



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
UNIDADE ACADÊMICA DE GARANHUNS
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS

JÉSSICA FLORENTINO SOARES DA SILVA

**O ROMANCE METALITERÁRIO EM *NORTHANGER ABBEY*, DE
JANE AUSTEN**

Garanhuns – PE,
2019

JÉSSICA FLORENTINO SOARES DA SILVA

**O ROMANCE METALITERÁRIO EM *NORTHANGER ABBEY*, DE
JANE AUSTEN**

Monografia apresentada à Banca Examinadora do Curso de Licenciatura em Letras, da Universidade Federal Rural de Pernambuco/Unidade Acadêmica de Garanhuns – UFRPE/UAG, como requisito para a obtenção do título de Licenciada em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Monaliza Rios Silva

Garanhuns – PE,

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S586r Silva, Jéssica Florentino Soares da
O Romance Literário em Northanger Abbey, de Jane Austen / Jéssica Florentino Soares da Silva. - 2019.
43 f. : il.
- Orientadora: MONALIZA RIOS SILVA.
Inclui referências.
- Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Rural de Pernambuco,
Licenciatura em Letras (Português e Inglês), Garanhuns, 2020.
1. Metaliteratura. 2. Jane Austen. 3. Romance. 4. Northanger Abbey. I. SILVA, MONALIZA RIOS, orient.
II. Título

CDD 410

FOLHA DE APROVAÇÃO

A monografia intitulada, **O Romance Metaliterário em *Northanger Abbey*, de Jane Austen**, da discente **Jéssica Florentino Soares da Silva**, foi apresentada e aprovada.

Aprovada em: 12/12/2019. Média Final: _____ (_____)

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Monaliza Rios Silva – UFRPE/UAG
(Orientadora)

Prof. Dr. João Batista Martins de Moraes – UFRPE-UAG
(1º Examinador)

Prof. Dr. Nilson Pereira de Carvalho – UFRPE/UAG
(2º Examinador)

Garanhuns – PE,
2019

“Aquele que, homem ou mulher, não sente prazer na leitura de um bom romance deve ser insuportavelmente estúpido”.

(Jane Austen, 1817)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a **Deus** por me fornecer sabedoria suficiente para concluir essa monografia, mantendo as minhas faculdades mentais.

À minha **família** que me apoiou, incentivando-me, sendo a minha base para tudo.

À minha orientadora, Profa. **Monaliza Rios**, pela paciência infinita para lidar com as minhas crises de ansiedade e me auxiliar nessa etapa tão essencial da minha formação acadêmica, obrigada por acreditar em mim quando nem eu mesma acreditei.

Aos **professores** e **amigos** que contribuíram de alguma forma para a realização desse trabalho.

Ao meu pai, **Aguinaldo Soares**, que cuidou de mim por muitos anos e me deu tudo que tinha, o seu amor. (In memoriam)

RESUMO

Esta monografia tem como objetivo principal analisar a constituição do romance, através das categorias propostas por Genette (1995) sobre o narrador heterodiegético e a focalização, entendendo o fenômeno metaliterário presente na obra *Northanger Abbey* (1817), da escritora inglesa do século XIX, Jane Austen. Isso será feito a partir de uma triagem de trechos que indicam a presença da natureza metaliterária no referido objeto de pesquisa. Esta pesquisa é do tipo bibliográfica e tem como arcabouço teórico os autores George Luckás (2000), Terry Eagleton (2006) e Ian Watt (2010) que discutem a respeito da formação e ascensão do romance; Vasconcelos (1995, 2000, 2009, 2010) que discorre acerca da atuação feminina e como isso influenciou culturalmente na sociedade e no gênero literário, simultaneamente. Além disso, para a análise metaliterária, utilizamos os artigos dispostos na organização do Prof. Nilson Carvalho (2017) e a teoria de Genilda Azerêdo (2009, 2012) que discute as características inerentes ao estilo de Austen nas suas obras. Apresentamos, inicialmente, um breve contexto histórico, socioeconômico e cultural que envolve a gênese e algumas definições do gênero literário romance e uma breve biografia da autora, bem como o seu estilo literário. Os resultados dessa pesquisa apresentam alguns elementos metaliterários presentes na obra em questão, considerando que o narrador onisciente intruso e a focalização externa, com a presença de artifícios como a paralepse, fazem parte da constituição metaliterária da obra. Ademais, as análises apontam para os ideais de feminilidade imbricados na cultura inglesa através da leitura de romances.

PALAVRAS-CHAVE: Romance. Metaliteratura. Jane Austen. *Northanger Abbey*.

ABSTRACT

This monograph aims to analyze the constitution of the novel, through the categories proposed by Genette (1995) about the heterodiegetic narrator and focusing, understanding the metaliterary phenomenon present in the work *Northanger Abbey* (1817), by the 19th century English writer Jane Austen. This will be done through a screening of passages that indicate the presence of the metaliterary nature in the referred research object. This research is bibliographic and has as theoretical framework the authors George Luckás (2000), Terry Eagleton (2006) and Ian Watt (2010) who discuss about the formation and rise of the novel, Vasconcelos (1995, 2000, 2009, 2010) that discusses about female acting and how it influenced culturally in society and the literary genre, simultaneously. In addition, for the metaliterary analysis, we use the articles present in Professor Nilson Carvalho's project (2017) and Genilda Azerêdo's theory (2009, 2012) that discusses the characteristics inherent to Austen's style in *Your works*. We present initially a brief historical, socioeconomic, and cultural context that involves the genesis and some definitions of the novel literary genre and a brief biography of the author, as well as her literary style. The results of this research present some metaliterary elements present in the work in question, considering that the omniscient intruder narrator and the external focus, with the presence of devices such as *paralepse*, are part of the metaliterary constitution of the work. Moreover, the analyzes point to the ideals of femininity embedded in English culture through reading novels.

KEYWORDS: Novel. Metaliterature. Jane Austen. *Northanger Abbey*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
SEÇÃO 2	O ROMANCE	10
SEÇÃO 3	O ROMANCE ESCRITO POR MULHERES NA SOCIEDADE INGLESA DO SÉCULO XVIII	15
SEÇÃO 4	JANE AUSTEN E O ROMANCE	19
	4.1. Jane Austen	19
	4.2. O Romance de Jane Austen	21
SEÇÃO 5	METALITERATURA: UMA QUESTÃO METODOLÓGICA	24
	5.1. Narrador	25
	5.2. Focalização	26
SEÇÃO 6	NORTHANGER ABBEY: UMA ABORDAGEM METALITERÁRIA	27
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
8	REFERÊNCIAS	40

1. INTRODUÇÃO

Tratamos aqui, em linhas gerais, sobre a ascensão do romance inglês do século XVIII e a metaliteratura presente na obra *Northanger Abbey* (1817), de Jane Austen (1775-1817), observando as suas características constitutivas e considerando, portanto, a sua ligação direta com o contexto social, político e econômico da Inglaterra da época.

O ponto de partida desse trabalho será a observação e análise de excertos que indicam que o fenômeno metaliterário está presente no objeto de pesquisa escolhido, gerando, a partir disso, reflexões acerca da obra e da própria literatura. Com o intuito de facilitar o entendimento da monografia, este estudo será subdividido em cinco seções: 2. Romance; 3. O Romance Escrito por Mulheres na Sociedade Inglesa do Século XVIII; 4. Jane Austen e o Romance; 5. Metaliteratura: uma questão metodológica e 6. *Northanger Abbey*: uma abordagem metaliterária.

Na segunda seção realizamos um apanhado histórico da constituição do gênero romance e trazemos algumas reflexões, conforme o contexto sociohistórico e cultural nos quais o objeto de pesquisa está inserido, com o aporte teórico em autores como Luckás (2000), Watt (2010) e Eagleton (2006). Para Luckás (2000), o romance é “uma totalidade criada” que tornou o sujeito uma aparência, um objeto para si mesmo. Já Watt (2010), expõe além dessa concepção de individualidade, que o romance tem por função primordial dar a impressão de fidelidade a experiência humana, entretanto, sem obedecer fielmente a essas regras, pois não se trata de uma cópia, mas de uma representação da realidade. Segundo ele, o gênero tem dois aspectos básicos: 1. Caracterização e 2. Apresentação do ambiente. Eagleton (2006), por sua vez, acreditava que o romance era a atividade mais civilizadora, a essência do espírito de formação social.

A terceira seção complementa a anterior e discute o romance escrito por mulheres na Inglaterra do século XVIII, apresentando o papel social imposto à mulher e a forma como esta adentra no meio literário, ora como personagens protagonistas, ora como leitoras assíduas de romances ou como produtoras

deles e como esses costumes influenciam na formação do gênero literário – romance. Baseamo-nos, mais especificamente, em Vasconcelos (1995; 2000; 2009; 2010).

A quarta seção trata da metodologia. Na referida seção apresentamos o conceito de metaliteratura exposto por Araújo (2017), que está interligado a essência da literatura em si e alguns conceitos propostos por Genette (1995) como aporte teórico-metodológico para compreender o narrador e a focalização da obra que são peças fundamentais da nossa análise.

A quinta seção apresenta uma breve biografia da autora e da sua obra, evidenciando as características mais marcantes da sua narrativa. E na última seção, e a mais importante, realizamos a análise sob a vertente metaliterária buscando trechos da narrativa que indiquem o fenômeno, utilizando como base o *corpus* dessa pesquisa.

Finalmente, foi possível concluir que a obra de *Northanger Abbey* (1817) de Jane Austen apresenta fenômenos metaliterários como a intertextualidade com outras obras e autores, faz remissão ao leitor/narratário e aos outros elementos da tríade basilar do fazer literário, tais como: texto, autor e leitor e que também possui um narrador heterodiegético que se utiliza do artifício de paralepse para desautomatizar o discurso e gerar um efeito de *mise en abyme* ou *matrioskas*/bonecas russas, ou seja, de um enredo que constitui outro. O primeiro clássico conta a história e o segundo que diz respeito a um diálogo gerado a partir de comentários do narrador ao narratário.

Esta monografia se configura como uma das poucas que, em se tratando de TCCs defendidos na UFRPE-UAG, investigam o gênero literário romance e sua constituição e função na referida obra de Jane Austen, uma vez que a maioria dos estudos se voltam para a análise da condição da mulher ou sobre a construção da ironia, marcas indeléveis na obra da referida autora, como podemos observar nas pesquisas da professora especialista e pós-doutora em Literatura Inglesa Genilda Azerêdo (2009, 2012). Acreditamos que as reflexões acerca do fenômeno aqui proposto serão de grande relevância para estudantes, professores, pesquisadores e interessados na fortuna crítica da obra de Jane Austen.

SEÇÃO 2: O ROMANCE

Para se tratar do gênero romance faz-se necessário abriremos um espaço para alguns breves levantamentos pertinentes ao tema, tais como a composição da Literatura Inglesa e o surgimento da forma literária romance. Apesar do termo “romance” só se consagrar no século XVIII, no final do século anterior já havia uma discussão em torno do novo gênero. Pesquisadores, escritores e filósofos se questionavam se aquela era ou não uma nova forma literária e desde então tentavam definir características para o fenômeno (WATT, 2010).

Na tentativa de pormenorizar a forma surgiu então o “Realismo” que era considerado “a diferença essencial entre a obra dos romancistas do século XVIII e a ficção anterior” (WATT, 2010, p. 10). O Realismo permeou boa parte dos estudos críticos e históricos do romance, sendo utilizado como definição estética pela primeira vez em 1835 e se consagrando como forma literária específica em 1856. É importante ressaltar que essas obras românticas de autores como Defoe, Richardson e Fielding eram consideradas “realistas” não por apresentarem sentimentos humanos ou comportamentos sociais, pois “o realismo não está na espécie de vida apresentada, mas sim na maneira como a apresenta” (WATT, 2010, p. 11). Logo, o romance não pode ser definido como um registro idêntico da realidade, tal qual uma fotografia, porém como estética presente em formas literárias que denota a função mais próxima e fiel da experiência humana.

Então, os escritores romancistas passam a substituir a “tradição coletiva” em nome de uma “experiência individual” e iniciam uma perseguição desafiante pelo ideal de “originalidade” em um enredo que não constitui em si muita novidade, com mais ênfase a partir do século XVIII. Por causa dessa busca incessante, as narrativas abandonam os modelos tradicionais e dão lugar a novos modos de narrar histórias que passam a ser inteiramente inventadas ou baseadas parcialmente em algum evento atual. Além disso, o romance passa também a se destacar por dois aspectos: a caracterização das personagens e a descrição dos ambientes. A esse respeito, Watt (2010) discute que

O romance se diferencia dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dispensa à individualização das personagens e à detalhada apresentação dos seus ambientes (p. 18).

Uma das formas presentes nesse processo de “individualização” é a estratégia de nomeação dos personagens que agora têm a função de expressar uma identidade, diferente dos modelos anteriores que buscavam nomes de figuras históricas ou mitológicas e que “excluía qualquer sugestão da vida real e contemporânea” (WATT, 2010, p. 20).

Um dos precursores dos estudos sociológicos da literatura ficcional, o filósofo e historiador literário húngaro Georg Lukács, em sua obra “Teoria do Romance” expõe que o surgimento do romance só ocorreu após o nascimento da filosofia que é “a determinante e a doadora de conteúdo da criação literária” (LUKÁCS, 2000, p. 25).

Antes disso, contudo, havia a epopeia clássica que era a representação homogênea e finita da vida, na qual não existia conflito, mas uma totalidade que confluía o sujeito e o mundo, a ação e alma. Para o autor, essa perfeição da epopeia era possível para os gregos pré-filosofia, pois eles se mantinham em um nível de superficialidade, sem abismos e sem questionamentos. No entanto, com o advento do pensamento ocidental há o abandono dessa imanência e do que ele chama de “culturas fechadas” que desencadeia no romance que é, segundo Lukács (2000), uma espécie de “epopeia do mundo abandonado por deus”, ou seja, o registro do extraordinário, a dualidade e ao mesmo tempo o equilíbrio entre o “interno” e o “externo”. Vejamos:

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade - tudo isso redundando numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro, das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer (LUKÁCS, 2000, p. 89-90).

Desse modo, o romance é compreendido aqui como o reflexo de uma sociedade cuja “lente” é dada por meio da visão específica de um indivíduo, que

tanto pode realizar a sua leitura de mundo como também expor seus próprios pensamentos sem precisar exercer uma cópia fiel da “realidade”. Fundamentando essa concepção de singularidade, mais especificamente a partir do século XVIII, Watt (2010) afirma que: “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente a reorientação individualista e inovadora” (p. 13), ou seja, “veículo lógico de uma cultura” (p.13). Para Lukács (2000), essa dualidade reflete na “unidade de figuração”, isto é, na ficção.

Consideramos, pois, o romance como uma forma de expressar a realidade por meio da subjetividade. Porém, na Inglaterra a literatura não se definia apenas por sua relação com a ficção, mas também por seu nível de correspondência com padrões impostos por uma determinada classe social. Literatura essa denominada de “Belas Letras”.

A sociedade inglesa ainda com os resquícios da Guerra Civil¹ do século XVII e outras inúmeras transformações socioeconômicas passa a valorizar mais algumas noções neoclássicas e idealizar a unificação das classes e, com isso, alguns grupos marginalizados ou menos favorecidos financeiramente sentem a necessidade de aderir aos costumes e valores burgueses como um modo de integração. Incluído entre esses costumes está o fortalecimento do gosto pela leitura, e logo, a literatura é elevada a um novo patamar que acaba eclodindo na ascensão da burguesia e dando ao início “período romântico” que define a literatura como a conhecemos hoje. Acerca disso, o também filósofo e crítico literário, Terry Eagleton (2006) discute:

As últimas décadas do século XVIII testemunharam uma nova divisão e demarcação dos discursos, uma reorganização radical do que poderíamos chamar de “formação discursiva” da sociedade inglesa. [...] Na época do período romântico, porém, a literatura se tornava virtualmente sinônimo de “imaginativo”: escrever sobre o que não existia, era de alguma forma, mais emocionante e valioso (p. 26-7).

As citações acima evidenciam que essa nova “formação discursiva” do povo inglês revela um desejo de fuga crescente que favorece a arte e,

¹ Durante a Revolução Inglesa, entre os partidários do Rei Carlos I e o Parlamento e ocorreu entre 1642 e 1649 (LEWIS, 1985).

consequentemente, a ficção literária. Além disso, embora esse seja um período marcado pela revolução e o auge da ascensão econômica que faz da Inglaterra a primeira nação capitalista industrial do mundo, surge na escrita romântica um sentimento contraditório que denota vazio e descontentamento com o novo regime.

As relações humanas tornam-se mais frágeis, as pessoas se sentem cada vez mais escravizadas pelo trabalho excessivo e revoltados com essa ideologia mercantil são criadas as militâncias que iniciam uma perseguição ao governo e que resulta em uma grande repressão. Diante desse cenário, Eagleton (2006) afirma que a função da literatura passa a ser “transformar a sociedade em nome das energias e valores representados pela arte” (p. 29) e não apenas uma válvula de escape.

Durante o reinado da rainha Vitória, também chamado de Era Vitoriana, mostram-se em voga na Inglaterra os conceitos “estética” e “símbolo” e acontece um enfraquecimento da religião. De acordo com Eagleton (2006) esse enfraquecimento preocupa as classes dominantes, pois, como sabemos: “a religião é, por todas as razões, uma forma extremamente eficiente de controle ideológico” (p. 34) e sem esse recurso a favor seria mais difícil deter as militâncias. Diante de tal crise, a literatura assume novas responsabilidades, a esse respeito Eagleton (2006) discute:

A literatura inglesa tem agora uma tríplice função: ela ainda deve, ao que me parece, nos dar prazer e nos instruir, mas também acima de tudo, salvar nossas almas e curar o Estado (p. 35).

A partir dessa elucidação é possível supor que é nesse momento, no século XVIII, que nascem os chamados “romances de formação” que eram distribuídos em parte para as grandes massas, com a intenção de distraí-los e de baratear a educação. Segundo Eagleton (2006) esses livros tinham a função de cultivar o orgulho nacional e valores morais que eram extremamente rígidos naquele tempo, considerado o “clássico dos pobres”.

Apesar de apresentar essas “funções”, a literatura ainda enfrentou inúmeros obstáculos para se tornar uma disciplina e, consequentemente, uma

ciência, a princípio, sendo considerada importante apenas para mulheres, professores ou homens de outras classes sociais – que não a dominante.

Entretanto, após vitória da grande guerra, a Inglaterra reacende o seu orgulho nacional e passa a admitir o gênero burguês (o romance) na Literatura Inglesa nas universidades como Oxford e Cambridge, pois “a qualidade da linguagem de uma sociedade era o índice mais revelador da qualidade de sua vida privada e social” (EAGLETON, 2006, p. 48). Ao se tornar uma disciplina, a literatura passou a ter como seus responsáveis os burgueses e por isso os romancistas do círculo eram quase todos conservadores e incluíam apenas duas mulheres que eram sempre privadas das atividades científicas ou liberais, ou seja, a literatura continuava sendo um produto comercial e inevitavelmente elitista.

Na próxima seção trataremos do romance de autoria feminina, observando como a sua constituição foi importante na construção da sociedade inglesa e como isso influenciou o gênero literário, apontando, por exemplo, para os paradigmas femininos impostos.

SEÇÃO 3: O ROMANCE ESCRITO POR MULHERES NA SOCIEDADE INGLESA DO SÉCULO XVIII

Considerando o que a pesquisadora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos discute, a saber: “o romance tem suas raízes fincadas no tempo histórico e contextos socioculturais específicos” (VASCONCELOS, 2009, p. 188) e que por meio dele é possível conhecer, compreender e determinar padrões, valores e ideais, “pois há um vínculo estreito e indiscutível do romance com o mundo moderno.” (p.189), as transformações sofridas pela sociedade inglesa durante o século XVIII têm reflexos indiscutíveis na prosa de ficção (VASCONCELOS, 2010). Dentre essas está a ascensão do romance que traz para primeiro plano a figura da mulher como protagonista do novo gênero literário (VASCONCELOS, 2010). O romance passa, então, a ser escrito com ênfase nelas, para elas e muitas vezes pelas próprias mulheres.

Apesar disso, essas mudanças ideológicas exigiram da mulher uma nova postura pautada em regras, em sua maioria, excludentes. Com a chegada da Revolução Industrial e o abandono feminino do mercado de trabalho que é, por sua vez, substituído por máquinas e mão de obra masculina, ocorre a supervalorização do matrimônio que era para muitas mulheres uma oportunidade de “ascensão social” e para as menos afortunadas a única condição legal para a sua própria sobrevivência, pois se elas não casassem não teriam como se sustentar, uma vez que não tinham direito à fortuna, ao trabalho e, tampouco, ao estudo.

Aquelas que por alguma razão se recusassem aceitar o seu “destino” e ficassem solteiras eram mal vistas perante a sociedade e marginalizadas, já que naquela época, a solteirice era considerada uma vergonha e um “fardo” que nenhuma mulher ou família gostaria de carregar. Vasconcelos discute que

no século XVIII, o termo *spinster* havia passado a significar solteirona, alguém sem um lugar real na sociedade que tinha como opções ou um trabalho mal remunerado e sem prestígio ou a dependência pura e simples (2010, p. 87).

Por conseguinte, o casamento passa a ser tratado como um negócio cuja moeda de troca é a castidade e a reputação feminina, além disso, por ser uma disputa cada vez mais acirrada, passa a ser uma preocupação eminente para “as filhas da classe média adquirir os dotes necessários para aumentar suas chances no mercado de casamentos” (VASCONCELOS, 2010, p. 89).

Privadas do trabalho e do estudo, as mulheres assumem uma função centrada na família com bastante tempo livre a sua disposição tornando-se leitoras assíduas, principalmente, de romances. A fim de continuar impondo esse papel da mulher pura, virtuosa e submissa e cientes do contato constante delas com os romances, a sociedade utilizava-os a seu favor como uma forma de “controle” e “aprendizagem”. Por isso, não era raro encontrar personagens, principalmente, as heroínas dos livros sempre com as mesmas características e um paradigma de feminilidade. A esse respeito Vasconcelos (1995) retrata que

as heroínas de um grande número dos romances populares eram muito belas, extremamente delicadas, terrivelmente sensíveis, propensas a desmaios frequentes e lágrimas abundantes. Modelos de virtude e perfeição, eram vítimas inocentes permanentemente ameaçadas por vilões terríveis e incansáveis ou por paixões incontroláveis. Se desafortunadas a ponto de não resistir a sedução, eram fadadas ao enclausuramento perpétuo num convento (ressuscitado pelo romance gótico) ou a morte inescapável (p. 94).

Para os escritores homens, o romance funcionava como um instrumento didático que visava reformar os homens, os costumes e as maneiras (VASCONCELOS, 1995, p. 93). Ou seja, era criado um “ideal” que era passado para as mulheres através dos romances. Por exemplo, o culto à feminilidade, forjado a partir do ponto de vista masculino, foi assumido por romancistas de ambos os sexos. (p. 98). Em contrapartida, se o gênero ajudava a manter o padrão imposto, havia aqueles que acreditavam que também tinham livros, especialmente, os góticos que incitavam a imaginação das jovens e podia se tornar um perigo, causando o efeito contrário do que era esperado. Para eles:

este tipo de romance excitava a imaginação e despertava a fantasia, que segundo eles, melhor estariam se colocadas sob controle. A escrita e a leitura eram consideradas ocupações perigosas porque, sendo atividades solitárias, convidavam ao devaneio e estimulavam toda a sorte de fantasias (VASCONCELOS, 1995, p. 94-5).

Os únicos romances aceitáveis eram aqueles que ensinavam através do exemplo, punindo os pecadores e os vícios com uma pequena dose de divertimento. Entretanto, há um escritor homem que se destacou por “sua concepção de romance, que implicava uma crítica benevolente e bem-humorada de costumes, passava ao largo do tom decididamente didático, à Richardson, e da pregação moral que muitos viam como a única função do gênero. ” (VASCONCELOS, 2000, p. 4). Seu personagem denominado “misto”, ou seja, “capaz de atender às exigências de verossimilhança, mas como mais próxima de oferecer um modelo de conduta aos leitores” (p. 4) também se destacaram. Além disso, “houve algumas romancistas que conseguiram construir uma imagem alternativa da mulher [...] criando personagens de mulheres inteligentes, fortes e desembaraçadas” (VASCONCELOS, 1995, p. 98) que constantemente zombavam das regras patriarcais impostas às mulheres.

É importante salientar que apesar do seu valor pouco acessível, o romance gerou grande impacto e se popularizou, logo, era possível alugá-los em bibliotecas e até mesmo as criadas ficavam inteiradas das aventuras romanescas, devido ao hábito de leitura em voz alta praticado pelas moças da alta sociedade.

Outro aspecto das narrativas femininas era o conflito discursivo entre “conformismo” e “protesto”, uma resistência que tentava romper com os padrões, mas que infelizmente acabava ainda criando histórias segundo um ponto de vista moralista. Elas (as mulheres) eram coagidas a permanecer sempre com a “necessidade de negociar sua própria posição na sociedade. ” (VASCONCELOS, 1995, p. 100). A partir disso, Vasconcelos (1995) apresenta com base na teoria de Jane Spencer, três tipos de obra/protesto escrito por essas mulheres: 1. protesto contra o tratamento reservado a mulher; 2. aceitação de papéis de professoras de jovens e fuga; 3. protesto ou aceitação através de fantasia que gerariam três tipos distintos de personagens: a. virgem seduzida; b. heroína reformada; c. A heroína do romanescos ou gótico, respectivamente. Essa última, sendo alvo de sátira em nosso objeto de pesquisa.

Desse modo, podemos afirmar que o romance “doméstico” escrito sobre/por/para mulheres não só refletiu a sociedade inglesa da época como

auxiliou na sua constituição por meio da burguesia, definindo assim, apesar de muito limitado, um papel social para a mulher que se perpetuou ao longo dos séculos, explicando o gênero como estamos habituados a conhecer, afinal, a literatura é não só a representação da vida como também do ser humano.

SEÇÃO 4: JANE AUSTEN E O ROMANCE

Nessa seção apresentamos uma breve biografia da vida e obra da autora para que, por meio desse entendimento, possamos compreender um pouco mais acerca do seu olhar sobre o mundo, que detalhadamente descreve em seus romances.

4.1. Jane Austen



Fonte: Retrato a óleo de Jane Austen, feito em 1875, de autor desconhecido, baseado na aquarela feita pela irmã em 1810.

Jane Austen nasceu em 1775 em Steventon, Hampshire e morreu em 1817 em Winchester, ambas cidades localizadas na Inglaterra. Ela pertencia a uma família de nobreza agrária, sendo o campo a ambientação mais corriqueira em suas obras. Filha do reverendo George Austen e Cassandra Leigh, ela e sua irmã mais velha eram as únicas mulheres entre sete irmãos (AUSTEN-LEIGH, 2014).

Para complementar a renda familiar, o seu pai também trabalhava como tutor, dando aulas particulares a alunos que residiam em sua casa. Acerca da

educação de Austen, sabe-se que ela e sua irmã foram enviadas para a casa da Sra. Cawley em Southampton, para prosseguir com a formação sob sua tutela, mas que tiveram que regressar devido à epidemia na cidade. Entre 1785 e 1786, ambas foram alunas de um internato em Reading, essa sendo a sua única experiência de formação fora do âmbito familiar. Em contrapartida, Austen tinha em sua casa uma biblioteca extensa e rica e sua família e ela eram ávidos leitores, especialmente de romances, fator esse que nunca os envergonhara – visto que o romance foi por muito tempo considerado um gênero de segunda categoria (AUSTEN-LEIGH, 2014).

Ela passou a escrever paródias e as chamadas: *juvenilias*², como forma de divertir sua família. Em 1795, começou a escrever as suas primeiras obras, entre elas: *Sense and Sensibility – Razão e Sensibilidade* (1811), *Pride and Prejudice – Orgulho e Preconceito* (1813) e *Northanger Abbey* (1817). Em 1797 teve a sua primeira tentativa de publicação, que se deu por meio do seu pai, com o romance *Pride and Prejudice*, mas este foi recusado pela editora. (AUSTEN-LEIGH, 2014)

Após o seu “suposto” romance frustrado com Thomas Lefroy, primo de uma de suas amigas, que a teria rejeitado por questões financeiras, seu pai decide se mudar para Bath, cidade que Jane Austen não apreciava. Há relatos que em uma de suas viagens no verão para a costa com sua família, ela mais madura tenha conhecido um outro homem e se apaixonado e ao retornar eles combinaram de voltar a se encontrar, mas o seu pretendente acabara falecendo nesse meio tempo. Não há registros sobre ele e nem sobre a causa da sua morte, mas acredita-se que isso tenha abalado bastante a escritora (AUSTEN-LEIGH, 2014).

Em 1802, ela foi pedida em casamento durante sua estada com a família Bigg, perto de Steventon. É retratado que ela aceitou o pedido feito por Harris Bigg-Wither, mas que no outro dia rompeu o compromisso regressando com sua mãe para Bath. A irmã também não teve muita sorte no contexto afetivo, pois o

2 Escritos da juventude. Diz-se dos primeiros textos escritos por um autor, ainda numa fase experimental e com traços próprios de um espírito jovem que se inicia nas letras (CEIA, 2009).

homem com quem havia se comprometido morreu no Caribe, enquanto servia ao exército. Por fim, nem ela e nem a sua irmã jamais se casaram (AUSTEN-LEIGH, 2014)

Dedicando praticamente toda a sua vida à escrita, Austen consegue, em 1803, vender seu romance *Northanger Abbey* - então intitulado *Susan* - por 10 libras esterlinas, apesar de esse ter sido publicado somente 14 anos depois. Após o falecimento do seu pai, em 1805, ela, sua irmã e sua mãe ficam em uma situação econômica bastante precária e são obrigadas a se mudar e viver às custas dos seus irmãos. Regressarem a Hampshire, o mesmo condado de sua infância. Jane retoma suas atividades literárias revisando *Sense and Sensibility*, que é aceito por um editor em 1810 e publicado de forma anônima sob o pseudônimo: "By a Lady" (AUSTEN-LEIGH, 2014)

Em seguida, por volta do ano de 1815, a autora começa *Persuasion* – *Persuasão*. Entretanto, um ano depois, começou a se sentir mal. No início de 1817 começa *Sanditon*, porém abandona o livro devido ao seu estado de saúde. Ela é, então, levada a Winchester para receber tratamento médico adequado, mas não resiste e em 18 de julho de 1817, aos 41 anos, ela falece. Há relatos de que as suas últimas palavras foram: "*Não quero nada mais que a morte*" (AUSTEN, 1833).

4.2. O Romance de Jane Austen

Apesar do seu "isolamento literário", Jane Austen não era alheia às tendências de seu tempo, dando destaque, sobretudo, à figura feminina. Esta sendo representada por meio das protagonistas. Sendo assim, Austen dá início a um novo tipo de romance que visa a instruir e apresentar uma sociedade por meio da ficção.

Pautada em princípios aristocráticos e condizente com a verossimilhança, podemos afirmar que os seus romances são considerados domésticos, com temas que resultam em basicamente na jornada da personagem em direção ao amor, terminando sempre no casamento. Embora a sua temática pareça boba, e até mesmo irrelevante, a inocência de Austen está apenas na camada da

superfície das suas obras, pois como recurso literário, ela utiliza a “ironia” para descrever seus personagens o que a insere no cânone e a faz ganhar muito prestígio, sendo hoje considerada a primeira romancista moderna inglesa, comparada a ninguém menos que Shakespeare.

Austen tem seis obras publicadas: *Sense and Sensibility* (1808); *Pride and Prejudice* (1813); *Mansfield Park* (1814); *Emma* (1815), *Northanger Abbey* (1817) e *Persuasion* (1818) – estes dois últimos foram publicadas postumamente. Sua obra foi traduzida em inúmeros países e tem diversas adaptações para o cinema. A obra de Austen agrega fãs por todo mundo e há atualmente dois museus em sua homenagem. Não à toa, a obra da autora inglesa é foco de estudo constante por acadêmicos e pesquisadores de literatura que investigam a presença da ironia e o discurso indireto livre, outra marca indelével da autora.

Northanger Abbey foi o primeiro romance de Jane Austen a ficar pronto para publicação. A obra foi escrita entre 1798 e 1799, mas foi publicada apenas em meados de 1817, em paródia aos romances góticos, gênero bastante difundido naquela época. O romance, trata da história de Catherine Morland, uma jovem sem atributos físicos e com hábitos bastante incomuns para as moças. Sabendo apenas o que aprendeu nos livros, ela é convidada a sair da vila em que mora pelos “Allen”, um casal influente e falido, para passar uma temporada em Bath. É importante ressaltar que Bath naquele período era uma cidade conhecida por suas águas medicinais (AUSTEN, 1833). Bath apresenta uma vida social agitada e bastante propícia ao mercado de casamentos – assim como em Londres – e, por isso, era ideal para o ingresso da jovem Morland na sociedade e à cura do Sr. Allen que se encontrava enfermo de gota.

A estória se passa em dois espaços narrativos: a cidade de Bath e a Abadia de Northanger. No primeiro, a personagem começa a participar e compreender o círculo social aristocrático inglês, faz suas primeiras amizades, consegue alguns pretendentes – às vezes indesejados como o John Thorpe – e passa por algumas decepções. Nessa etapa, o romance enfatiza o amadurecimento da protagonista, o que pode configurar essa obra como

“romance de aprendizagem³”. O segundo espaço narrado é a Abadia de Northanger, para onde a jovem vai a convite dos Tilney, uma família com excelente *status* e com quem ela cultiva uma verdadeira amizade.

Nesse momento, conseguimos enxergar, por meio dos devaneios de Catherine, a paródia aos romances góticos realizada pela autora. Como já foi dito, esses livros tinham a fama de incitar fantasias e distrair as jovens dos seus objetivos, tornando-as vulneráveis, tolas e inconsequentes. Encantada por viver em uma abadia, Catherine passa a confundir a realidade com a ficção e começa a imaginar histórias de terror, crimes e assombração, causando uma grande confusão que a faz ser expulsa de lá. Quando tudo é esclarecido, ela volta a ser reconhecida, especialmente por Henry Tilney, com quem forma um par romântico.

Após essa breve descrição do enredo, partiremos para os métodos utilizados na construção dessa pesquisa. Considerando, a metaliteratura como um pilar para esse estudo que se apresenta, especialmente, através de dois elementos narrativos específicos: o narrador e a focalização.

3 Em crítica literária, o termo alemão *Bildungsroman* - romance de formação - designa o tipo de romance em que é exposto, de forma pormenorizada, o processo de desenvolvimento físico, moral, psicológico, estético, social ou político de um personagem, geralmente desde a sua infância ou adolescência até um estado de maior maturidade (ARAÚJO, 2015).

SEÇÃO 5: METALITERATURA: UMA QUESTÃO METODOLÓGICA

Nesta seção, trazemos uma explanação de quais caminhos metodológicos, com base na teoria da narrativa, seguiremos nas nossas análises do *corpus*, o romance *Northanger Abbey*, de Jane Austen (1817), bem como o arcabouço teórico de que lançamos mão para tanto.

Para explicar o fenômeno presente, utilizaremos a “narrativa que, desde a superfície, aponta indiscretamente para a própria literatura” (ARAUJO, 2017, p. 32), pelo viés da metaliteratura. Em outras palavras, a natureza metaliterária diz respeito aos efeitos narrativos que levam a literatura a si explicar a si mesma, seja por meio da autorreferência, da intertextualidade ou da menção à tríade basilar (autor-texto-leitor) que compõe o fazer literário, entre outros. Em *Northanger Abbey*, a metaliteratura se apresenta algumas vezes de forma evidente e em outras, implícita. Há remissão ao leitor, remissão ao romance e aos romancistas, referência a outros autores, bem como intertextualidade com outras obras literárias, especialmente as góticas, pois trata-se de uma sátira ao gênero, como por exemplo: “Os Mistérios de Udolpho”, de Ann Radcliffe (1794) que é bastante discutido pela protagonista e outros personagens.

Assim, podemos observar a sua atuação, especialmente por meio da tríade autor, texto e leitor e da desautomatização do discurso que gera uma quebra da diegese⁴ tradicional, isto é, o enredo deixa de ser único e passa a transmitir a sensação de enredo duplo, mas que é, na verdade, uma mesma estória, contada em dois níveis distintos: o diegético e o extradiegético. No primeiro, o narrador conta a estória de Catherine, descrevendo os personagens e os fatos; no segundo, há intromissões que consistem em um diálogo entre um narrador e um leitor/narratário:

Reuniram-se todos para todos para um sarau na casa dos Thorpes. Catherine estava aflita e abatida [...] E agora posso

4 Considera-se *diegese* o conjunto de acontecimentos narrados numa determinada dimensão espaço-temporal (GENETTE, 1995).

entregar a minha heroína a uma noite insone, que é o quinhão de uma verdadeira heroína (AUSTEN, 2012⁵, p. 106-7).

Segunda, terça, quarta, quinta, sexta e sábado foram passados em revista pelo leitor (p. 117).

Ainda acerca da investigação da narrativa em questão, baseamo-nos nos conceitos de narrador e de focalização desenvolvidos por Gérard Genette (1995). Adiante, apresentaremos suas definições.

5.1. Narrador

A professora e pesquisadora Cândida Vilares Gancho, em seu livro: *Como Analisar Narrativas?* (2008) afirma que não existe narrativa sem narrador, pois ele é o elemento estruturador da história. De acordo com Gerárd Genette (1995), independente da narrativa seguir diretrizes tradicionais, ou seja, ser narrada em terceira ou primeira pessoa, o narrador é aquele que conta uma história, seja ela sob um ponto de vista – focalização – de um personagem ou por ele mesmo, estando este alheio ao enredo.

Northanger Abbey, tem um narrador do tipo onisciente intruso. Esse narrador, segundo J. Pouillon, tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou por trás, adotando um ponto de vista divino. Além disso, este narrador, tem como característica a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada (LEITE, 2002).

Conforme a teoria genetteana, o narrador pode ser: 1. autodiegético; 2. homodiegético; 3. heterodiegético. O narrador *autodiegético* é aquele que narra uma experiência pessoal sob o ponto de vista do protagonista, utilizando a de primeira pessoa. Enquanto o *homodiegético* está presente na história que conta, narrando uma experiência da qual faz parte, só que desta vez, em um papel de observador ou testemunha daquilo que é narrado, podendo expressar-se por meio do pronome pessoal tanto em primeira quanto em terceira pessoa. Já o

⁵ Este é o ano de publicação da edição de que nos utilizamos nas nossas análises. Porém, o romance foi publicado, postumamente, em 1817.

narrador *heterodiegético* está sempre ausente da história que conta, podendo exprimir-se em terceira ou primeira pessoa, sendo em terceira pessoa a forma mais recorrente.

Abaixo, há um excerto extraído do início do capítulo seis do romance analisado. Este é um dos muitos exemplos ao longo desta narrativa que indica o tipo de narrador presente na obra:

A seguinte conversa, ocorrida certa manhã entre as duas amigas no balneário, oito ou nove dias depois de se conhecerem, é aqui apresentada como amostra do caloroso afeto que havia entre elas (AUSTEN, 2012, p. 45).

Neste exemplo, podemos verificar que o narrador de *Northanger Abbey* se apresenta em terceira pessoa e está aparentemente ausente da história que narra, sendo, portanto, um narrador do tipo *heterodiegético*.

5.2. Focalização

No que concerne à focalização, baseamo-nos nos pressupostos de Genette [1975], na interpelação de REIS; LOPES (1988), em *Dicionário de Teoria da Narrativa*. A focalização também conhecida como ponto de vista, visão ou perspectiva, pressupõe-se que ela é responsável por “condicionar a quantidade de informações veiculadas (eventos, personagens, espaços etc.) e também por traduzir posição afetiva, ideológica, moral e ética em relação a essas informações” (REIS; LOPES, 1988, p. 246). Dessa forma, considera-se a focalização como um “procedimento crucial das estratégias de representação que regem a configuração discursiva da história” (REIS; LOPES, 1988, p. 247). Sendo, portanto, indispensável para a nossa análise.

De acordo com Cardoso (2013), ainda com base em Genette [1975], a focalização pode ser dividida em três tipos: 1- **não-focalizada** ou de **focalização-zero** em que o narrador sabe mais do que a personagem; 2- **interna** que expõe somente o que determinado personagem sabe, podendo ser fixa, variável ou múltipla; 3- **externa** que é caracterizada por ser objetiva e dizer menos do que sabe a personagem. É importante ressaltar, que o “partido tomado pela focalização não é obrigatoriamente constante em toda a extensão de uma

narrativa” (CARDOSO, 2013, p. 62). Acrescentamos que, em alguns casos, a não-focalizada é analisada como multifocalizada.

Essa variação da focalização da narrativa se dá muitas vezes pelos artifícios de *paralipse* e *paralepse*. A primeira “consiste em dar-se menos informação do que aquela é, em princípio, necessária” (CARDOSO, 2013, p. 62); e a segunda: “consiste em dar-se mais do que o que é autorizado pelo código de focalização que rege o conjunto” (CARDOSO, 2013, p. 62). Observemos, no romance de Austen, os trechos que seguem:

A multidão começou a se dispersar quando a dança acabou – que foi o suficiente para permitir que os demais caminhassem com certo conforto; e agora era a hora de uma heroína que ainda não desempenhara um papel muito destacado nos eventos da noite ser notada e admirada (AUSTEN, 2012, p. 23).

Ela se sentiu mais agradecida aos dois rapazes pelo elogio do que uma autêntica heroína se sentiria por quinze sonetos em homenagem aos seus encantos, e voltou para onde estava sentada, de bom humor com todos e totalmente satisfeita com sua parte na atenção pública (p. 24)

Nesses excertos extraídos da obra, podemos constatar que a focalização de *Northanger Abbey* é do tipo **externa**, pois há uma descrição direta dos fatos. Nesse caso, a representação da sensação de Catherine ao ser elogiada por dois rapazes no baile. Há também indícios de **paralepse** para efeitos narrativos que, por sua vez, “pode consistir na incursão de consciência de uma personagem” (GENETTE, 1995, p. 194-5).

Uma vez que já foi explicada a metodologia aplicada nessa pesquisa, partiremos para a análise propriamente dita da obra em questão, na qual, selecionaremos excertos que indiquem os fenômenos apresentados acima e para explicá-los isso utilizaremos todo o aporte teórico abordado até o momento.

SEÇÃO 6: *NORTHANGER ABBEY*: UMA ABORDAGEM METALITERÁRIA

Northanger Abbey – em português *A Abadia de Northanger* – é um romance que versa sobre romances e que “faz da metalinguagem e da metaficção algo inovador para a época” (AZEREDO, 2012, p. 76).

O romance, conforme já mencionado, narra a jornada de amadurecimento da jovem Catherine Morland que com apenas quinze anos vive grandes aventuras e protagoniza inúmeras conflitos por conta da sua imaginação fértil, causada pelo excesso de leitura de romances góticos. O início da obra já se dá através de um trecho que, ao descrever a personagem principal, faz uma provocação:

Ninguém que tivesse visto Catherine Morland quando criança teria imaginado que ela nascera para ser heroína [...]. Tinha uma figura delgada e canhestra, uma pele pálida e descorada, cabelos negros e lisos e feições fortes, isso quanto a aparência; e sua mente não parecia mais propícia ao heroísmo (AUSTEN, 2012, p. 11-2).

Com essa descrição minuciosa, o narrador alerta para a forma como são construídas as narrativas utilizando uma ironia metaliterária, isto é, a inversão e/ou negação do contrário em que ele descreve as características da protagonista/heroína ao passo que a desqualifica por não possuir o aspecto idealizado. Catherine, que nada tinha de heroico, seja sua aparência ou as boas maneiras, seria a “heroína” deste livro, o que gera uma mudança nos paradigmas de beleza e “talentos” exigidos para esse tipo de enredo corriqueiro.

Considerando, segundo os estudos da Estética da Recepção⁶, que o leitor é um participante ativo e que dele dependem a interpretação enquanto processo literário, o narrador onisciente intruso de Austen revela a comunicação que há entre o leitor e a obra literária propriamente dita.

6 Sob a perspectiva de Jauss (1979); Iser (1996).

Desse modo, percebemos um narrador onisciente intruso que manipula o leitor ao fazer julgamentos de caráter à Sra. Allen para enfatizar os paradigmas patriarcais daquela sociedade. Vejamos:

Convém agora descrever a Sra. Allen, para que o leitor possa julgar de que maneira os atos dela tenderão daqui por diante a promover o drama narrado e como provavelmente contribuirá para reduzir a pobre Catherine a toda miséria de que seja capaz um último volume, que por imprudência, vulgaridade, ciúmes, quer interceptando suas cartas, arruinando sua reputação, pondo-a porta a fora (AUSTEN, 2012, p. 19).

Ao fazer isso, o autor “evoca a tríade basilar do fazer literário – o escritor, o leitor e a obra” (SOUTO, 2017, p. 10). Tal fato estabelece uma atividade metaliterária por meio do diálogo entre esses três elementos da literatura. Dessa forma, culminando no ponto de incidência externo: a recepção.

Utilizando-se também da paródia, o narrador consegue produzir efeitos metaliterários como uma espécie de “guia” que determina as características provenientes desse tipo de romance, neste caso, objeto de sátira.

Além do que já foi dito sobre os dotes físicos e mentais de Catherine Morland, prestes a ser lançada em meio a todas as dificuldades e perigos de uma estada de seis semanas em Bath, deve-se declarar, para mais certa informação ao leitor, para que as próximas páginas possam dar uma ideia do que sua personalidade estava destinada a ser (AUSTEN, 2012, p. 17).

No trecho acima, apesar de ser narrado em terceira pessoa, há uma aproximação forçada pelo diálogo direto entre o narrador e o leitor. Além disso, a obra explica a si mesma, nesse caso, um romance que explica a si mesmo, gerando a ideia de circularidade. A narrativa progride sempre com as interrupções do narrador que ora apresenta os fatos abstendo-se de suas impressões, ora revela sua verdadeira opinião através de comentários.

É possível extrair do enredo também a representatividade feminina no sistema educacional do século XVIII, através das narrativas e das atividades que eram consideradas importantes para as mulheres, tais quais como desenho, poesia, costura e etiqueta e nas quais Catherine se mostrava de forma lamentável, transformando-a em uma “personagem estranha e inexplicável” (AUSTEN, 2012, p. 13), ou seja, fora dos paradigmas exigidos.

Catherine, que por natureza nada tinha de heroica, preferisse críquete, beisebol, andar a cavalo e correr pelos campos aos livros – ou pelo menos aos livros de informação -, pois contanto que nenhum conhecimento útil pudesse ser tido por meio deles e contanto que fossem só de histórias, sem nenhuma reflexão, ela não tinha nenhuma objeção contra eles (AUSTEN, 2012, p. 14).

No trecho acima observamos que a voz narrativa julga os livros preferidos da protagonista, ou seja, os góticos, insinuando que eles não têm nada de útil, nenhuma reflexão e são meras histórias. Logo após, ele expõe que dos quinze aos dezessete anos, para atingir seu objetivo de ser uma heroína, ela passa a ler livros que “as heroínas devem ler para abastecer a memória com aquelas citações tão úteis e tão reconfortantes nas vicissitudes agitadas de sua vida” (AUSTEN, 2012, p. 14). Além de ironizar a complexidade literária, há um paralelismo entre as heroínas da literatura e as heroínas da vida real (real no nível diegético do romance) e a ponte entre ambas é possível pelo consumo de uma literatura que endossa representações de feminilidade bem cotadas no mercado de casamentos (AZEREDO, 2012).

Assim, é possível fazer duas reflexões. A primeira, partindo da perspectiva da literatura como aprendizagem, ainda que seu objetivo não seja “ensinar ou doutrinar”, a protagonista utiliza os livros como sua fonte de informação. Além de nos fazer refletir sobre o caráter literário com a própria literatura, causando uma espécie de “ciclo *ad infinitum* que pode ser representado pelo mito de *Uroburos* a serpente ou dragão que tenta devorar-se, entender-se engolindo a própria cauda (SOUTO, p.3, 2017) ” temos mais uma vez a literatura em torno de si mesma de forma integral, ou seja, a metaliteratura. A segunda diz respeito às citações de outras obras inseridas no livro. Autores como Pope, Gray, Thompson e Shakespeare são mencionados, gerando uma comparação entre o “literário” e o “não literário”.

Ainda parodiando os romances góticos, a autora utiliza o discurso indireto livre, por meio do narrador que sai do plano da diegese, ou seja, do discurso literário, e se transporta para um nível extradiegético para dialogar com o leitor o que gera a sensação de *spoiler*. Ao utilizar esse discurso extra, o narrador quebra o efeito de causa/consequência tão ordinário, o que pode nos levar à interpretação de que há duas narrativas: uma que narra a história propriamente

dita; e outra que diz respeito a uma comunicação estabelecida entre o narrador e o narratário, produzindo um efeito de *Mise en Abyme*⁷ metaliterário, a exemplo da *matrioskas*/bonecas russas. Ao citar o leitor, ele revela sua opinião particular acerca desse tipo de enredo, considerando-os de certa maneira previsíveis, clichês:

Mas quando a jovem tem de ser heroína, nem a perversidade de quarenta famílias ao redor podem impedi-la. **Algo deve e vai acontecer que lançará um herói em seu caminho** (AUSTEN, 2012, p. 16, grifo nosso).

Deve-se declarar, para mais certa informação do leitor, para que próximas páginas possam dar uma ideia do que sua personalidade estava destinada a ser (p. 17, grifo nosso).

Brincando com a fantasia de Catherine, o narrador vai aos poucos exibindo o “passo a passo” do enredo que é objeto de paródia, constituindo também uma espécie metaliterária uma vez que *Northanger Abbey* é um romance que julga um tipo de enredo específico por meio da criação de um com os mesmos aspectos, pautando-se novamente na ironia. Outro exemplo é quando Catherine sai da casa dos seus pais para fazer a sua primeira viagem com os Allen:

Tudo o que se relacionava com essa importante viagem foi feito por parte Morlands com um grau de moderação e compostura que parecia mais coerente com os sentimentos comuns do dia a dia do que com as suscetibilidades refinadas, e **as ternas emoções que a primeira separação entre uma heroína e sua família deve sempre provocar** (AUSTEN, 2012, p. 18, grifo nosso).

Nem bandidos nem tempestades os ajudaram, nem ocorreu nenhum infeliz incidente que os apresentassem ao herói (p. 19, grifo nosso).

Com a intenção de realçar como funcionavam as relações sociais, o narrador faz uso da ironia para descrever a Sra. Allen. É importante compreender que esse artifício também “pode refletir relações desiguais em que aquele que

7 O *mise en abyme* consiste num processo de reflexividade literária, de duplicação especular. Refere-se essa visão em profundidade e com reduplicação reduzida sugerido pelas caixas chinesas ou pelas *matrioskas* (bonecas russas). O *mise en abyme* favorece, assim, um fenômeno de encaixe na sintaxe narrativa, ou seja, de inscrição de uma micronarrativa noutra englobante, a qual, normalmente, arrasta consigo o confronto entre níveis narrativos. (DALLENBACH, 1991).

produz a ironia se sente superior ao outro” (AZEREDO, 2012, p. 39). Assim, temos um narrador que se revela superior diante daquele conjunto social que se ampara apenas no *status* e no dinheiro:

A Sra. Allen era uma dessas mulheres cuja companhia não pode provocar nenhuma emoção, a não ser a surpresa por haver algum homem no mundo que possa gostar dela a ponto de se casar. Não tinha nem beleza, nem gênio, nem cultura, nem classe (AUSTEN, 2012, p.19).

Mais preocupada em proteger o vestido novo do que no conforto de sua protegida, a Sra. Allen abriu caminho pela aglomeração junto a porta tão rapidamente quanto a necessária preocupação permitiria (p. 20).

Ambas falando ao mesmo tempo, muito mais dispostas a dar do que receber notícia, e cada uma ouvindo muito pouco do que a outra dizia (p. 34).

Um dos diálogos da obra que mais inferem na autorreferenciação da literatura – ou seja, remete aos “processos que compõem a obra literária: ato de escrever, ato de ler etc” (SILVA, 2017, p. 101) – diz respeito ao momento em que Catherine conhece o seu “herói” Henry Tilney em um dos bailes dos Salões Inferiores. Nesse diálogo é possível perceber a relação intertextual com processo de produção/criação da escrita, especialmente feminina, que seria derivada do costume de escrever diários e cartas:

- Entendo o que pensa de mim – disse ele, em tom grave. – Farei uma triste figura em seu diário amanhã.

- Meu diário!

- Sei exatamente o que vai dizer: Sexta-feira, fui aos Salões Inferiores; usei o vestido de musselina estampada com enfeites azuis – sapatos pretos simples – estava muito bem; mas fui estranhamente importunada por um homem esquisito e meio atoleimado, que quis fazer-me dançar com ele e me irritou com suas bobagens.

- Na verdade não vou dizer isso.

- Posso dizer o que deveria dizer?

- Por favor.

- Dancei com um rapaz muito simpático, apresentado pelo sr. King; conversei muito com ele – parece ser extraordinariamente talentoso -, espero vir a saber mais a seu respeito. É isso, minha senhora, que eu gostaria que dissesse.

- Mas talvez eu nem tenha diário.

- Talvez não esteja sentada neste salão e eu não esteja sentado ao seu lado. Essas são dúvidas igualmente possíveis. Não ter diário! Como suas primas ausentes vão entender sua vida aqui em Bath sem um diário? Como as cortesias e os cumprimentos de casa dia vão ser contados corretamente, a menos que sejam anotados todas as noites em um diário? [...]

É esse delicioso hábito de escrever diários que contribui em boa medida para formar esse estilo fácil de escrever pelo qual as mulheres são elogiadas por todos. Todos concordam que o talento de escrever cartas agradáveis é especificamente feminino. A natureza pode ter a sua parte nisso, mas tenho certeza de que **foi essencialmente ajudada pela prática de escrever diários.**

- Às vezes penso – disse Catherine, hesitante – se as mulheres escrevem cartas muito melhores do que a dos homens! Quer dizer... **acho que a superioridade nem sempre está ao nosso lado** (AUSTEN, 2012, p. 27-28, grifos nossos).

Simultaneamente, há nessa interação um discurso machista, decorrente de uma sociedade patriarcal, evidenciado pelas falas de Henry que é “significativa para indiciar todo um contexto histórico que relaciona diários e cartas ao registro de experiências femininas. (AZERÊDO, p. 82, 2012)” e uma consciência da desigualdade de gênero por parte de Catherine. A narrativa, então, denuncia o modo de pensar da sociedade inglesa e a situação educacional das mulheres:

- Até onde pude observar, julgo que **o estilo habitual de escrever cartas das mulheres seja perfeito, salvo em três particularidades.**

- E quais são elas?

- Carência geral de assunto, total desatenção a pontuação e frequentíssima ignorância da gramática.

- Meu Deus! Eu não tinha o que temer ao rejeitar o cumprimento. Não pensa tão bem de nós assim.

- Não devo mais definir como regra geral que as mulheres escrevam melhor cartas que os homens, nem que cantem melhor duetos ou desenhem paisagens melhor. **Em cada talento em que o bom gosto é fundamental, a excelência se divide muito bem entre os sexos** (AUSTEN, 2012, p. 27-8, grifos nossos).

No excerto abaixo, é evidenciado no discurso o fenômeno metaliterário na remissão de elementos que fazem parte da literatura, neste caso, o escritor. Há também o regresso à questão dos romances que tem como objetivo “ensinar por

meio do exemplo” (AUSTEN, 2012, p. 31), ou seja, os romances de aprendizagem:

Pois, se for verdade, como um prestigioso **escritor** sustentou, que **nenhuma moça pode** justificar-se por se apaixonar antes que o rapaz tenha declarado o seu amor, deve ser muito errado que uma jovem sonhe com um rapaz antes que saiba que o rapaz sonhou com ela primeiro (AUSTEN, 2012, p. 31, grifos nossos).

Baseando-se na “realidade narrativa” proposta por Genette (1995), podemos dizer que há uma “inconstância de **focalização** que se explica pela **paralepse** que consiste em dar-se mais do que o que é” (CARDOSO, 2013, p. 62, grifos nossos). Além disso, é possível definir o narrador de *Northanger Abbey* como heterodiegético, ou seja, “ausente da história que conta [...] que pode exprimir-se tanto em terceira pessoa como em primeira pessoa” (CARDOSO, 2013, p. 65), vejamos:

O ingresso da nossa heroína não podia ocorrer antes de se passarem três ou quatro dias aprendendo qual era a moda do momento, e de sua dama de companhia ganhar um vestido da última moda (AUSTEN, 2012, p. 20, grifo nosso).

Deram o ar de sua graça nos Salões Inferiores; **e aqui a sua fortuna foi mais favorável à nossa heroína** (p. 25, grifo nosso).

Essa breve explicação sobre a família destina-se a superar a necessidade de uma longa e minuciosa descrição da sra. Thorpe, de suas aventuras e de seus sofrimentos passados, que, sem isso, deveriam ocupar os próximos três ou quatro capítulos, nos quais a vileza dos lordes e advogados seria retratada e as conversas ocorridas havia vinte anos, repetidas com minúcias (p. 37, grifo nosso).

Nesses trechos é possível perceber que a autora utiliza o narrador para expor os esquemas de metaliteratura através da “autorreferência da literatura em um de seus próprios gêneros” (NETO, 2017, p. 129), o romance.

No encerramento do capítulo cinco, o narrador faz uma crítica e realiza um protesto em nome dos romances, assim, o seu discurso é, entretanto, apresentado como uma espécie de incursão de consciência da personagem principal que durante a seu encontro para ler romances acompanhada da sua amiga Isabela Thorpe devaneia em seus pensamentos, entretanto, embora

pareça um pensamento de Catherine, se revela como mais uma opinião do narrador:

Isso mesmo, romances; pois não vou adotar a esse mesquinho e grosseiro costume, tão comum entre romancistas, de degradar com sua censura desdenhosa os próprios trabalhos cujos números eles mesmo fazem crescer (AUSTEN, 2012, p. 42).

Assim, é possível inferir que a paródia não satiriza o gótico com a intenção de contrapor o gênero, mas para defendê-lo, afinal, é um romance. Partindo desse pressuposto, no capítulo seguinte há um diálogo entre Catherine e sua amiga Isabela Thorpe em que há referência aos romances da literatura gótica, entre eles “Os mistérios de Udolpho”, ademais, há comentários sobre os autores das respectivas obras. Isto é, uma remissão ao autor e a obra. Após, essa referência aos “Os Mistérios de Udolpho” se repete, todavia, desta vez em um diálogo realizado entre Catherine e o irmão da Isabela, John Thorpe que ridiculariza os romances:

- Já leu *Udolpho*, s.r. Thorpe?

- *Udolpho*! Ah, meu Deus! Não. Nunca leio romances. Tenho mais o que fazer!

- Os romances são tão cheios de absurdos e coisas parecidas (AUSTEN, 2012, p. 56- 7).

É interessante ressaltar que nessa conversa entre os personagens, John Thorpe menospreza o gênero ao dizer que desse tipo só prestam os escritos por Ann Radcliffe, sendo que o livro do qual Catherine está tentando discutir foi escrito pela autora citada por ele, e que obviamente ele não havia lido, ao ser “alertado” sobre a autoria de *Udolpho*, ele desconversa sem argumentos a seu favor e “age como se tivesse se confundido e continua a denegrir a imagem de outros romances e outras autoras” (AZERÊDO, 2012, p. 86).

É uma das características recorrentes de Austen utilizar os personagens para fazer suas denúncias, desse modo, é possível supor que através de John Thorpe e sua arrogância desenfreada, ela tenha tentado mostrar que aqueles críticos do gênero romance, sequer os leram e tampouco conhecem as obras ou os autores, tornando uma a paródia não uma sátira, mas talvez um protesto a favor, isso fica evidente quando ela diz:

Se a heroína de um romance não for apadrinhada pela heroína de outro, de quem poderá esperar proteção e atenção? (AUSTEN, 2012, p. 42).

Assim, ela procura trazer uma reflexão aos romancistas para que se ajudem e deem o devido prestígio ao gênero que nessa época, apesar da sua popularização, era considerado de segunda categoria. Além disso, “Austen faz uma homenagem aos leitores e aos atos de leitura (e, claro, por extensão, aos escritores e suas produções, e não apenas as literárias)” (AZERÊDO, 2012, p. 87).

Cair em desgraça aos olhos do mundo, assumir a aparência da infâmia quando o seu coração era todo pureza, suas ações inocentes e o mau comportamento de outrem a verdadeira origem de sua degradação, **é uma dessas situações que pertencem curiosamente a vida da heroína**, e a firmeza diante dela lhe dignifica particularmente o caráter (AUSTEN, 2012, p. 62-3, grifo nosso).

O sorriso e o rubor que seu súbito aparecimento provocaram em Catherine se esvaíram sem macular a sua **heroica condição** (p. 63, grifo nosso).

Em vez de ganhar uma palidez mortal e cair desmaiada no colo da sra. Allen, Catherine empertigou-se na cadeira, no uso perfeito da razão, **só** com as faces um pouco mais vermelhas do que de costume (p. 63, grifos nossos).

O narrador mais uma vez contraria “condição heroica” de Catherine, especialmente, ao usar a locução prepositiva “em vez de” que dá a ideia de alguma coisa no lugar de outra e o advérbio “só” que transmite a ideia “minoría” para indicar a atitude discrepante da personagem que deveria comporta-se como “heroína”.

Tomaram conta dela sentimentos mais naturais do que heroicos (AUSTEN, 2012, p. 111).

Os Tilney vieram buscá-la na hora combinada; e como não surgiu nenhum novo obstáculo, nenhuma recordação súbita, nenhum chamamento inesperado, nenhuma intrusão impertinente para perturbar seus planos, **minha heroína**, por incrível que pareça, pôde cumprir seu compromisso, embora com o próprio herói, (p. 129)

No capítulo quatorze do livro, há um diálogo interessante entre Henry Tilney e Catherine acerca da literatura e das suas leituras preferidas. Nele, ela pergunta a Henry se ela já leu “*Os Mistérios de Udolpho*” e condicionada pelo desprezo anterior de John Thorpe ao gênero, ela faz uma pergunta antecipando

a resposta negativa: “Mas o senhor nunca lê romances, não é?” (AUSTEN, 2012, p.130). Entretanto, para sua surpresa, Henry não só lê romances, como é um grande defensor do gênero, ao responder: “Aquele que, homem ou mulher, não sente prazer na leitura de um bom romance deve ser insuportavelmente estúpido” (AUSTEN, 2012, p. 130), isso gera uma cumplicidade literária entre eles que vai sendo desenvolvida ao longo do livro.

Os capítulos que se seguem na abadia mostram que Catherine, apesar de decepcionada com o ambiente que a cerca por ser moderno e tão divergente daqueles descritos por Henry ou pelos livros aos quais está acostumada a ler, “ela não se rende a normalidade e insiste na fantasia” (AZERÊDO, 2012, p. 91) a ponto de que quando descobre que a mãe de Henry já havia morrido, começa a desconfiar do comportamento hostil e agressivo que tem o General Tilney - pai de Henry – e a pensar que ele a assassinou, torturou ou mantém em cárcere a sua esposa.

Assim, ao agir como uma heroína tentando desvendar o mistério da mulher, ela é flagrada por Henry no quarto proibido da abadia, e ele ciente dos delírios dela lhe fornece um sermão, ao ridicularizar as suas ideias, explicando como argumentos para negar os “supostos” crimes do General que há leis, que são ingleses e que são cristãos e, portanto, aquilo seria impossível de ocorrer e que tudo não passa de fruto da sua imaginação. Dessa forma, criando um entrecruzamento do plano ficcional com o plano real forjado a partir da imaginação fértil da protagonista.

Logo depois, Catherine é humilhada e expulsa da Abadia de Northanger pelo General por não possuir a fortuna que ele pensava, igualmente o seu irmão é deixado por Isabela Thorpe que se revela na verdade uma interesseira. Quando Henry se dá conta da injustiça feita pelo pai, e tudo é esclarecido Henry vai atrás de Catherine e a pede em casamento.

Para Azerêdo (2012), é como se, implicitamente, a narrativa nos dissesse que embora esse não seja um enredo gótico, também é habitado por seres “monstruosos” e horrendos. O “gótico” não se encontra tão distante da suposta vida comum.

Em *Northanger Abbey*, é possível perceber também que há uma manipulação do narrador onisciente intruso para a manutenção do patriarcado recorrente da época, além de diálogos que reforçam essa ideia e fazem com que o gênero romance reforce os paradigmas burgueses em relação à condição da mulher.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tomando como ponto de partida a definição de Reeve (1785) trazida por Vasconcelos (2016) de que o romance é como um “quadro da vida real e dos costumes, e dos tempos em que ele é escrito” refletimos sobre a importância desse gênero para a constituição de uma sociedade, e partir disso, realizamos nesse trabalho um apanhado histórico-social, econômico e político da Inglaterra do século XVIII estudando o gênero desde a sua gênese até a sua ascensão durante a burguesia culminando na era vitoriana.

O objetivo desse trabalho era apresentar, não só a constituição do romance como um processo social, mas também observar o fenômeno metaliterário presente na obra *Northanger Abbey* (1817), de Jane Austen, especialmente, através do narrador e da focalização propostas pela teoria genettiniana.

Diante da análise realizada nesse romance, pudemos perceber que a “inocência” do enredo proposto por Austen está apenas na camada da superficial, pois há inúmeros elementos discursivos e metaliterários que fazem da obra mais complexa do que “olhos” desavisados poderiam enxergar. Assim, através da triagem de excertos do *corpus* comprovamos que há a presença da natureza metaliterária a partir da intertextualidade com outras obras, como por exemplo, *Os Mistérios de Udolpho*, de Ann Radcliffe e outros autores citados ao longo da narrativa. Há também remissão ao leitor/narratário e outros elementos da tríade basilar do fazer literário, tais como: texto e autor. E, além disso, uma desautomatização do discurso gerada pelo efeito de *mise en abyme/matrioskas* composto a partir do narrador *heterodiegético* com artifício constante de *paralepse*, e um entrecruzamento entre o plano ficcional e o plano real.

Acreditamos, que essa pesquisa bibliográfica servirá de grande contribuição para os estudos referentes a metaliteratura e a crítica austeniana. Discentes, docentes e pesquisadores interessados no âmbito literário são os maiores beneficiados por essa monografia.

8. REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Alberto Filipe. **Bildung, esculpização e iniciação**: sobre a função interligada da forma do romance de formação, da metáfora da escultura e do cenário iniciático no âmbito da bildung, Pisa: Fabrizio Serra, 2015.

ARAUJO, João Paulo de Souza. **Quando a literatura é testemunha dela mesma: um estudo sobre metaliteratura em três romances**. In: CARVALHO, Nilson Pereira de (Org.). **Metaliteratura e suas Metáforas**. Recife: EDUFRPE, 2017, p. 31- 49.

AUSTEN, Henry [1818]. **Biography of Jane Austen**. London: John Murray Publishers, 1833.

AUSTEN, Jane. **Northanger Abbey**. São Paulo: Martin Claret, 2012.

AUSTEN-LEIGH, James Edward. **Uma Memória de Jane Austen**. São Paulo: Editora: Pedra Azul, 2014.

AZERÊDO, Genilda. Jane Austen e a Recodificação Paródica do Gótico em Northanger Abbey. In: **Revista Ilha do Desterro**, n. 62, 2012, p. 75-98.

_____. **Jane Austen, Adaptação e Ironia**: leitura introdutória em Emma. João Pessoa: EDUFPB, 2009, p. 39-45.

CARDOSO, Afonso Ligório. **Focalizador e Narrador em Genette**. São Paulo: UNASP, v. 22, n. 2, 2013, p. 59-66.

CARDOSO, Luís Miguel. **A problemática do narrador: da literatura ao cinema**. Juiz de Fora: Lumina, v.6, n.1/2, p. 57-72, 2003

CEIA, Carlos. **E-Dicionário de Termos Literários**. 2009.

DÄLLENBACH, Lucien. **El Relato Especular**. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. São Paulo: Ática, 2008.

ISER, W.O **Ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kreschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1979.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

LEWIS, Brenda Ralph. **The English Civil War**. New York: Simulations Publications, 1985.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2000.

MOUSINHO, Luiz Antônio. **Focalização, paralepse, paralipse**. UFPB, 2015.

NETO, Jaime de Queiroz Viana. **Metaliteratura em letras de música brasileiras**. In: CARVALHO, Nilson Pereira de (Org.). **Metaliteratura e suas Metáforas**. Recife: EDUFRPE, 2017, p. 113-135.

PERES, Marcos Roberto Flamíngo. A Teoria do Romance de Georg Lukács. In: **Revista Magma**, n. 2, 1995, p. 113-118.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SILVA, João Batista da. Intertextualidade como Metaliteratura: análise comparativa de *Vidas Secas* e *Faroeste Caboclo*. In: CARVALHO, Nilson Pereira de (Org.). **Metaliteratura e suas Metáforas**. Recife: EDUFRPE, 2017, p. 100-111.

SOUTO, Maria Williane da Rocha. Considerações Metaliterárias no Romance *Nossa Teresa*, de Micheliny Verunsch. In: CARVALHO, Nilson Pereira de (Org.). **Metaliteratura e suas Metáforas**. Recife: EDUFRPE, 2017, p. 15-29.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. **“Construções do feminino no romance inglês do século XVIII”**. Polifonia (UFMT), Cuiabá, v. 3, n. 2, p. 85-100, 1995.

_____. **Ensaio teórico: os capítulos introdutórios de Henry Fielding**. Psicologia USP, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 171-185, 2000.

_____. **Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII**. São Paulo: Boitempo, 2009.

_____. **O Romance como Sistema Planetário**. Novos Estudos CEBRAP, n. 86, março 2010, p. 187-195.

WATT, Ian. **A Ascensão do Romance**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.