarde, quando atravessei a cidade num ônibus-carroça. Quando perdi quatro, cinco horas no trajeto ida e volta do Fundão, Ele estava lá. Quando perdi quatro horas só na ida, Ele também estava.

Ele esteve comigo quando chorei de estresse, de cansaço, de exaustão. Ele esteve comigo quando não acreditei em mim mesma e achei que estava no lugar errado. Até mesmo quando eu me sentia confusa, perdida, solitária, Ele estava lá e oferecia paz em Seus braços. Toda glória a Ele!

Agradeço muito também à Heloisa, minha mãe. Muito obrigada, mãe, por ter me criado num lugar de paz e repleto de livros. Muito obrigada por todo o esforço sem medidas que você teve para me criar sozinha. Eu não seria quem sou, e não poderia ser quem um dia serei, se não fosse por você. Muito obrigada por sempre me apoiar, por me amar muito e acreditar em mim!!! EU TE AMO E TE ADMIRO MUITO!!!

Agradeço a toda a minha família. Minhas tias e tios, primas e primos, avós. Muito obrigada por tudo!!! Vocês são muito, muito especiais para mim. Amo vocês. O apoio de cada um é importante, mas destaco o da minha tia Sônia, que mesmo a tantos quilômetros de distância, sempre ora por mim, e está sempre pertinho. Sempre!!!

Agradeço às minhas amigas da graduação: Raíssa, Sabrina, Gabs, Lanna, Liza, Thais, Eloh, Flavi e Rafa (in memoriam). Cada uma de vocês é muito especial. Sem o suporte umas das outras, seria ainda mais difícil chegar ao fim dessa jornada. Obrigada por cada momento que passamos juntas – no bandeirão e suas filas, nos ônibus, na biblioteca e no corredor dela. Vocês são preciosas.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Thiago Cass, por toda a gentileza que teve ao falar comigo, por toda a paciência que demonstrou e pela disposição em ajudar, mesmo diante do aparente impossível. Isso muda uma vida toda. Muita gratidão, professor!!!

Agradeço à leitora crítica desta monografia, Profa. Dra. Mariana Patrício, pela gentileza e disposição de aceitar também avaliar este trabalho. Muito obrigada!!

Agradeço, por fim, a – juntamente com os acima mencionados – todos os excelentes professores que encontrei pelo meu caminho, seja no ensino fundamental, no ensino médio – no CPII – e na graduação. Obrigada por me incentivarem e acreditarem em mim.

Sou muito grata pela oportunidade que tive de estudar em instituições públicas de excelência.

Essa oportunidade deveria ser estendida a todos.

(“Vocês têm olhos, mas não veem? Têm ouvidos, mas não ouvem? Não se lembram?”)
Marcos 8.18

RESUMO

O romance *Emma*, de Jane Austen, publicado originalmente em 1815, é um excelente exemplo de como as escolhas narrativas podem acrescentar nuances a uma história. Considerando o universo dos romances de Austen e suas heroínas, Emma é, dentre elas, a mais diferente – como um exemplar não prototípico em relação aos demais. Apesar das adaptações modernas sugerirem o contrário, o foco maior das histórias austenianas não é o relacionamento amoroso das protagonistas. Aspectos como o papel da mulher na sociedade e o desenvolvimento do caráter diante das impressões e convenções sociais são mais importantes. Em *Emma*, especificamente, acompanhamos os enganos e aprendizados da jovem na convivência com os outros personagens, como em um romance de formação feminino. As ilusões e pequenos desastres de Emma são expostos por meio da técnica do discurso indireto livre, que une os pensamentos da personagem à própria voz do narrador, conduzindo o leitor – quem sabe – a ser também confundido e pego de surpresa. A narração equilibra o discurso que inclui a voz de Emma, os diálogos dos outros personagens do vilarejo e pistas sutis das intenções de cada um. Todas essas características se somam à ironia na voz do narrador, e que é uma característica marcante na obra de Austen. Em *Emma*, porém, o uso do discurso indireto livre colabora para uma sofisticação da sátira feita pela autora – em comparação feita aqui com a sátira presente em *Northanger Abbey*, que conta com outra espécie de heroína incomum.

ABSTRACT:

Jane Austen's novel *Emma*, originally published in 1815, is an excellent example of how narrative choices can add nuance to a story. Considering the universe of Austen's novels and their heroines, Emma is, among them, the most different – like a non-prototypical example in relation to the others. Although modern adaptations suggest otherwise, the main focus of Austenian stories is not the protagonists' romantic relationship. Aspects such as the role of women in society and the development of character in the face of social impressions and conventions are more important. In *Emma*, specifically, we follow the young woman's mistakes and learnings in coexistence with the other characters, as in a female bildungsroman. Emma's illusions and small disasters are exposed through the technique of free indirect speech, which combines the character's thoughts with the narrator's own voice, leading the reader – who knows – to also be confused and taken by surprise. The narration balances the speech that includes Emma's voice, the dialogue of the other characters in the village and subtle clues to each one's intentions. All these characteristics add up to the irony in the narrator's voice, which is a striking feature in Austen's work. In *Emma*, however, the use of free indirect speech contributes to the sophistication of the author's satire – in comparison made here with the satire present in *Northanger Abbey*, which features another type of unusual heroine.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 SÁTIRA EM <i>EMMA</i> E EM <i>NORTHANGER ABBEY</i>	16
3 TÉCNICAS NARRATIVAS EM <i>EMMA</i>	25
4 O CORO DA OPINIÃO PÚBLICA	33
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	41

1 INTRODUÇÃO

De acordo com Jan Fus, em *The Cambridge Companion to Jane Austen* (1997, p. 2), os livros de Austen fazem parte do conjunto de obras literárias de autoria feminina em língua inglesa que, apesar de diversos obstáculos financeiros e culturais, conseguiram conquistar o público leitor de sua época. Seus romances, publicados em maioria no início do século XIX, alcançaram, ao longo do tempo, grande popularidade que repercute até os dias de hoje, com muitas reedições dos exemplares e diversas adaptações cinematográficas a partir de sua obra.

Os romances de Jane Austen (aqui referidos como *austenianos*) podem parecer a princípio – para o leitor desavisado ou para quem conhece os enredos a partir dos filmes e séries produzidos em anos recentes – apenas histórias de amor superficiais e cenas domésticas. O arco narrativo das histórias condensa os conflitos aparentes e conduz ao casamento como desfecho.

Entretanto, os romances austenianos não são, em absoluto, resumíveis ao final feliz para o casal principal. Entre os temas abordados está a condição feminina na sociedade da época, na qual mulheres não poderiam sequer herdar propriedades e tinham a existência limitada às possibilidades de casamento.

Tal condição é especialmente retratada nos romances *Pride and Prejudice* e *Sense and Sensibility*. No primeiro, as cinco irmãs Bennet são alvo da preocupação da matriarca da família, pois, com a morte do pai, todas estariam desamparadas, e por isso precisavam garantir casamentos vantajosos logo. No segundo mencionado, as irmãs Dashwood se veem diante da concretização desse temor: o pai das duas morre, deixando-as, juntamente com a mãe, em uma situação vulnerável financeiramente.

A limitação de escolhas para as mulheres também é perceptível em outros romances da autora, como *Mansfield Park*, no qual a jovem Miss Price é quase uma serviçal do lar que a recebe, e *Persuasion*, cuja protagonista, Anne Elliot, é instada a rejeitar, unicamente por razões financeiras, o rapaz que tanto ama. Ou seja, todas as moças supracitadas estão sujeitas ao casamento como futuro – e esperam que o matrimônio ocorra não por motivações monetárias, mas puramente por amor, um conceito novo e até mesmo ousado diante da limitação de suas perspectivas.

Emma Woodhouse, porém, percorre uma trajetória diferente. Ela, ao contrário de todas as outras heroínas de Austen, é de família rica. É descrita desde a frase inicial do livro

que protagoniza - cujo título é seu primeiro nome - como "bonita, inteligente e rica". Vive com o pai viúvo em Hartfield, propriedade rural no vilarejo inglês de Highbury. Entre os habitantes do local, a jovem Emma é tida como uma referência refinada e aparentemente superior. Em um dos capítulos, por exemplo, vemos a personagem decidida a negar – mesmo que quisesse ir – um convite para uma festa cujos anfitriões eram caracterizados como novos ricos.

Por mais simples que pareça, essa recusa inicial é um dos gestos que distingue Emma das outras heroínas austenianas. As outras moças jamais poderiam pensar em negar esses convites, pois não teriam muitas outras oportunidades disponíveis para desenvolver novas amizades e conhecer pessoas na sociedade da época.

Para Emma, porém, a situação é diferente. Com a ajuda de seus amigos, ela mesma pode oferecer uma festa, se assim o quiser. O dinheiro de sua família e sua posição social a colocam em uma situação superior à das outras moçoilas austenianas: ela pode escolher não se casar, se assim o quiser, e sem ser recriminada por isso, ao menos não em excesso. Sua condição social a torna mais visível para a "opinião pública" local, por ser da família mais importante dali – como é dito – e portanto ter maior possibilidade de ser ouvida.

Desde o princípio da história pode-se verificar que a chamada "opinião pública" tem grande relevância em Highbury. Cada acontecimento íntimo, como até mesmo a chegada de uma carta pessoal de felicitações, é mencionado, analisado e valorizado pela maioria.

Now, upon his father's marriage, it was very generally proposed, as a most proper attention, that the visit should take place. There was not a dissentient voice on the subject, either when Mrs Perry drank tea with Mrs and Miss Bates, or when Mrs and Miss Bates returned the visit. Now was the time for Mr Frank Churchill to come among them; and the hope strengthened when it was understood that he had written to his new mother on the occasion. For a few days, every morning visit in Highbury included some mention of the handsome letter Mrs Weston had received (Austen, 2004a)

A opinião pública, que aqui inclui os amigos de Emma e seu círculo social expandido, está sempre em concórdia e interessada nos assuntos pessoais dos moradores. É como um coro em uníssono que se deixa levar, e que influencia os pensamentos da jovem protagonista. Austen, exercendo uma característica já presente em seus outros romances, mostra os tipos sociais, o caráter deles e como as primeiras impressões sobre uma pessoa ou situação podem estar enganadas.

Tal aprendizado está presente em cada uma das obras da autora. É evidente desde o mal-entendido entre Mr Darcy e Elizabeth Bennet, em *Pride and Prejudice*, até os enganos sobre o caráter de Willoughby e as escolhas equivocadas passadas de Edward Ferrars, em *Sense and Sensibility*.

Nesses enganos, a jovem protagonista precisa se manter firme e paciente, até que possa, enfim, desfrutar de um bom casamento. Isto é o que acontece para Elinor, Anne, Elizabeth – e, com infundável paciência, para Fanny Price. Embora cada uma delas aprenda, ao longo da história, muito sobre si mesmas e sua capacidade de entendimento dos outros, o aprendizado é facilitado por um caráter já desenvolvido, ao mesmo tempo em que é provado pelas dificuldades de suas circunstâncias.

Para Emma, o cenário criado é, em muito, diferente. As dificuldades criadas em sua história são consequência de suas próprias escolhas e limitações de julgamento. Não há, no caso dela, expectativas alheias relevantes que poderiam impedir a realização de seu "final feliz" pelo casamento. Ela se distingue como protagonista pela posição que ocupa na hierarquia social, e pelo comportamento permitido a ela. Emma não necessita ostentar virtudes como abnegação, piedade, generosidade.

Na verdade, até deve exercer tais qualidades, como uma heroína que se preze, mas pode fazê-lo de um jeito não tradicional sem que isso se converta em punições morais. Isso ocorre porque ela mesma se considera, apesar de bastante jovem, uma espécie de autoridade moral do lugar. Não é a condição socioeconômica de Emma que a torna vaidosa, mas é essa condição que permite seu comportamento seguir adiante sem repreensões.

O único que a repreende abertamente é Mr. Knightley, que será mencionado mais adiante como a reserva da verdade no romance. Ele é o contraponto entre o coro da opinião pública presente em Highbury, o narrador nada neutro e os enganos de Emma.

Em outras narrativas austenianas, o par romântico da protagonista nem sempre é notadamente reconhecido por sua perspicácia. Edmund Bertram, de *Mansfield Park*, e Edward Ferrars, de *Sense and Sensibility*, se encaixam nessa descrição. Em relação à Darcy, o famoso par de Elizabeth Bennet em *Pride and Prejudice*, e Frederick Wentworth, de *Persuasion*, forças externas e internas afastam o casal principal. Em Emma, porém, Mr. Knightley é o único capaz de repreender, exortar e confrontar a protagonista – e ser ouvido por ela. É o único cuja autoridade moral ela aceita, o único páreo para ela. Por isso o casamento dos dois é inevitável ao fim da história.

Emma é uma personagem cujo contexto social e percepção de si mesma colaboram para que ela tenha uma visão mais tendenciosa do *eu* e do mundo ao seu redor. Suas perspectivas impactam o desenrolar da história e o desvendar de caracteres e impressões enganosas. Além disso, alcançam também a – e ao mesmo tempo são “alimentadas” pela – estrutura do romance.

Diferente de obras em que os enganos da heroína são tornados mais evidentes ao leitor pelo narrador, em *Emma* o estilo do discurso tende a imergir o leitor no ponto de vista da protagonista. A técnica utilizada, o discurso indireto livre, combina a voz do narrador e, em determinados trechos, se soma ao ângulo de visão de Emma, mesmo que a narração não passe a ser em primeira pessoa.

Dessa forma o tema das impressões enganosas, tão frequente nas relações sociais retratadas no universo de Austen, como os exemplos anteriormente citados demonstram, é abordado por um novo prisma: o do próprio engano. A inserção dos pensamentos e pontos de vista de Emma em trechos estratégicos da história consegue tornar suas ilusões mais verossímeis, ao transformar o cenário a partir delas. Um exemplo disso é a cena em que Harriet Smith e Mr. Elton são interpretados pela protagonista como um casal no limiar de uma declaração de amor.

Essa cena será abordada nos próximos capítulos, e é um dos principais exemplos de como a alteração no modo do discurso acaba por alterar a leitura da narrativa. O estratagema da heroína para unir um suposto casal se imiscui à estratégia do narrador, que oculta e revela sutilmente, através de pistas ao longo da história, as intenções de cada um.

Um exemplo em língua portuguesa de como as alterações discursivas alteram a leitura da narrativa se encontra no célebre *Dom Casmurro*, em que a narração em primeira pessoa é decisiva para o julgamento e interpretação dos acontecimentos. Em *Emma* isso ocorre mesmo que não se narre em primeira pessoa; o narrador se utiliza da perspectiva de Emma quando considera conveniente.

Este trabalho tem como objetivo demonstrar o funcionamento das técnicas narrativas presentes no romance em questão. Pretende-se analisar por que o discurso indireto livre é uma técnica inovadora e como seu uso altera o texto, ao nos aproximar da protagonista e de sua perspectiva iludida.

Além disso, pretende-se expor como a construção da personagem Emma e do círculo social que a cerca aponta para a sofisticação no desenvolvimento de um tema já presente em

Austen: as aparências enganosas nas relações sociais. Esta temática é retratada tanto em *Emma* quanto em *Northanger Abbey*, outra obra que será citada aqui.

Em *Emma* prevalece um tom levemente cômico diante dos personagens do vilarejo, sempre em polvorosa diante de situações simples. O distanciamento do narrador marca ainda mais o absurdo dos acontecimentos e diálogos, apesar de sua aproximação da perspectiva da protagonista em trechos estratégicos. A partir do capítulo a seguir, trataremos de aspectos que aproximam e distanciam Emma de outra protagonista austeniana, também distinta, porém nada sutil: Catherine Morland, de *Northanger Abbey*.

2 SÁTIRA EM *EMMA* E EM *NORTHANGER ABBEY*

Conforme Paulo Astor Soethe (2003, p. 156), sátira é um termo com múltiplas significações – e difícil apreensão e definição devido à sua abrangência – cujas origens remontam à Antiguidade. “Sátira” pode ser tanto um gênero literário histórico das tradições greco-romanas, quanto “uma determinada maneira de perceber a realidade e a expressão dessa forma de percepção” (ibid., p. 157). Pode também se referir a imitações cotidianas e, na literatura, à “ridicularização de um objeto através da troça e da crítica direta; ou então a meros elementos de troça, crítica ou agressão, em obras de qualquer tipo.”

A partir desse significado há também o de sátira como “representação estética daquilo que se considera errado (contrário à norma vigente)” – caracterização que não cabe para a sátira em Austen. A sátira austeniana não tem funções essencialmente moralizantes; o narrador apenas observa os tipos sociais que são expostos, e ri deles.

Dessa forma, portanto, “sátira” e “ironia” podem parecer termos intercambiáveis, mas não o são. A ironia é uma figura de linguagem continuamente presente nas obras de Austen, notadamente como uma estratégia de humor na narração, ao apontar, ferina, para as incongruências entre o comportamento dos personagens e o que era esperado deles.

A sátira, por sua vez, seria aqui o uso de elementos cômicos na construção dos personagens da história e no desenrolar dos acontecimentos. A ironia é um recurso linguístico referente às falas específicas do narrador; já a sátira se coaduna com a estrutura do texto, por se referir ao todo – não às “piscadelas” cúmplices dadas pelo narrador irônico, mas à estrutura tomada pela obra.

A sátira é uma forma literária, apesar de poder assumir várias formas, conforme suas necessidades, e de não ser mais restrita a um gênero, de acordo com Ulrich Gaier, citado por Soethe (Gaier, ano *apud* Sothe, 2003, p. 164). Trata-se de forma literária que passou por mudanças históricas, pois anteriormente se relacionou não só ao cômico, como ao drama trágico também. Usa recursos linguísticos tais como a metáfora, metonímia e ironia como forma de expressão.

Conforme dito anteriormente, um tema recorrente nas obras de Austen é o das primeiras impressões ilusórias. Em *Northanger Abbey* (2004b) e em *Emma* (2004a), porém, esse tema é exposto de forma ainda mais evidente. No primeiro, a protagonista mantém suas expectativas de leitora de romances góticos diante dos personagens e cenários com que se

depara pessoalmente.

No segundo, a narrativa do livro parte dos pressupostos de Emma, para então mostrar o engano contido neles. Em ambos, elementos cômicos são colocados justapostos às protagonistas. Ao lado de Catherine, estão as repetições estáticas de Mrs. Allen, as falas interesseiras e presunçosas dos irmãos Thorpe e os exageros do general Tilney. Emma, por sua vez, está acompanhada por seu pai, versão muito mais acentuada dos exageros cometidos por ela mesma.

Nos outros livros de Austen, também há elementos cômicos – personagens inconvenientes ou risíveis, como Mr. Collins e Mrs. Bennet, em *Pride and Prejudice*, ou Sir Walter Elliot em *Persuasion*. Mas nos dois exemplares aqui citados, *Northanger Abbey* e *Emma*, os personagens não são apenas contrapontos à voz da mocinha. Ao invés de nos mostrarem, mesmo que indiretamente, o caráter positivo das escolhas das jovens (como Mr. Collins e Mrs. Bennet o fazem em relação a Lizzy Bennet, ainda que sem querer), os personagens que gravitam ao redor de Catherine e Emma ora reforçam, ora suavizam o que há de negativo nelas.

Neste capítulo, pretende-se comparar a sátira em Austen através da análise de como ela ocorre nas obras *Northanger Abbey* e *Emma*. Intenta-se demonstrar a evolução e sofisticação da sátira em *Emma*.

Northanger Abbey é uma obra austeniana publicada postumamente, em 1818, apesar de ter sido um dos primeiros romances concluídos pela autora, à exceção dos contos e novelas de sua *Juvenilia*. Trata-se de uma paródia do romance gótico, com recursos de humor frequentes ao longo dos diálogos e interações dos personagens, falas do narrador e descrições da protagonista, a jovem Catherine Morland.

Catherine é uma jovem extremamente ingênua e simplória. Comparada às outras heroínas de Austen, ela é uma espécie de anti-heroína, como a frase inicial do livro deixa claro: "No one who had ever seen Catherine Morland in her infancy would have supposed her born to be an heroine" (Austen, 2004b, p. 1075).

O capítulo prossegue com uma narração dedicada a mostrar ao leitor toda a simplicidade de Catherine, a falta de elementos atrativos na jovem e a ausência de clichês do gênero, o que é repetidamente enfatizado pelo narrador. Desde o início, a narração é mordaz em suas descrições, descrevendo sarcasticamente a protagonista e sua família pelo que têm e, principalmente, pelo que lhes falta – os elementos típicos dos romances góticos. O pai da

moça não deixava as filhas trancadas, e a mãe não morrera no parto, como a tradição dos clichês poderia fazer pressupor.

O humor do narrador em *Northanger Abbey* é mais acentuado e aberto do que em outras obras de Austen, em que se optou por uma abordagem mais sutil. A intenção satírica forneceu o tom apropriado, que é ainda mais explícito no capítulo inicial. Aqui vemos a descrição da protagonista de uma forma que se opõe comicamente ao que se espera de uma heroína literária: ser bela, graciosa, prendada.

Se distancia ainda de outras heroínas de Austen por não ser, segundo as descrições do próprio narrador, muito inteligente. Catherine é, então uma espécie de anti-heroína, que apresenta parodicamente todo o contrário do esperado para seu papel.

Aí está a sátira: na descrição de Catherine, vemos todo o inverso de como uma dama deveria ser. Há ironia nesta incongruência aparente, na quebra de expectativas diante da apresentação da moça e do humor que isso causa. O uso do recurso linguístico da ironia traz o humor ao texto, porém seu uso reiterado o torna sátira, rindo continuamente das expectativas desfeitas do início ao fim da história.

A ingenuidade da jovem é confirmada repetidas vezes ao longo da história, seja por desentendimentos e surpresas com personagens interesseiros, seja pelo apego à literalidade ao ouvir uma metáfora de Henry Tilney, seu par romântico, sobre danças e casamento.

A simplicidade da jovem não se limita ao jeito dócil e à total confiança nas boas intenções alheias. Ela tem dificuldades em lidar com as intenções ocultas e exageros gritantes no texto de seus interlocutores - como os irmãos Thorpe, tão ambiciosos quanto falastrões -, bem como separar realidade e fantasia. Sua estadia em uma abadia, cheia de mistérios possíveis, deixa ainda mais evidente a dificuldade que tem para distinguir o que é real do que não é.

Northanger Abbey é uma paródia justamente por evocar o modelo dos romances góticos e negar, explícita e sarcasticamente, a expectativa criada por esse modelo. O narrador nos lembra continuamente dos aspectos incomuns da heroína e quebra o distanciamento em relação ao narrado, ao expressar opinião própria sobre os acontecimentos e falar diretamente ao leitor.

Tais comentários funcionam como uma quebra da "barreira" esperada da ficção. A aparência de "cumplicidade" e proximidade do narrador em relação ao público afasta a sutileza comum; a narração aqui é propositalmente paródica e brinca com as expectativas atribuídas ao gênero, em trechos como o que se segue:

It is now expedient to give some description of Mrs Allen, that the reader may be able to judge in what manner her actions will hereafter tend to promote the general distress of the work, and how she will, probably, contribute to reduce poor Catherine to all the desperate wretchedness of which a last volume is capable - whether by her imprudence, vulgarity, or jealousy - whether by intercepting her letters, ruining her character, or turning her out of doors (Austen, 2004b, p. 1078-9).

A história, por fim, nega os pressupostos do gênero que toma como referência, o romance gótico. Aponta enfaticamente para uma direção e não a segue, pois interessa apenas apontar os clichês que ela contém. Os recursos linguísticos da ironia e os recursos textuais da sátira e da paródia são usados de forma combinada.

A ironia surge como recurso de humor, pela incoerência entre a narração e a ação dos personagens, ou o que era esperado deles. A paródia se apresenta pelas referências que o texto faz ao romance gótico e aos clichês que lhe cabem. Não para repeti-los, mas para brincar com as expectativas e pressupostos desse gênero. Isso ocorre no trecho acima, no qual Mrs. Allen, com quem Catherine viaja e se hospeda em Bath, é alvo das “suspeitas” do narrador, que sugere vários dramalhões por consequência das ações dela. Ora, nada poderia ser mais cômico, já que a personagem é insípida até mesmo em suas opiniões mínimas.

Catherine, por sua vez, não é nem de longe uma heroína convencional. É sem graça, sem encantos, e ingênua ao extremo. Assemelha-se psicologicamente à personagem Harriet Smith, de Emma, por sua simplicidade e subserviência nas amizades desenvolvidas.

A ironia, a sátira e a paródia são recursos que operam em âmbitos diferentes do discurso. Respectivamente, atuam nos âmbitos linguístico (ao nível da sentença), textual (ao nível da estrutura) e intertextual (nas relações entre estruturas textuais distintas). Apesar disso, entretanto, suas operações se entrecruzam. A sátira contida em *Northanger* aponta para a comicidade e o inusitado da narrativa, que decorrem justamente da paródia realizada e de como ela é feita.

Importante notar também que tratar *Northanger* como uma espécie de paródia não significa reduzi-lo. De acordo com Mikhail Bakhtin, citado por Barbosa (2001):

na paródia efetua-se o cruzamento de duas linguagens (...). Ambas lutam entre si. (...) O enunciado de caráter paródico utiliza a linguagem parodiada de forma a desmascará-la. O autor fala a linguagem do outro, mas reveste-a de uma orientação semântica oposta à que o outro lhe dera . (Bakhtin, ano, p. *apud* Barbosa, 2001, p. 60).

Na paródia há uma relação de intertextualidade entre textos diversos, e não há que se falar em “cópia” e “original”, pois o uso da obra parodiada se dá com intencionalidades distintas. Há uma disputa entre ambos, e que, conforme Bakhtin, tem por fim o desmascarar de uma das obras pela outra.

Algo ligeiramente parecido ocorre com a sátira, porém sem que a intertextualidade esteja necessariamente envolvida. Em vez de uma relação de disputa entre dois textos (ou mais), o conflito ocorre na estrutura de um apenas. Conflito entre os elementos cômicos estabelecidos e a troça feita a partir deles, de um lado, e as outras vozes que também tentam sobressair, do outro, na estrutura polifônica do texto em questão aqui, além de *Northanger*: o romance *Emma*.

Este romance também se trata de uma espécie de sátira, porém não equivalente a que se vê em *Northanger Abbey*. O que está em questão dessa vez não é o parâmetro dos romances góticos a ser desfeito e ironizado, mas o modelo da sociedade representada por Highbury, o vilarejo inglês no qual vivem os personagens. A quebra de expectativas não está numa paródia e nos clichês evocados e desmentidos, mas nos elementos existentes no próprio romance, sem referência a gêneros exteriores. Austen observa aqui os costumes e práticas de um pequeno grupo de moradores, e para isso usa como protagonista uma outra heroína improvável: Emma Woodhouse.

"Bonita, inteligente e rica", como a narração deixa claro nas linhas iniciais da obra, Emma, assim como Catherine, não se assemelha às demais heroínas de Austen. A distinção não está, como para Catherine, ligada às características de beleza e inteligência, mas sim à condição financeira e social da personagem. Diferente das irmãs Bennet de *Pride and Prejudice* e das Dashwood de *Sense and Sensibility*, Emma não tem sua existência limitada pelo casamento como imediatamente necessário; ela tem dinheiro. Como a narração descreve, ela é de uma das famílias mais influentes de Highbury. Continuar solteira, portanto, não representa riscos para seu bem-estar. Emma reúne todas as vantagens possíveis para uma mulher no século XVIII: jovem, rica, com um futuro garantido - e uma excelente opinião de si mesma, como veremos adiante.

O grupo social no qual a família Woodhouse se insere é diferente do das outras protagonistas. Personagens como Elizabeth Bennet e Anne Elliot, respectivamente em *Pride and Prejudice* e *Persuasion*, são alvo de "conselhos", bem-intencionados ou não, de outras pessoas. Nesta obra, entretanto, é Emma quem se coloca como "conselheira" e autoridade

moral disponível. É ela quem se dispõe a julgar e ajudar como considera melhor.

Como Emma é uma heroína radicalmente diferente das outras pela posição que ocupa na hierarquia social, seu comportamento também é diferente. Ela não necessita ostentar virtudes como abnegação, piedade, generosidade e que tais. Na verdade, ela até deve exercer essas qualidades - como uma heroína que se preze -, mas pode fazê-lo de um jeito, digamos, não tradicional sem que isso se converta em punições morais. Tal observação não significa que é a condição socioeconômica de Emma que a torna vaidosa e egoísta, mas que é essa condição que permite que o comportamento dela siga adiante sem repreensões.

Além disso, a condição da protagonista - ou sua percepção dela - é um elemento estruturador para a narrativa em questão. Como dito anteriormente, ela não precisa de um casamento para garantir sua sobrevivência, então a história pode se desviar ainda mais desse aspecto - que, mesmo nas outras obras de Austen, não é principal. Emma não é influenciada pelos desígnios de parentes egoístas, como os das irmãs Dashwood, nem menosprezada por eles, como Fanny Price, de *Mansfield Park*. Também não é levada pelo pretensozelo de amigos queridos, como o foram Anne Elliot e Mr. Bingley, em *Persuasion* e *Pride and Prejudice*, respectivamente. Apesar de não ter, aparentemente, quem a atrapalhe no quesito casamento, existem fatores que a atrapalham ainda mais no quesito compreensão de mundo.

Em *Emma*, vemos uma evolução de características já presentes em *Northanger Abbey*. Embora todas as obras de Austen apresentem narrações irônicas, nestes dois livros essa característica chega a um outro nível. Se torna um aspecto central não apenas do tom da narração, mas também da estrutura dada à história. Tanto Catherine quanto Emma têm uma percepção distorcida da realidade e do mundo que as cerca, e isso se coloca como mais um elemento de sátira - como uma forma literária que aponta repetidamente, através do narrador, para um ponto cômico. Em *Northanger*, satirizam-se os motivos do romance gótico e a heroína atrapalhada. Em *Emma*, por sua vez, o alvo da sátira não se resume à protagonista, e não inclui um gênero literário, mas sim os costumes da sociedade em que a jovem se insere, sua percepção ilusória e as consequências dela. De uma obra para a outra, as estratégias satíricas mudaram, passando do humor aberto e evidente para algo mais ponderado. Com Catherine, a descrição abertamente galhofeira feita pelo narrador. Com *Emma*, descrições mais sutis.

A heroína atrapalhada em Catherine Morland é um epítome de simplicidade e credulidade, a um ponto em que nem mesmo as heroínas mais bondosas e pacientes poderiam

chegar. Sua pureza é caricatural, como quando não desconfia, de forma alguma, das intenções alheias. Isso é ilustrado em cenas como a que se segue, em que Henry Tilney, o par romântico-sarcástico da moça, conversa com ela e observa seu caráter. Catherine começa:

'Your brother will not mind it, I know', said she, 'because I heard him say before that he hated dancing; but it was very good-natured in him to think of it. I suppose he saw Isabella sitting down, and fancied she might wish for a partner; but he is quite mistaken, for she would not dance upon any account in the world.

Henry smiled, and said, 'How very little trouble it can give to you to understand the motive of other's people's actions.'

'Why? What do you mean?'

'Me? Yes; I cannot speak well enough to be unintelligible.' 'Bravo! An excellent satire on modern language" (Austen, 2004b).

Nesta cena, Catherine não desconfia das intenções do irmão de Henry Tilney e de sua amiga comprometida, Isabella Thorpe, em relação um ao outro. Mais adiante, ela chega a estranhar o comportamento da moça, mas custa a acreditar que sua leviandade seja algo deliberado e intencional. Como as duas últimas falas na conversa transcrita acima ajudam a entender, Catherine tem dificuldades na interpretação das pessoas ao seu redor, tanto por ingenuidade quanto por não compreender as intenções implícitas nos enunciados e situações. Seu uso da linguagem é sempre literal e simples, ligado à comunicação meramente funcional, e, portanto, não entende o uso da língua como uma ferramenta (de persuasão, insinuação, investigação e assim por diante).

Ao final do diálogo acima, Catherine afirma que não consegue falar bem o suficiente de forma que se torne inteligível. E seu par, irônica e até grosseiramente, afirma ser esta uma excelente sátira da língua moderna, na qual o empolamento da linguagem pode prejudicar a compreensão de uns pelos outros. Ele a congratula, embora saiba que a moça não compreendera sua fala. Catherine se limita ao plano literal da linguagem. Por isso até mesmo suas suspeitas, como quando desconfia do que pode estar escondido na abadia da qual é hóspede, são restritas ao que a literatura gótica lhe mostrara. Ao final do livro, vemos que a jovem não estava de todo errada em suspeitar do general Tilney – porém não pelos motivos que imaginara, e sim por outros bem mais próximos.

Emma, por sua vez, também tem uma visão distorcida dos personagens e acontecimentos ao seu redor. Não se trata, neste caso, de uma leitura de mundo afetada pela meiga credulidade, como o que ocorre com Catherine. A ingenuidade de Emma se baseia em

uma visão distorcida de si mesma e que afeta, ao longo da história, todos que a cercam. Um dos maiores exemplos disso é a desastrosa ajuda dada por Emma a Harriet, que acaba por prejudicar, quase irremediavelmente, o futuro da amiga, ao torná-la mais vulnerável à petulância e presunção. Essa mudança ocorre devido às esperanças infundadas de Emma de que sua amiga, filha ilegítima, tivesse a mesma origem social que ela – e por isso deveria se casar com alguém do mesmo "nível".

As características das duas protagonistas são utilizadas nos respectivos romances para tratar de aspectos relativos à linguagem. Em *Northanger Abbey*, a inocência de Catherine parodia o apego da jovem aos clichês literários da época e a distorção de entendimentos que tal hábito provoca. Para Emma, entretanto, não são os livros que instigam suas interpretações de mundo, mas sim a mente da jovem, encantada com suas próprias ideias.

Nos dois casos, há um jogo com o leitor: se na primeira obra ele é exposto aos problemas do leitor crédulo, através das aventuras de uma incauta jovem, na segunda ele é conduzido para dentro das distorções da protagonista.

A ingenuidade em *Northanger Abbey* é um recurso de humor, por quebrar as expectativas que se teria de uma heroína. Em *Emma*, porém, a ingenuidade da personagem título faz parte do seu processo de construção do caráter, assim como de elementos que poderiam caracterizar a obra como um romance de formação feminino.

O romance de formação é uma subespécie do gênero literário romance. Ao escrever sobre os subgêneros do romance e tratar do romance de formação, Karin Volobuef (1998) refere-se a obras cujos personagens passam por etapas de transformação e amadurecimento. A expressão “romance de formação” vem do alemão “bildungsroman”, em que “bildung” se refere “ao desenvolvimento da subjetividade e da capacidade de percepção” (idem, p. 44), itens nos quais se percebe melhora considerável em Emma, ao final da leitura. Em obras com protagonistas masculinos, normalmente se trata de experiências externas, exteriores. Nos romances protagonizados por mulheres em séculos anteriores, a esfera de influência feminina se restringia aos ambientes domésticos. Tal restrição de cenários, porém, não reduz as possibilidades de apreensão das questões humanas através dos personagens apresentados. Normalmente, o romance de formação se refere a obras que percorrem a trajetória dos protagonistas desde a infância até a vida adulta. Não é o caso de Emma, o que poderia contar contra essa classificação proposta. Apesar disso, deve-se lembrar de que a obra começa com a separação entre a jovem e Mrs. Weston/Miss Taylor, a governanta que a acompanhara desde

a infância. Esta mudança é o início de um processo de passagem para a vida adulta, marcado por diversos desacertos e uma tomada de consciência pela personagem ao final da história.

O romance trata das distorções de perspectiva da personagem no meio em que convive. Como vemos, suas impressões sobre as pessoas e intenções muitas vezes estão erradas; e não da forma totalmente pueril como ocorre com Catherine Morland. A distorção de perspectiva não é mostrada por meio de um narrador que faz referência a clichês literários, mas sim por meio de outras estratégias, que tendem a suavizar o distanciamento entre o leitor e a protagonista. Trataremos, no próximo capítulo, dessas estratégias e de como ocorrem.

3 TÉCNICAS NARRATIVAS EM *EMMA*

Neste capítulo, trataremos das técnicas narrativas utilizadas no romance *Emma*. No capítulo anterior verificou-se que, apesar de os tons irônicos na voz do narrador estarem presentes em toda a obra de Jane Austen, evidenciando as incongruências dos personagens, em *Northanger Abbey* e em *Emma* esses recursos adquirem maior importância. No primeiro, pela paródia literária feita, e no segundo pela observação da sociedade presente na história. Os recursos de humor, antes bem evidentes pelo narrador sugestivo, que parece rir dos personagens, se tornam mais sutis. A narração, em vez de se distanciar e apontar para a protagonista como a um tipo estranho, escolhe, em alguns momentos, deliberadamente se aproximar dos pensamentos dela.

Essa aproximação, porém, não é total; de acordo com Handler e Segal (1990), a autora primava por mostrar a convenção social como convenção - ou seja, como algo observado e não natural. O distanciamento crítico presente na narração indica que as histórias narradas não são meras histórias de amor, e isso inclui *Emma*.

Conforme Chiappini Moraes Leite (1985), "narração e ficção nascem juntas". Isso não é privilégio de um gênero literário como o romance, pois ocorria anteriormente em gêneros como o épico, o lírico e o dramático. Cada um deles necessita de um narrador que se interponha entre o público e o que é narrado. A estrutura do romance, porém, pressupõe um leitor pessoal, já que não há mais o público reunido para ouvir. Os outrora heróis da épica agora são meros personagens, menos distantes do leitor devido às convenções de verossimilhança - e próximos o suficiente para serem ironizados.

Para Booth (1980, *apud* Chiappini Moraes Leite, 1985), existem inúmeras maneiras de contar uma história, e a escolha dessas maneiras não depende de regras gerais sobre a forma ideal, mas dos valores e efeitos a que se propõe. No romance aqui analisado, as características principais de Emma, tanto socioeconômicas quanto morais, fazem dela uma heroína não prototípica, o que impele o romance a seguir um formato não prototípico também. Ora, se a narrativa se apresentasse em terceira pessoa, com um narrador onisciente que observasse de fora a vida da família Woodhouse, a possibilidade de compaixão pela protagonista tenderia a zero. Se a narrativa fosse em primeira pessoa, e mostrasse apenas o ponto de vista de Emma, os leitores entenderiam que há algo errado com a percepção de mundo dela, mas faltaria um contraponto. Da mesma forma, também faltariam elementos que indicassem o que induz as

percepções equivocadas da jovem. Afinal, em um romance que trata de distorções de perspectiva, nada mais justo do que inserir o leitor textualmente nessas distorções. Isso ocorre através do uso, na narração, do discurso indireto livre.

As narrativas de Austen, em geral, utilizam os chamados narrador onisciente intruso e onisciência seletiva, de acordo com a classificação de Friedman (1967). Toda obra literária é formada pela justaposição de diferentes modos de narrar, como estratégias usadas pela narração de acordo com cada trecho da obra.

É preciso lembrar que não existe neutralidade, principalmente na narração. A "opinião" do narrador e o ponto ao qual quer nos conduzir estão visíveis, mesmo nas cenas em que se expõe o ponto de vista de um personagem ou de outro, ou descrições meramente externas. O conhecimento que os personagens têm é insuficiente para demonstrar justamente o que se quer demonstrar – o ridículo das situações em que se envolvem.

O discurso indireto caracteriza a narração em terceira pessoa. Trata-se de narração em que o narrador intervém nos personagens, narrando suas ações e reproduzindo suas falas. Caso se tratasse de discurso direto, um dos personagens contaria a própria história – ou até mesmo vários deles, numa narração múltipla, característica mais presente em obras modernas.

Em *Emma*, se faz presente o discurso indireto livre – que também é um recurso bastante moderno, por ser aqui uma forma estética nova: a narração em terceira pessoa somada a um foco narrativo que alcança os pensamentos interiores de um personagem, sem no entanto passar a ser uma narração em primeira pessoa. Dessa forma, assim como a narração se alterna entre onisciência intrusa e seletiva, também se alterna entre os comentários do próprio narrador e os que refletem os pensamentos e interpretação da personagem. Um dos propósitos ao qual essa alternância serve, especificamente neste romance, é a inserção do leitor nas distorções de visão e julgamento tidas pelos personagens.

Tal processo tem início no primeiro capítulo do livro. A sequência de apresentação dos personagens Emma, Mr. Woodhouse e Mr. Knightley funciona como uma prévia dos discursos defendidos por esses personagens ao longo de toda a trama. O humor da situação está no absurdo das falas corriqueiras dos dois Woodhouse.

As perspectivas de ambos já indicam algo de fantasioso, com as queixas devido à mudança de Mrs. Weston para uma casa a apenas oitocentos metros (!) e a vanglória de Emma por ter sido, supostamente, o cupido do novo relacionamento. De início, somos apresentados a Emma ("bonita, inteligente, rica"), ao seu contexto familiar e imediato, com a partida da governanta que ajudara a criá-la, e aos perigos que a cercarão por toda a história:

The real evils, indeed, of Emma's situation were the power of having rather too much her own way, and a disposition to think a little too well of herself: these were the disadvantages which threatened alloy to her many enjoyments. The danger, however, was at present so unperceived that they did not by any means rank as misfortunes with her (Austen, 2004a, p. 771).

O narrador, no trecho acima, já fornece uma pista dos perigos que aguardam a jovem e seus leitores. Sua narração seguinte se alterna entre comentários, inserções que explicam o histórico dos moradores do vilarejo local, assim como de seu contexto imediato, e trechos que mostram a perspectiva de Emma diante de cada cena. As opiniões do narrador se somam, de forma praticamente indissociável, às de Emma. Mesmo que existam pistas narrativas deixadas aqui e ali – como o trecho citado acima, ou algumas descrições interessantes entre diálogos –, o leitor é conduzido ao modo de pensar da jovem e à normalização de seu comportamento. Além da narração próxima, outros elementos tendem a aproximar o leitor e fazê-lo imergir nas perspectivas da moça.

O profundo desconsolo de Mr. Woodhouse com o casamento de sua governanta – e com qualquer forma de vida, é possível dizer – o qualifica como uma versão ainda mais escancarada dos egoísmos e defeitos de Emma; a aparição dele tende a suavizar as falhas de caráter dela, o que é explorado textualmente desde o início. Mr. Knightley, diante do lamento absurdo do senhor, responde sabiamente:

Poor Mr. and Miss Woodhouse, if you please; but I cannot possibly say 'poor Miss Taylor'. I have a great regard for you and Emma; but when it comes to the question of dependence or independence! at any rate, it must be better to have only one to please than two. Especially when one of those is such a fanciful, troublesome creature!' said Emma playfully. 'That is what you have in your head, I know - and what you would certainly say if my father were not by'.
 'I believe it is very true, my dear, indeed', said Mr. Woodhouse, with a sigh. 'I am afraid I am sometimes very fanciful and troublesome'.
 'My dearest papa! You do not think I could mean you, or suppose Mr. Knightley to mean you. What a horrible idea! I meant only myself. (...)' (Austen, 2004, p. 774).

A cena acima demonstra ao leitor o caráter excessivamente autocentrado dos dois Woodhouse, pai e filha, e Mr. Knightley como o único que os leva à razão e profere comentários sensatos sobre a ocasião. Ele, como veremos no próximo capítulo, é a reserva da verdade no romance diante de diversos tipos de engano, e é quem mais aconselha Emma em seu processo de formação.

Mr. Woodhouse e seus exageros (em relação à própria fragilidade e percepção das coisas) contribuem para suavizar o caráter tendencioso e obtuso de Emma. Isso se repete em outras cenas, como na qual ele não percebe a gravidade do clima invernal ao sair de casa no Natal. Isso ocorre justamente após John Knightley falar a Emma do interesse de Mr. Elton por ela, e ela negar veementemente, considerando que é seu cunhado quem cai em erros de julgamento.

Em *Northanger Abbey*, a alusão evidente aos mistérios dos romances góticos na desconfiança de Catherine em relação ao general Tilney obscurece o fato de que ele realmente era alguém de quem se devia desconfiar, por seu comportamento que se tornara amistoso tão repentinamente. Em *Emma*, situações como essa são ainda mais recorrentes. Os comentários mais sutis do narrador favorecem um suposto "fator surpresa" diante dos acontecimentos.

As primeiras impressões enganosas são um tema comum na obra de Austen. Ocorrem repetidas vezes, para o bem e para o mal. Um grande exemplo é o do casal principal de *Pride and Prejudice* – livro que originalmente se chamaria *First impressions*. A antipatia inicial entre Mr. Darcy e Lizzy Bennet se transforma incrivelmente.

As opiniões positivas sobre Wickham, no mesmo livro, e Willoughby, em *Sense and Sensibility*, se provam terrivelmente enganadas. A recorrência do tema não o esgota.

Em *Emma*, porém, a visão do narrador em terceira pessoa é "contaminada" pelas perspectivas fantasiosas dela (como a ideia de que uma moça chamada Harriet Smith, um sobrenome nada nobre, só poderia ser filha de um cavalheiro).

O discurso indireto livre funciona como uma "imersão" no ponto de vista da protagonista. As vozes do narrador e as ideias dela se confundem, se misturam, de uma forma que propositalmente altera diversas cenas - que são exatamente o contrário do que a personagem imaginara. Isso ocorre no capítulo 10, no qual ela tenta forçar uma aproximação entre Harriet e o supostamente apaixonado Mr. Elton – que, ao ter tão valiosa oportunidade, conversa com a pobre moça sobre queijos e batatas.

A narração, embora não parta da voz de Emma, usa seus comentários, pensamentos e adjetivações, referindo-se neste capítulo a Mr. Elton e Harriet como "lovers", por exemplo. Um cenário inteiramente novo é criado a partir dessas descrições:

The lovers were standing together at one of the windows. It had a most favourable aspect; and, for half a minute, Emma felt the glory of having schemed successfully. But it would not do; he had not come to the point. He had been most agreeable, most delightful; he had told Harriet that he had

seen them go by, and had purposely followed them; other little gallantries and allusions had been dropped, but nothing serious.

'Cautious, very cautious,' thought Emma; 'he advances inch by inch, and will hazard nothing till he believes himself secure.'

Still, however, though everything had not been accomplished by her ingenious device, she could not but flatter herself that it had been the occasion of much present enjoyment to both, and must be leading them forward the great event (Austen, 2004a, p. 825).

Na estrutura narrativa dos outros romances austenianos está o narrador onisciente intruso, de acordo com a categorização de Friedman (citada por Chiappini Moraes Leite, 1985). Esse tipo de narrador possui um distanciamento irônico ao comentar os acontecimentos, o que chama atenção para os implícitos da história.

Mesmo quando há esse distanciamento, o tom utilizado na narração favorece determinada parte da cena ou indica sentimentos e posturas tidos pelos personagens. Ao chamado narrador onisciente intruso se soma o narrador de onisciência seletiva, que sabe de tudo no romance – mas é limitado a um centro fixo. Por exemplo, em *Emma* são enfatizados alguns detalhes do comportamento de Frank Churchill e Jane Fairfax que só serão plenamente compreendidos depois. São pistas narrativas para o leitor, mas ignorados pelo ponto de vista majoritário, o de Emma.

As falas de personagens como Miss Bates também são indicadores – ainda que nem ela perceba. Nesta cena, a fala longa e atrapalhada de Miss Bates em resposta a Emma nos distrai do fato de que Jane e Frank estão sozinhos no momento. Citemos apenas um trecho:

“ – I hope Mrs Bates and Miss Fairfax are...

– Very well, I am much obliged to you. My mother is delightfully well; and Jane caught no cold last night. How is Mr Woodhouse? I am so glad to hear such a good account. Mrs Weston told me you were here. ‘Oh, then’, said I, ‘I must run across; I am sure Miss Woodhouse will allow me just to run across and entreat her to come in: my mother will be so very happy to see her; and now we are such a nice party, she cannot refuse.’ ‘Aye, pray do’, said Frank Churchill, ‘*Miss Woodhouse’s opinion of the instrument will be worth having.*’ ‘But’, said I ‘I shall be more sure of succeeding if one of you will go with me.’ ‘Oh’, said he, ‘wait half a minute, till I have finished my job;’, for, would you believe it, Miss Woodhouse, there he is, in the most obliging manner in the world, fastening in the rivet of my mother’s spectacles. The rivet came out, you know, this morning; so very obliging! For my mother had no use of her spectacles – could not put them on. And, by the by, *everybody ought to have two pair of spectacles; they should indeed.* Jane said so” (Austen, 2004a, p. 914).

A continuação da fala leva Emma a suspeitar do interesse de alguém totalmente diferente: Mr. Knightley. Enquanto isso, todos estão distraídos do fato de que Jane e Frank, a não ser pela presença de uma senhora idosa sem óculos, estão sozinhos na casa dos Bates, e de que Frank insistira para ir até lá. É interessante notar que o subterfúgio utilizado por Frank e Jane para despistar as pessoas aqui é justamente um óculos. Com ou sem a peça, todos os outros personagens estão alheios ao comportamento do rapaz e seu excesso de gentilezas, assim como não conseguem enxergar motivos para o nervosismo da moça.

O recurso do discurso indireto livre é inovador, para seu tempo, por permitir um novo ângulo, digamos assim, para uma "câmera" da narração. O discurso indireto tradicional seria como um narrador observando o desenrolar das cenas a partir de um centro fixo, descrevendo os acontecimentos por um olhar exterior. Pela gênese do discurso indireto livre, é como se essa suposta câmera mudasse de posição: a câmera passa a registrar as cenas pela ótica de um personagem específico. Esse personagem (que aqui é a jovem Emma) não é o operador da câmera, ou seja, a voz que intervém no narrado; porém é o olhar dela que se sobrepõe à paisagem.

No capítulo seguinte ao da citação anterior, Emma, Mrs. Weston, Harriet e Miss Bates se juntam a Jane e Frank. Estão todos na casa das Bates, e ouvem Jane tocar o piano que recebeu como um presente anônimo (vindo de Frank, é claro). Ele já alimentara em Emma a suspeita de que Jane estivesse ilicitamente envolvida com Mr. Dixon, um homem casado. Mas, em público, se refere ao presente como vindo dos Campbell, a família que acolhera Jane em sua adolescência. Das duas formas, esconde a si mesmo. Vemos sua fala, porém, pela perspectiva de Emma:

“ (...) Very thoughtful of Colonel Campbell, was not it? He knew Miss Fairfax could have no music here. I honour that part of the attention particularly; it shows it to have been so thoroughly from the heart. Nothing hastily done, nothing incomplete. True affection only could have prompted it.’

Emma wished he would be less pointed, yet could not help being amused, and, when, glancing her eye towards Jane Fairfax, she caught the remains of a smile; when she saw that, with all the deep blush of consciousness, there had been a smile of secret delight, she had less scruple in the amusement, and much less compunction with respect to her. This amiable, upright, perfect Jane Fairfax, was apparently cherishing very reprehensible feelings.

(...) Emma took the opportunity of whispering: ‘You speak too plain. She must understand you.’ ‘I hope she does. I would have her understand me. I am not in the least ashamed of my meaning.’ ‘But, really, I am half ashamed,

and wish I had never taken up the idea.’
 ‘I am very glad you did, and that you communicated it to me. *I have now a key to all her odd looks and ways*’”. (Austen, 2004a, p. 918-919).

A metáfora de câmeras, ângulos e paisagens como, respectivamente, modos de narrar, perspectivas e discursos radicalmente distintos sobre o que é visto demonstra que não há hipótese de neutralidade. Vemos, pelo trecho escolhido, as escolhas deliberadas da narração, conduzindo o leitor pelo caminho das deduções de Emma, reafirmadas por Frank. A quebra de expectativas é tão presente quanto nas venturanças de Catherine Morland em *Northanger Abbey* – porém somos, dessa vez, conduzidos junto com Emma. Aos olhos dela, um romance estava florescendo entre Harriet e Mr. Elton – hipótese que depois trouxera horror ao homem presente à cena. Ela não percebe, porém, o casal existente em Jane e Frank. Ocupada que está em suspeitar de Jane, não percebe que o par dela é justamente aquele que alimenta suas suspeitas. Essas suspeitas, assim como as outras conjecturas de Emma, atingem toda a narrativa.

De acordo com Barthes, conforme citado por Chiappini Moraes Leite (Barthes *apud* Leite, 1985), "a simples pessoa verbal não é suficiente para esclarecer com quem está a palavra, podendo uma narrativa em terceira pessoa ser mero disfarce da primeira". Ou seja, o narrador observador externo poderia ser um mero disfarce do eu. Não é o caso neste romance – o discurso indireto livre é mesmo indireto, e livre, e múltiplo. Reproduz os pensamentos da protagonista e, até no mesmo capítulo, ironiza suas intenções. Isso ocorre no já citado capítulo 10, no qual o leitor é imerso na certeza de Emma sobre o par diante de si, Mr. Elton e Harriet. Logo antes disto, ocorre uma brusca mudança nas falas de Emma a Harriet, de ríspidas para um tom mais compassivo, conforme se aproximam dos pobres a visitar. Veja a seguir uma das falas delicadas de Emma: "Never mind, Harriet, I shall not be a poor old maid; and it is poverty only which makes celibacy contemptible to a generous public! A single woman with a very narrow income must be a ridiculous, disagreeable old maid!" (Austen, 2004a, p. 822).

E, na página seguinte, o narrador descreve Emma da seguinte forma: "Emma was very compassionate; and the distresses of the poor were as sure of relief from her personal attention and kindness (...)" (Austen, 2004a, p. 823).

A primeira fala de Emma se refere a Miss Bates, uma senhora solteira de Highbury, tia de Jane Fairfax. Argumenta que seu próprio estado de solteirice nunca se compararia ao dela – porque o que a torna desagradável não é o estado civil, e sim a falta de renda. Diz isso em termos não muito elogiosos, e que não estão ali à toa.

Entretanto, na página seguinte, ao vê-la visitar os pobres, o narrador a descreve como "muito compassiva", bondosa. A multiplicidade da narração deixa pistas para que se consiga enxergar que nem todo o narrado é digno de confiança.

Como se vê, a narração em Emma não é um disfarce para a própria voz da protagonista. É uma justaposição entre um narrador irônico, uma perspectiva distorcida (que é deliberadamente "acolhida" em diversos trechos) e outros dois elementos muito importantes para o desenvolvimento da história. Trata-se da reserva da verdade no romance e do coro da opinião pública, que serão devidamente apresentados no próximo capítulo.

4 O CORO DA OPINIÃO PÚBLICA

No presente capítulo, trataremos das outras vozes perceptíveis na narração de Emma. Como dito, além dos comentários do narrador e das perspectivas enganosas da protagonista, também podemos observar outras vozes a interferir na estrutura da obra em questão.

Emma se pretende uma autoridade moral em Highbury. Sua influência é notória em seu lar, mas pretende se expandir ainda mais. A narração do livro se inicia com a descrição do seu contexto: órfã de mãe, filha caçula, "senhora de sua casa desde muito cedo". É tutelada por uma governanta, a doce Miss Taylor/Mrs. Weston, mas segue "suas próprias decisões", conforme o relato. O narrador aponta que os perigos de sua autoconfiança eram, até tão, imperceptíveis. E então a história começa.

Como já dissemos, a cena inicial entre Mr. Woodhouse, Emma e Mr. Knightley já nos permite antever o embate de perspectivas que prosseguirá ao longo da história. De um lado, o comportamento da jovem e de seu pai, ambos delusionais – porém em escalas diferentes. Do outro, um personagem que se distingue de todos os demais por sua capacidade de falar de forma sensata e sem reservas.

O capítulo 2 do livro principia com comentários sobre o histórico do personagem Mr. Weston, que se casara com a governanta de Emma. Esses comentários contextualizam a existência de Frank Churchill, filho de Mr. Weston que aparecerá mais tarde na história, a importância da chamada "opinião pública" em Highbury. Cada acontecimento pessoal, como a possibilidade de uma visita de Frank ao novo casal, é mencionado, analisado e valorizado amplamente, conforme vemos a seguir:

Now, upon his father's marriage, it was generally proposed, as a most proper attention, that the visit should take place. There was not a dissentient voice on the subject, either when Mrs Perry drank tea with Mrs and Miss Bates, or when Mrs and Miss Bates returned the visit (Austen, 2004a, p. 779).

A opinião pública – não resumida às três senhoras mencionadas, é claro – se assemelha a um coral em uníssono, sempre em concórdia. Tanto sobre Frank Churchill, antes mesmo de conhecê-lo, quanto sobre Mr. Elton, o pastor local, por exemplo.

A opção pelo discurso indireto livre na narração possibilita amplo espaço para a exposição desse tipo de opinião citada - como os comentários polidos, pretensamente agradáveis, feitos pela maioria dos personagens. Dá espaço também para que se revele, aos

poucos, o que se escondia por trás daquilo.

Por isso este romance pode ser entendido como um romance de formação, mostrando a jornada de amadurecimento da protagonista, e ainda mais como uma sátira, mesmo que sutil, que expõe, critica e ri de costumes comuns a Highbury e à raça humana: o basear-se em aparências.

A opinião pública local, como afirmado acima, é como um grupo de vozes em conjunto. Sua representação mais evidente está em Miss Bates, o retrato da parvoíce - lembra, nesse sentido, a querida Catherine, de *Northanger Abbey*: "In short, I do not think I am particularly quick at those sort of discoveries. I do not pretend at all. What is before me, I see" (Austen, 2004a, p. 876).

No mesmo trecho a sobrinha de Miss Bates, Jane Fairfax, por sua vez, é cautelosa, e repete a opinião pública para esconder a sua própria: "But I gave what I believed the general opinion, when I called him plain".

O coro da opinião pública tem algumas vozes dissonantes escondidas nele. Entre elas estão as de Jane Fairfax e Frank Churchill, que estão noivos em segredo. A moça é reservada, cuidadosa e evita dizer o que pensa – e isso desperta suspeitas na mente já imaginativa de Emma Woodhouse. Do rapaz, porém, ela não desconfia.

O contraste entre aparência, realidade e impressão faz parte da interação entre todos os personagens; está presente nas percepções de Emma e de Mr. Knightley sobre Jane Fairfax, no coro da opinião pública sobre as notícias de cada um, e na visão distorcida de Emma sobre a sociedade local e as famílias que fazem parte dela.

Um exemplo dos enganos de Emma sobre os grupos sociais está no esforço para que sua amiga Harriet esqueça o rapaz que propusera casamento a ela. O rapaz, Robert Martin, é cheio de qualidades, porém é de uma família de fazendeiros. Não significa que ele seja pobre, mas Emma vê a condição social do rapaz como algo que seria humilhante para sua amiga. Harriet, por sua vez, é filha ilegítima – não tem sequer família nem lar próprios.

O casamento com Martin seria uma excelente possibilidade para a jovem, por combinar ascensão, segurança e amor. Para a visão de Emma, tal hipótese estaria fora de cogitação. Ela e seu futuro par, Mr. Knightley, têm embates devido ao tema. A interação entre as famílias de Highbury permite perceber que Martin é recebido por Knightley sem maiores cerimônias, assim como por outras famílias.

Da mesma forma, o convite dos Cole - comerciantes, novos ricos - para um jantar é

considerado um ultraje por Emma. Para ela, se a riqueza dessa família aumentou recentemente, eles é que deveriam esperar receber convites, em vez de assumirem o papel de anfitriões. Nenhum dos seus amigos, porém, pensa como ela. Após pensar em negar – mesmo querendo aceitar o convite – , ela finalmente decide também ir.

De acordo com Handler e Segal (1990), trechos como este evidenciam que Emma não é exatamente a autoridade moral que gostaria de ser, e que seu âmbito de influência se restringe ao seu lar. Na verdade, de acordo com os autores acima, as ilusões e enganos de Emma sobre todo o universo ao seu redor implicam seu engano sobre outro elemento muito importante (ou nem tão importante assim): ela mesma.

Como o discurso indireto livre mistura habilmente os comentários descritivos do narrador, suas sutilezas e as percepções e pensamentos de Emma, "contaminando" o texto com as impressões dela, não sabemos até que ponto vai sua influência e riqueza.

Sabemos, contudo, que a propriedade mais impressionante de Highbury é Donwell Abbey, o lar de Mr. Knightley – e não Hartfield, a casa de Emma. Por ser mimada, autoconfiante e (supostamente) rica, Emma não se considera limitada às possibilidades atribuídas às outras mulheres. Não pensa em se casar, por exemplo. Sua antiga governanta, Miss Taylor/Mrs Weston, é comparada a uma esposa tradicional "da época", alguém que aprendera a se submeter às vontades de Emma como a um cônjuge – e não a repreender e conduzir, seu papel como governanta de uma criança.

O único contraponto aceito pela jovem é o próprio Mr. Knightley. Ele é a reserva da verdade no romance, o único que escapa das outras forças discursivas em ação no texto. Sua sensatez é um lembrete de que há algo errado na história, e que a credulidade é um perigo – tal como foi para Catherine, na obra anterior.

Os enganos de Emma podem ser antevistos pelas pistas deixadas ao leitor, e os comentários francos, postos como uma escolha ferina do narrador, servem como um lembrete de que ela se ilude - social, factual, moralmente.

Mr. Knightley ousa repreender Emma por seus comportamentos inaceitáveis: manipulação, grosseria, desdém para com pessoas abaixo do "nível" dela, notadamente Miss Bates. As cenas que contêm diálogos entre ele e Emma mostram que há outras possibilidades de enquadramento da "câmera" com a qual se enxerga o mundo ao redor.

A opinião reiterada do homem a respeito das falhas de caráter de Emma e o distanciamento que criam em relação a ela, tal qual uma chance de vê-la por outro ângulo, são

mais uma das técnicas narrativas disponíveis. A tolice de Emma é amparada textualmente pelo grupo que a cerca – e pelas vozes dissonantes que a induzem a erro.

Mr. Knightley, porém, é a exceção em toda a obra. É o único cuja sensatez e franqueza contribuem para o amadurecimento da moça, para que a sátira local e o sistema geral de polidezes e ironias ao qual ela está acostumada dê lugar ao seu tão esperado amadurecimento.

O irmão de Knightley, Mr. John Knightley, também faz parte da reserva da verdade no romance. São vozes dissonantes também, mas não para agradar, emular e guardar segredo, como, respectivamente, operam as vozes de Frank Churchill e Jane Fairfax.

As frases trocadas entre os personagens normalmente indicam sua parcial falta de compreensão do que está acontecendo ao redor, ou até mesmo de bom senso; indicam também os comentários vazios que se "deve" fazer para agradar a opinião pública. Para exemplificar, menciono os comentários de Emma defendendo Frank Churchill no capítulo 18, antes mesmo de conhecê-lo. O discurso proferido também pode indicar os floreios nos interesses que se quer alcançar, como na relação objetal de Emma e Harriet. Contudo, nas falas dos irmãos Knightley, o teor é muito distinto.

Todo o discurso dos dois irmãos, por toda a obra, contém um valor de verdade, de expressão aberta e sem rodeios do que se quer dizer. Isso ocorre desde o trecho de abertura, no qual Mr. Knightley repreende amigavelmente Emma e o pai por sua reação mesquinha diante do casamento da governanta, até o final, quando John Knightley manifesta claramente por escrito sua opinião diante do casamento do irmão com Miss Woodhouse. Em todo o percurso da história, os dois irmãos sempre são o contraponto, a voz discordante em relação ao discurso demasiadamente imaginativo e ao bajulador.

Expõem a verdade em relação às intenções de Mr. Elton, de Frank Churchill e até mesmo manifestam suas opiniões a respeito das manias de Mr. Woodhouse, embora o façam com uma diferença primordial - enquanto John Knightley é verdadeiro e mal-humorado ao mesmo tempo, o Knightley herói da história é verdadeiro e gentil ao mesmo tempo. Faz jus ao nome que tem. É um verdadeiro gentleman, e o único a quem Emma realmente pensa em escutar. Ele é o único páreo para ela, o único cuja superioridade moral ela reconhece. E é por isso que o casamento dos dois é inevitável ao fim da história.

Em Emma a perspectiva ampliada resulta em uma estrutura de múltiplas vozes, por vezes agindo na mesma cena, no mesmo parágrafo. O embate entre todas essas forças discursivas é vencido pelo Mr. Knightley, quando a autoridade moral supostamente infalível

de Emma percebe a dimensão de seus enganos. Ela renega suas afirmações anteriores convictas de que não se casaria nunca. Como toda a infalibilidade e certeza de sucesso dela se revelam um artil proporcional por sua vaidade e garantido pela narração irônica, é necessário que ela consiga uma forma de validar e aumentar a autoridade pretendida. Seu amadurecimento não seria suficiente por si só; é preciso alguém que seja para ela como um mentor, que não a bajule nem domine, e que a ajude na suavização de seu discurso anterior. Assim como o pai de Emma lhe era um auxílio por ser comparativamente muito mais obtuso, o casamento também oferece a ela uma oportunidade de "camuflagem"; desta vez, porém, ao lado de alguém que o texto revela como muito mais sagaz.

Pode-se parecer, à primeira vista, que os discursos envolvidos no texto funcionam como pares opostos: de um lado, Emma e o coro de enganos de Highbury; do outro, os comentários irônicos do narrador e os de Mr. Knightley. Não é bem assim, pois os dois últimos não se aglutinam. A voz de Knightley, gentil e exasperado, mostra a Emma o quão absurdas são suas ideias – suas falas são um lembrete ao leitor de que o narrador e os outros personagens não são dignos de confiança. As intervenções do narrador expõem, ainda que pontualmente, o ridículo da situação.

A soma de todas essas vozes, por fim, forma um retrato coeso dos personagens, indicando suas dimensões distintas e convergentes de atuação. No embate discursivo do texto, cada um tem seu lugar.

Em *Northanger Abbey*, por sua vez, também há uma espécie em uníssono cujas vozes tentam distrair a protagonista. Não se trata da opinião pública do local; nem de Bath, onde ela se hospeda inicialmente, nem de Fullerton, seu lugarejo natal. Referem-se aos irmãos Thorpe, que continuamente confundem Catherine com imprecisão, exagero e, por que não dizer, mentiras. Isso tem início com Isabella Thorpe:

They met by appointment; and as Isabella had arrived nearly five minutes before her friend, her first address naturally was, 'My dearest creature, what can have made you so late? I have been waiting for you at least this age!'

'Have you, indeed? I am very sorry for it; but really I thought I was in very good time. It is but just one. I hope you have not been here long?'

'Oh! These ten ages at least. I am sure I have been here this half-hour (Austen, 2004b, p. 1090).

Catherine desconhece esse tipo de comportamento. O exagero inicial dá lugar a

dissimulações, como quando, ao final do mesmo capítulo, Isabella se esforça para mostrar que ignora rapazes que a notam – e os segue logo após. Ao conhecer o irmão de Isabella, John Thorpe, as características da fala exagerada tendem a causar mais enganos e mal-entendidos, devido ao interesse dele por ela e a falta de compreensão, por Catherine, do falastrão. A cena a seguir ocorre numa carruagem, e Catherine está preocupada com o estado da carruagem em que está James, seu irmão:

You do not really think, Mr Thorpe, (...) that James’s gig will break down?’

‘Break down! Oh! Lord! (...) There is not a sound piece of iron about it. The wheels have been fairly worn out these ten years at least – and as for the body! Upon my soul, you might shake it to pieces yourself with a touch. (...)

‘Good heavens!’ cried Catherine, quite frightened. (...) ‘tell him how very unsafe it is.’

‘Unsafe? Oh, lord! What is there in that? They will only get a roll if it does break down; and there is plenty of dirt, it will be excellent falling. (...) The carriage is safe enough, if a man knows how to drive it (...). I would undertake for five pounds to drive it to York and back again, without losing a nail.’

Catherine listened with astonishment; she knew not how to reconcile two such very diferente accounts of the same thing; for she had not been brought up to understand the propensities of a rattle, nor to know to how many idle assertions and impudent falsehoods the excess of vanity will lead” (Austen, 2004b, p. 1107-1108).

Como descrito acima, Catherine não sabe lidar com a incoerência das falas do rapaz, que fala coisas tão díspares e irreconciliáveis como se não o fossem. Ela estranha a falsidade em uníssono de John e Isabella, reiterada ao final do mesmo capítulo com a reação da jovem ao horário, mas não ousa agir a respeito. Até que os exageros e dissimulações dos Thorpe dão lugar à mentira aberta, que afasta a protagonista do que ela realmente deseja, ao levá-la a um passeio que a faz se desencontrar de seu par, Mr. Tilney, e da irmã dele.

Os Thorpe persuadem-na como se ela fosse a errada, tirando proveito de seu temperamento dócil e ingênuo. Catherine, entretanto, apreende a estranheza dessas vozes unânimes e dissonantes da dela; egoístas, vaidosas e mesquinhas. Escolhe, por fim, da forma mais franca possível, lutar pelo que acredita e desfazer o engano. Na oportunidade seguinte para se desculpar com Mr. Tilney, diz:

‘But indeed I did not wish you a pleasant walk; I never thought of such a thing; but I begged Mr Thorpe so earnestly to stop; I called out to him as soon as ever I saw you (...); and, if Mr Thorpe would only have stopped, I would have jumped out and run after you.’ (AUSTEN, 2004b, p. 1125).

Por mais franca e simples que seja a declaração, e até imprudente, por revelar a extensão dos sentimentos da moça, ela exemplifica a escolha de Catherine por ignorar as dissimulações que tentam manipulá-la. Em vez de se conformar com a vaidade e persuasão das falas dos Thorpe e de se adequar a elas, a protagonista decide seguir seu próprio caminho. Mostra que sua voz, mesmo que dócil, é um contraponto à deles, tal como a de uma verdadeira heroína.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Emma Woodhouse não é necessariamente uma heroína distinta por sua posição social, pois sua riqueza não a torna uma autoridade moral em seu vilarejo local, como gostaria. O que a distingue como heroína é sua autoridade textual: o uso de suas perspectivas pelo narrador em boa parte da narração da história. O ponto de vista dela é o principal na narração, e isso é feito por meio de um recurso inovador: o discurso indireto livre, que diminui os limites entre os comentários do narrador e os que provêm da personagem.

Tanto *Emma* quanto *Northanger Abbey* são narrativas que se diferenciam quanto ao caráter paródico de um gênero específico (a alusão contínua aos romances góticos em *Northanger Abbey*), à medida da ironia do narrador – seja mais sutil, em *Emma*, ou mais evidente a forma de mostrar a incongruência entre os personagens pelo que é dito e feito por eles e pela narração – e à autoridade textual da protagonista em *Emma*.

Não deixa de ser mais um item motivador de comicidade o fato de que a autoridade textual dela estava apoiada em erros de julgamento. Isso torna o texto também um romance de formação feminino um pouco diferente em sua estrutura – mas que não deixa de indicar uma protagonista em uma jornada de amadurecimento, ainda que tortuosa.

A abordagem do discurso indireto livre inclui novas tessituras ao texto. Ter o narrador "misturado" aos pensamentos de Emma suaviza e aproxima a personagem, além de "conduzir" o leitor. Permite que as pistas ignoradas pela protagonista sejam notadas e apreendidas pelos leitores, e simultaneamente nos insere nos delírios da personagem principal.

Apesar da estrutura dada ser formada por forças discursivas diversas, no final há um vencedor do embate: a Verdade. A falsa polidez, as bajulações e exageros (lembrar dos irmãos Thorpe e de Mrs. Elton, em *Northanger* e *Emma*, respectivamente), ironias, ilusões e enganos não apagam a verdade, que prevalece ao final dos dois romances.

O tema das primeiras impressões enganosas é recorrente em Austen, e aqui atinge seu ápice. Por meio do discurso indireto livre, os enganos não se limitam aos personagens, mas alcançam também a narração, em um romance que, ainda hoje, se faz original.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUSTEN, Jane. Emma. *In: The Complete Novels of Jane Austen*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2004a.

AUSTEN, Jane. Northanger Abbey. *In: The Complete Novels of Jane Austen*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited, 2004b.

BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. A paródia no pensamento de Mikhail Bakhtin. *In: Vidya*. Passo Fundo: v. 19, n. 35. 2001.

FERGUS, Jan. The professional woman writer. *In: The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

HANDLER, Richard; SEGAL, Daniel. **Jane Austen and the fiction of culture**: an essay on the narration of social realities. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 1990.

IRVINE, Robert. **Jane Austen**: a sourcebook. London & New York: Routledge, 2005.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

SOETHE, Paulo Astor. Sobre a sátira: contribuições da teoria literária alemã na década de 60. *In: Fragmentos*. Florianópolis: n. 25, p. 155-175, 2003.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Arestas**: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.