

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Monica Chagas da Costa

GEORGE ELIOT, O NOME NA CAPA DE *THE MILL ON THE FLOSS*

Porto Alegre

2016

Monica Chagas da Costa

GEORGE ELIOT, O NOME NA CAPA DE *THE MILL ON THE FLOSS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos da Literatura.

Orientadora: Regina Zilberman

Porto Alegre

2016

CIP - Catalogação na Publicação

Chagas da Costa, Monica
George Eliot, o nome na capa de The Mill on the
Floss / Monica Chagas da Costa. -- 2016.
165 f.

Orientadora: Regina Zilberman.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Autoria. 2. George Eliot. 3. Mary Ann Evans.
4. The Mill on the Floss. I. Zilberman, Regina ,
orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

O término desta dissertação só foi possível pelo apoio e pela influência de algumas pessoas especiais. Meus agradecimentos são para elas:

A meus pais, pela constante torcida e pelos apelos para que eu não desistisse.

Ao meu irmão, pelo companheirismo.

À minha família, pelo cuidado.

Aos meus amigos, pelos momentos de alívio do estresse e pelas gargalhadas.

Aos colegas de mestrado, por tantas discussões e ombros sempre a postos.

Aos professores do Instituto de Letras, pelos conhecimentos e experiências compartilhados.

Ao PPGET e à CAPES pelo apoio financeiro que oportunizou a realização desta pesquisa.

Finalmente, a duas pessoas sem as quais, realmente, nada teria sido escrito:

Ao meu marido, Cassiano, que aceitou a aventura de casar comigo no meio do mestrado e me fez acreditar que tudo ia dar certo, mesmo nos momentos de desespero.

À minha orientadora, Regina, que pacientemente escutou as minhas inseguranças e as transformou em motivações, direcionando e organizando as minhas ideias até que chegássemos a um resultado positivo.

Obrigada.

For her, too, the burden and the complexity of womanhood were not enough; she must reach beyond the sanctuary and pluck for herself the strange bright fruits of art and knowledge.

Virginia Woolf

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar o conceito de autoria no contexto da obra de George Eliot. Para realizá-lo, definiram-se dois aspectos relevantes da atividade do autor. O primeiro deles é sua existência empírica, situada dentro de determinadas práticas, como apontado por Martha Woodmansee, Michel Foucault, Marisa Lajolo e Regina Zilberman. O segundo, seu funcionamento intratextual, como instância discursiva, destilado das teorias enunciativas de Emile Benveniste e das proposições teóricas de Wayne Booth, Umberto Eco e Wolfgang Iser. A partir dessas elaborações, foram desenvolvidas as análises, de um lado, da trajetória de Mary Ann Evans (George Eliot) e seu papel como escritora do final do século XIX, e, de outro, do romance *The Mill on the Floss*, obra de 1860, na qual se percebe o autor George Eliot em funcionamento. Pode-se notar, através da reconstrução da vida da autora, sua reflexão própria sobre o significado da prática da autoria como missão social. É também notável, através de seu romance, a atuação de uma figura autoral que organiza o texto e encaminha a interpretação de seu leitor para determinadas direções.

PALAVRAS-CHAVE: George Eliot; Autoria; *The Mill on the Floss*; Mary Ann Evans.

ABSTRACT

This work's objective is to analyze the concept of authorship in the context of George Eliot's production. In order to do so, two relevant aspects of the author's activity were defined. The first one is its empirical existence, located within certain practices, as pointed by Martha Woodmansee, Michel Foucault, Marisa Lajolo and Regina Zilberman. The second one, its intratextual operation, as a discursive instance, distilled from Emile Benveniste's enunciative theories and from the theoretical propositions of Wayne Booth, Umberto Eco and Wolfgang Iser. These elaborations allowed the development of two analyses: on one hand, of Mary Ann Evans' (George Eliot's) trajectory and her role as a late nineteenth century writer, and, on the other, of the novel *The Mill on the Floss* (1860), in which George Eliot's authorship is perceived at work. It is noticeable, through the reconstruction of the author's life, her own reflection on the meaning of authorial practice as a social mission. It is also remarkable, through her novel, the performance of an author figure which organizes the text and directs its reader's interpretations to determined directions.

KEYWORDS: George Eliot; Authorship; *The Mill on the Floss*; Mary Ann Evans.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. O AUTOR EMPÍRICO	13
1.1. A AUTORIA COMO CONSTRUÇÃO	13
1.2. O AUTOR E A SOCIEDADE	18
1.3. O AUTOR, AS LEIS E A ECONOMIA	21
1.4. O AUTOR E A HISTÓRIA	25
2. GEORGE ELIOT, A ESCRITORA DE <i>THE MILL ON THE FLOSS</i>	29
2.1. OS VÁRIOS NOMES DE UMA ESCRITORA	29
2.2. GEORGE ELIOT E A SOCIEDADE	42
2.3. GEORGE ELIOT, AS LEIS E O DINHEIRO	46
2.4. GEORGE ELIOT E A HISTÓRIA	50
3. O AUTOR COMO INSTÂNCIA TEXTUAL	54
3.1. FUNDAMENTOS LINGUÍSTICOS E DISCURSIVOS DA AUTORIA	54
3.2. PROPOSIÇÕES DA TEORIA DA LITERATURA	57
3.3. NOTAS SOBRE A DIMENSÃO ÉTICA DA LITERATURA	65
3.4. PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A ABORDAGEM AO AUTOR IMPLÍCITO	67
3.4.1. Leitura integralizante da narrativa	68
3.4.2. O uso do narrador confiável	69
3.4.3. A caracterização das personagens	71
3.4.4. A presença dos comentários	72
3.4.5. A interpelação do leitor pela narrativa	74
4. GEORGE ELIOT, O AUTOR DE <i>THE MILL ON THE FLOSS</i>	76
4.1. ILUSTRANDO AS LEIS DA AUTORIA	78
4.2. O NARRADOR	111
4.3. O RETRATO DE MAGGIE TULLIVER	128
4.4. COMENTÁRIOS	135
4.5. CARO LEITOR,	148
CONCLUSÕES	158
REFERÊNCIAS	163

INTRODUÇÃO

George Eliot é uma figura imponente na literatura inglesa. Sua obra foi resultado de uma trajetória intensa de estudos e de sua circulação no agitado meio científico e filosófico do final do século XIX. Seu trabalho ficcional procura, majoritariamente, retratar, seguindo os preceitos do realismo oitocentista, a sociedade inglesa em suas peculiaridades cotidianas, estudando como indivíduos de diferentes camadas sociais lidam com questões de ordem moral e ética dentro de contextos tensionados. Segundo Virginia Woolf, no ensaio crítico sobre a obra da escritora, a qualidade da ficção de Eliot, principalmente de suas primeiras obras, está em seu poder mimético, em sua habilidade de reacender a experiência de uma Inglaterra rural e provinciana:

The flood of memory and humour which she pours so spontaneously into one figure, one scene after another, until the whole fabric of ancient rural England is revived, has so much in common with a natural process that it leaves us with little consciousness that there is anything to criticise. We accept; we feel the delicious warmth and release of spirit which the great creative writers alone procure for us. As one comes back to the books after years of absence they pour out, even against our expectation, the same store of energy and heat, so that we want more than anything to idle in the warmth as in the sun beating down from the red orchard wall. (WOOLF, 2003, s.p.)¹

Têm-se como exceção o romance *Romola*, que retrata a Florença do século XV, e a novela *The Lifted Veil*, transcorrida na Europa continental. Ainda assim, ambos textos lidam com reflexões relevantes para a sociedade contemporânea à escritora. Sua obra mais reconhecida é o romance *Middlemarch* (1871), “one of the few English novels written for grown-up people”² (WOOLF, 2003, s.p.), publicado já em sua maturidade como escritora, que busca construir um mundo multifacetado dentro de uma Inglaterra em processo de modernização. Este trabalho dirige o olhar para uma obra anterior

¹ “A enchente de memória e humor que ela derrama espontaneamente em uma imagem, uma cena após a outra, até que todo o tecido da antiga Inglaterra rural seja revivido, tem tanto em comum com o processo natural que nos deixa sem muita consciência de que haja algo para criticar. Nós aceitamos; nós sentimos o calor delicioso e a libertação de espírito que somente os maiores escritores nos proporcionam. Quando alguém retorna aos livros depois de anos de ausência eles exalam, mesmo contra nossa expectativa, a mesma potência de energia e então nós queremos mais que tudo aproveitar o calor do sol que bate na parede vermelha do pomar.” (tradução minha)

² “Um dos únicos romances ingleses escritos para adultos.” (tradução minha)

na carreira de Eliot, publicada no ano de 1860, que tem como cenário a região das *midlands* inglesas. *The Mill on the Floss*, a história da infância e juventude da pequena Maggie Tulliver e de seu irmão, Tom, é visto pela crítica³ como o livro mais autobiográfico da autora, por retratar tanto as paisagens como uma conjuntura familiar aproximadas às da infância de Mary Anne Evans – a mulher por trás do pseudônimo.

Portanto, quando se trata de um trabalho que busca analisar a configuração da autoria na obra de Eliot, o livro mais indicado para leitura parece ser aquele que mais levanta questionamentos sobre a identidade de seu autor. No entanto, a questão da construção da autoria não se define como mera pesquisa biográfica e levantamento de cenas ou situações narrativas que correspondam à trajetória da escritora. A figura do autor, seja no caso particular de Eliot, seja em sua generalidade, ultrapassa os limites da biografia, e os complexifica. Ele está relacionado tanto aos modos de produção das obras literárias, que geram os objetos consumidos pelos indivíduos empíricos, movimentando a economia e influenciando o pensamento de gerações, quanto às engrenagens de funcionamento do próprio sistema textual que é posto em atividade a cada leitura. O autor é, desse modo, alheio e intrínseco ao texto; faz e não faz parte de sua construção.

O problema do autor como objeto de reflexão da teoria literária não é fácil de ser resolvido, nem muito menos pouco explorado pelos estudiosos da área. No entanto, dois textos parecem seminais para todo pesquisador que procura investigar o assunto: o texto publicado em 1968 por Roland Barthes na revista *Manteia* intitulado “A Morte do Autor”, e a conferência proferida por Michel Foucault na Sociedade Francesa de Filosofia, em 1969, publicada sob o título de “O que é um autor?”. O primeiro afirma o apagamento da figura do autor em prol da emergência do sentido construído ao longo da escrita/leitura do texto, desarticulando o processo de gênese da obra a partir de um ser original que tenha total controle sobre seus sentidos, e deixando na mão do leitor a elaboração do significado de cada obra. Já Foucault parte desse princípio, e busca analisar as lacunas funcionais que se sobressaem quando se mata o autor. Depois dos dois franceses, toda a tentativa de tratar da autoria se

³ Cf. BODENHEIMER, Rosemarie. A woman of many names. In: LEVINE, George. *The Cambridge Companion to George Eliot*. New York: Cambridge University Press, 2001. p. 20-37

configura como um processo de ressurreição do autor, na busca de lhe atribuir alguma sobrevida. Parece ser realmente verdade que o autor enquanto dono do sentido “correto” do texto esteja morto para a crítica – como bem apontam as reflexões realizadas pela teoria da Estética da Recepção e da *Reader-response* em geral. No entanto, ainda existe alguma relação estabelecida entre o leitor e o autor de uma obra literária no momento de cada leitura. O objetivo deste trabalho é delimitar, a partir da reflexão teórica, como se constrói o conceito de autor que sucede a sua “morte” teórica, e como ele se realiza na obra de George Eliot.

Em se tratando da relação entre autor, obra e leitor, é possível divisar duas dimensões que permanecem relevantes para análise literária: por um lado, existe um indivíduo empírico que escreve o texto literário e o submete a processos de edição e publicação que geram objetos de leitura, e cujo trabalho é remunerado e submetido a regras de funcionamento social (sejam elas efetivamente legais ou advindas do convívio social). Por outro, existe, dentro da estrutura textual, um elemento organizacional que exerce determinadas funções fundamentais a que se convencionou chamar de autor.

Tendo em vista tais aspectos da autoria, este trabalho se divide entre as duas perspectivas. O primeiro capítulo dá conta da revisão da literatura teórica que busca compreender o modo de funcionamento do autor no mundo empírico. Para tanto, as reflexões de Michel Foucault (1992) são de grande importância para o entendimento das particularidades do nome do autor, e os trabalhos de Martha Woodmansee (1994), e Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2001) são essenciais para a análise da história da construção do conceito de autoria e sua relação com os contextos sociais que o produzem. Ainda é incorporada uma breve discussão sobre o conceito de propriedade intelectual, realizada dentro da área do Direito, que auxilia a esclarecer o modo como a relação entre autor e obra é percebida pela sociedade atual.

Partindo dessa discussão, o segundo capítulo apresenta um levantamento biográfico da trajetória de Mary Anne Evans, atentando para sua formação como intelectual, até sua produção como escritora, procurando descrever sua relação com o mundo editorial. Em um momento posterior, são elencados aspectos específicos dessa relação, em que se estuda o modo

como ela expressava perceber o trabalho artístico enquanto profissão, e como entendia a sua atividade enquanto manifestação de uma autoria.

No terceiro capítulo, está em foco a segunda dimensão da autoria, qual seja, sua função enquanto instância textual. Parte-se de um breve exame da teoria enunciativa proposta pelo linguista Emile Benveniste (2005), na medida em que ela auxilia a compreender o texto como um enunciado resultado de um processo interlocutório. À luz da reflexão benvenistiana, são analisados conceitos como “autor implícito”, de Wayne Booth (2010), e “autor modelo”, de Umberto Eco (2011), que ponderam sobre o papel do elemento autor dentro dos textos literários, desligando-os de seus referenciais empíricos. Agregadas a isso estão as propostas de Wolfgang Iser (1999) sobre a relação entre o autor e seu leitor, e em que medida ela é definidora desses elementos. Finalmente, é proposta uma metodologia de análise que dê conta dos elementos teóricos estudados na prática da investigação da obra literária.

A análise da obra *The Mill on the Floss* é realizada ao longo do último capítulo, com a base metodológica exposta anteriormente enquanto bússola norteadora. O estudo é dividido, primeiramente, na análise geral da narrativa, que busca, ao longo do enredo, elencar os aspectos mais relevantes para a definição das características do autor do romance. Em segundo lugar, é examinada a atuação do narrador enquanto representante do autor. Depois, é traçado um retrato da protagonista, e, a partir de sua construção, ressaltadas a atuação do autor em sua gerência. Os comentários inseridos ao longo da narrativa são outro objeto de análise das expressões da autoria, e suas relações com o enredo e com temas relevantes para reflexões que não se limitam à temática do romance. Finalmente, são interpretados os momentos de interpelação ao leitor, em que o autor de *The Mill on the Floss* se coloca em diálogo com um leitor previsto.

Espera-se, com essa análise, chegar a uma delimitação da figura do autor em funcionamento no romance, a partir dos elementos que a constituem. Ao se traçarem os passos que o autor de *The Mill on the Floss* toma para construir seu mundo ficcional e dar vida a suas personagens e sua narração, pretende-se entendê-lo com maior profundidade. Como consequência, desdobra-se um novo olhar sobre a produção de Eliot, que dá relevo para a estrutura que se esconde no esqueleto de seu romance.

1. O AUTOR EMPÍRICO

1.1. A AUTORIA COMO CONSTRUÇÃO

A figura do autor na sociedade vai além dos limites do discurso. Ainda é bastante comum ouvir falar dele como um elemento da interpretação do texto, na medida em que, quando se trata da prática da crítica literária, muitos estudiosos recorrem às possíveis intenções autorais para validar ou desacreditar determinadas posições de leitura. Isso acontece mesmo tanto tempo depois da cisão entre autor e texto, efetivada com mais celebridade na morte proclamada por Barthes⁴. Nesse sentido, a autoria se inscreve e se circunscreve no âmbito discursivo. Porém, autor, na linguagem corrente, também é utilizado como sinônimo para determinadas funções – escritor, artista, criador – que são de cunho social – ou seja, que dependem de atividades exercidas dentro de sistemas econômicos, legais e organizacionais específicos. Portanto, faz-se necessária a análise dos modos como essa função autor (que não é a mesma proposta por Michel Foucault⁵) se desenvolve na sociedade ocidental, a partir de pressupostos teóricos que se enraízem nos fundamentos empíricos da autoria.

Como é possível falar do autor a partir de um prisma empírico? Tradicionalmente, na teoria literária, as abordagens predominantes defendem que a literatura possua uma particularidade em relação aos outros tipos de arte: ela é vista sumamente como ideia. Críticos e teóricos tendem a desvincular o conteúdo literário de seu meio de circulação. Por um lado, tal cisão é produtiva, uma vez que limita as interpretações biografistas e amplia a abertura de significados além do contingente material. No entanto, tal tradição menospreza a complexidade do sistema de produção de livros e objetos de leitura, e apaga as diferenças que as condições materiais propiciam à recepção de cada texto. Esse modo de tratar da obra literária está intimamente ligado à

⁴ Cf. BARTHES, Roland. A morte do autor In: _____. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. Tradução Mario Laranjeira

⁵ A função autor para Foucault (1992) é baseada no modo de funcionamento dos discursos escritos a que são atribuídos autoria. Ela consiste no emprego de um nome que limita um conjunto de obras, na possibilidade de apropriação legal das obras por determinados sujeitos, na possibilidade de atribuição das obras a um nome em específico e nas expressões subjetivas que denotam diferentes “eus”.

trajetória histórica da figura do autor, ainda que não seja limitado a ela, e aos tipos de pensamento que esta cultura produziu. Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2001, 19),

é sua condição de propriedade, isto é, bem mensurável em dinheiro, que caracteriza de forma mais radical a desejada dimensão concreta da obra de arte. Só que a admissão desse caráter transforma a arte em mercadoria, o que é bom para os artistas, mau, porém, para a Teoria da Literatura.

A negligência da teoria da literatura referente ao caráter de propriedade da obra de arte, apontada pelas autoras, exclui dimensões de análise relevantes para o entendimento tanto das condições de produção de cada texto quanto do mundo representado pela escrita em si. Essa abordagem não é nociva somente para os estudiosos, que constringem seus âmbitos de pesquisa, mas também para a própria literatura, que se apaga como produto e, portanto, diminui seu valor como objeto.

O conceito de valor nesse problema teórico é dual. Não vale para a literatura puramente o valor econômico – o que é traduzido no profundo preconceito com que são vistas as obras conhecidas como *best-sellers* – mas, soberanamente, o valor estético. A definição de valor é descrita como:

fundamento do funcionamento da economia capitalista, é também um conceito básico da Estética. Não por coincidência a mesma palavra designa um conceito vital para a Economia e para a Estética, que começaram a lidar com ela simultaneamente, no século XVII. A diferença é que a Economia privilegiou o quantitativo, e a Estética, o qualitativo, vertendo-o para abstrações – criatividade, originalidade, genialidade – e não para seus dígitos.” (LAJOLO;ZILBERMAN, 2001, 18)

Para a maior parte das artes, os dois valores são associados (principalmente quando se trata das artes plásticas), e a soma monetária associada aos objetos artísticos aumenta conforme seu prestígio e sua qualidade. No sistema literário, similar afirmação é raramente verdadeira. Independentemente do mérito de tal funcionamento, pensar a obra de arte em termos de sua materialidade significa admitir fatores concretos que se relacionam com a elaboração dos critérios estéticos estabelecidos aparentemente à sua revelia. Isso inclui introduzir o processo de produção do

livro na análise do texto, em suas mais diversas dimensões – revisão, edição, impressão – e entender que a relação entre obra e autor se baseia na circulação dos objetos-livros (levando em conta o papel que cada um ocupa no mercado). É a partir desses pressupostos, ao se assumir a materialidade como algo relevante para o entendimento mais amplo da obra literária, que a ressurreição do autor se torna coerente. Depois de Barthes e Foucault, não há lugar para o indivíduo autor na análise discursiva do texto. Porém, uma vez que o texto se concretiza em objetos físicos, é possível analisar sua relação com a pessoa a quem ele é creditado. Os termos dessa ligação são vários. Pode-se, primeiramente, apontar para a dimensão financeira da produção das obras. Nesse âmbito, o autor atua como sujeito econômico, e interage com seu sistema nos limites que ele permite.

O protagonismo do autor nas interações econômicas relativas às produções literárias, ainda que relativamente recente, é reafirmado pelas legislações ocidentais, que, tomando como exemplo a brasileira, regulam as obras a partir de seu caráter de propriedade, passível de ser usufruída. A dimensão econômica da autoria envolve também os sujeitos que fazem parte da produção dos objetos-livro. A escrita está, desde sua invenção, envolvida em um processo que depende de diferentes trabalhadores. O par básico da comunicação escrita, autor - leitor, é mediado por editores, copistas, escribas, revisores, tradutores, ilustradores, impressores, bem como uma diversidade de profissionais que fazem parte da criação de um produto. Portanto, é na interação entre os diferentes membros do processo de produção que o papel do escritor (e, por conseguinte, do autor) como sujeito econômico se faz visível.

A sua inserção em um sistema de produção específico (que não necessariamente precisa ser instaurado por uma lógica capitalista, uma vez que a tomada de papéis sociais faz parte da organização de qualquer sociedade) reflete outra dimensão empírica da relação autor e obra, que é a propriamente social. Isso significa tratar dos modos como o indivíduo que se assume autor circula publicamente, seja por sua interação com outros indivíduos (que podem ser seus leitores ou não), seja pelo trânsito de seu nome em diferentes canais de comunicação. A reflexão foucaultiana a propósito do nome do autor se torna bastante produtiva nesse cenário, uma vez que apresenta a particularidade associativa que ele possui. Ao se

mencionar um autor, vêm à tona não só a referência a um indivíduo determinado, mas de um conjunto de textos, de opiniões, de ideias e até de comportamentos. O reconhecimento desse nome, que, no mundo atual, surge com a pecha de “celebridade” – palavra que amplia a noção de notabilidade, transformando-a em fama generalizada – e os tipos de discursos que o envolve têm impacto na recepção dos textos.

Há ainda a questão do lugar histórico da autoria. É possível pensar num desenrolar do papel do autor através das diversas sociedades e épocas. Ele se faz presente por estar envolvido nos aspectos sociais, econômicos e legais mencionados antes, e olhar para a sua função social/econômica/legal envolve traçar como se deu o surgimento da autoria e como ela se configura em diferentes momentos históricos. Porém, o estudo da relação autor e história também encampa os modos como os indivíduos se definem enquanto autores, em que medida suas concepções desafiam as predominantes, e de que modo suas práticas se alinham às ideias vigentes sobre o assunto.

Ao se abordar a ligação empírica entre o autor e suas obras, leva-se em consideração, portanto, as dimensões econômicas (intrinsecamente, legais), sociais e históricas das práticas individuais. Como pressuposto, por trás desses âmbitos, está a questão da propriedade intelectual sobre os textos. O direito à propriedade como conceito geral consiste na direito absoluto e exclusivo sobre determinada coisa. Absoluto porque “o proprietário pode dispor da coisa como bem entender, sujeito apenas a determinadas limitações” (MONTEIRO, 1982, 89-90). Exclusivo porque “a mesma coisa não pode pertencer com exclusividade e simultaneamente a duas ou mais pessoas” (MONTEIRO, 1982, 90).

A ideia de propriedade intelectual, no entanto, torna a questão mais complexa, porque associa a um direito originalmente material um caráter imaterial, que é tratado por Washinton de Barros Monteiro, jurista brasileiro, sob o título de “ideia”. A definição desse tipo de propriedade demanda, portanto, maior definição. Segundo SHERWOOD (1992, 21-22),

a propriedade intelectual é o conjunto de duas coisas. Primeiramente, são as ideias, invenções e expressão criativa, que são essencialmente o resultado da atividade privada. Em segundo lugar, há o desejo público de dar o status de propriedade a essas invenções e expressões.

As duas dimensões essenciais da propriedade da produção intelectual são, portanto, a atividade privada (individual, ou com os indivíduos reconhecidos) e o status de originalidade ou invencionalidade que depende do reconhecimento social. À guisa de comentário, pode-se notar que a autoria, em se tratando ela de um tipo de relação de proprietário e propriedade, depende do reconhecimento do trabalho inventivo do indivíduo.

A proteção a esse tipo de propriedade se desenvolveu através da história e se consolidou no mundo moderno. Sherwood (1992) levanta cinco teorias sobre os motivos que impulsionam essa defesa. A primeira delas é a teoria da recompensa, que presume que a criação intelectual ou criativa demanda um esforço individual que requer compensação – e a salvaguarda se dá no direito de garantir a remuneração ou o reconhecimento do autor. A segunda teoria é a da recuperação. Nela, entende-se que há um período de tempo gasto na produção artística ou intelectual que deve ser recuperado. Como terceira, tem-se a teoria do incentivo, na qual se afirma que o produto intelectual ou criativo gera uma atração de recursos que precisa ser instigada. A quarta, a teoria do risco, percebe a criação como um trabalho desbravador de algum campo, e, enquanto tal, sob tutela do risco – e a sua proteção se dá no sentido de assumir o risco como um fator de possível desenvolvimento da área. Por último, a teoria que o próprio Sherwood procura desenvolver, nomeada teoria da “taxa de retorno social”, que admite o trabalho intelectual e criativo como parte de um processo de desenvolvimento econômico. Essas proposições comprovam como o trabalho intelectual ou artístico está intimamente ligado ao funcionamento social.

Desse modo, não se pode pensar na criação autoral sem inseri-la em um plano social que a reconheça e a recompense. Ao se construir o panorama dos fatores econômicos, legais e sociais que circundam a atuação dos indivíduos enquanto criadores do sistema literário, é possível atribuir significado a suas atividades e a determinadas configurações e figurações textuais. Nessa direção, o estudo sobre o autor empírico se define e reclama sua importância.

1.2. O AUTOR E A SOCIEDADE

A presença do autor é percebida nas práticas de escrita ou de disseminação de conhecimento que são populares a cada época e local. Sua atividade é diferente, por exemplo, em sociedades que têm como base de difusão de conhecimento a oralidade. Nesses contextos, a performance é mais valorizada que a criação, e o autor adquire maior relevância como autoridade em áreas específicas. Se tomada como exemplo a sociedade grega da Antiguidade clássica, é possível perceber a atividade autoral como marca de um discurso privilegiado, sendo a escrita geralmente mediada por um escriba ou por uma transcrição do discurso oral⁶. Nas situações em que a escrita é o centro da comunicação, a autoria tem valores variados, indiciando marcas de autoridade, de status, de classes específicas. A mediação entre o autor e seus receptores acontece progressivamente com mais intensidade, uma vez que, inicialmente com as cópias manuais e, depois da invenção da imprensa, com as impressões, os textos circulam a partir de um sistema de reprodução amplo e cada vez mais complexo.

De modo geral, a autoria surge como selo de autoridade para alguns tipos de discurso. Segundo Michel Foucault (1992, 46), “a função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. Há, no texto do pensador francês, uma preocupação primordial com a tecitura da obra naquilo em que ela é atravessada por normas sociais. Percebe-se, portanto, que não se pode olhar para o texto isoladamente, uma vez que Foucault se volta para as funções que o discurso assume em relação a seu contexto de circulação. De fato, há, segundo o estudioso, uma questão de status envolvida na função autor.

‘Hipócrates disse’, ‘Plínio conta’ não era, em rigor, um argumento de autoridade; eram indícios que assinalavam os discursos destinados a ser recebidos como provados [...] [já] os discursos ‘literários’ já não podem ser recebidos se não forem dotados da função autor: perguntar-se-á a qualquer texto de poesia ou de ficção de onde é que veio, quem o escreveu, em que data, em que circunstâncias ou a partir de que projeto. O sentido que lhe conferimos ou o valor que lhe reconhecermos dependem da forma como respondermos a estas

⁶ Cf. MARTINS, Wilson. *A Palavra escrita: História do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

questões (FOUCAULT, 1992, 49)

A interpretação dos textos depende da marca da autoria, e essa marca, conforme a sociedade da qual se fala, é também uma afirmação de verdade. É possível deduzir do pensamento foucaultiano a ideia de que o nome do autor é uma etiqueta que serve de índice para determinadas práticas sociais. Ainda assim, ele procura assegurar-se da supremacia da escrita sobre a figura do autor, como característico da teoria desenvolvida a partir dos anos 1960 sobre autoria, afirmando que

a marca do escritor não é mais do que a singularidade de sua ausência: é-lhe necessário representar o papel do morto no jogo da escrita. Tudo isto é conhecido; há já bastante tempo que a crítica e a filosofia vêm realçando este desaparecimento ou esta morte do autor (FOUCAULT, 1992, 36-37),

Há, desse modo, uma cisão entre o indivíduo empírico e o texto. O que importa é sua função. A circulação dos discursos na sociedade se configura como o privilégio de alguns sujeitos e possibilidade de inserção de outros discursos em circulação. O apagamento do autor pela escrita, afirmado tanto por Foucault quanto por Barthes, por mais que claramente uma ferramenta teórica para privilegiar a análise do texto, não destrói a faceta empírica da relação dos discursos de um autor com sua sociedade.

Um dos papéis que os sujeitos empíricos acabam por ocupar, nesse caso, é o de formadores de opinião. Devido ao status da escrita, aquilo que é representado nas obras modula as discussões em pauta na sociedade. Pode-se tomar como exemplo, no caso da literatura, as práticas de leitura envolvidas na recepção dos textos. Conforme o tipo de representação apresentado nas obras, ocorrem movimentos de duas vias: práticas são incorporadas à ficção; e a ficção estabelece um paradigma de valores para cada tipo de prática⁷. Ou seja, os modos como as pessoas leem usualmente são retratados nas narrativas ou poemas, configurando a incorporação do funcionamento da sociedade dentro da obra literária. Por outro lado, cada narrativa apresenta, em

⁷ Tal proposição está de acordo com as premissas dos trabalhos dos historiadores do livro e da leitura, principalmente do francês Roger Chartier. Consultar: CHARTIER, Roger. *Práticas de Leitura* (1998); *Forma e Sentido – Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. (2003); *Leituras e Leitores na França do Antigo Regime*.(2004).

sua estrutura, um jogo de valores para cada prática, e, conforme o status do autor e o tipo de recepção que recebe, a obra oferece novos modos de interpretar as práticas empíricas.

Pode-se observar isso no caso da inglesa Jane Austen, que representa, em seu romance *Northanger Abbey*, sua protagonista, Catherine Morland, na condição de leitora de romances góticos. Austen retrata suas leituras como situações traiçoeiras e a personagem, ao se deixar levar pela influência dos modos de ler os textos góticos, acaba cruzando a fronteira entre ficção e realidade, e interpretando mal situações centrais para sua vida social. A autora modula a crítica a este tipo de prática de leitura com o fato de que isso faz parte do aprendizado da jovem leitora no caminho da vida adulta, mas fica claro para o leitor que o tipo de interpretação efetivado por Catherine não é o ideal. O texto funciona como um código de conduta em relação a este tipo de leitura e mostra-se como um exemplo da possibilidade de influência da literatura nas práticas de seu público.

Porém, a atividade social do autor não se limita às situações representadas em suas obras. Um segundo papel que lhe é atribuído é o do reconhecimento público ou da “celebridade”. Apesar da relativa novidade do termo, o reconhecimento do sujeito empírico é discernível desde a Antiguidade Clássica. Desde então se desenvolve um interesse, em determinados círculos com mais poder, de que se mantenham os autores como entretenimento em ocasiões sociais ou como parte de uma classe mais elevada. Como resultado da sua escrita, há a organização de uma esfera social onde os escritores circulam, e o fato de participarem dessa esfera rebate como influência na circulação de seus títulos.

A celebridade dos autores, ao se pensar nos dias atuais, tem duas faces. Por um lado, ao atingir um sucesso editorial expressivo, atribui-se uma qualidade de “guru” aos indivíduos, e suas manifestações dentro e fora de suas obras, são acompanhadas por milhares de olhares ávidos por mensagens que afirmem a originalidade do escritor em questão. Isso é reconhecível, a título de exemplo, no caso de John Green (autor de livros juvenis como *A Culpa é das Estrelas* e *Cidades de Papel*), cujos canais de comunicação via *podcast* e

vídeo atraem diversos de seus leitores em busca de orientação⁸. Como a maioria de seu público constitui-se de adolescentes ou jovens adultos, a comunicação com o autor se torna um meio pelo qual se conectam com um grupo⁹ e uma referência a quem se dirigem para sanar dúvidas e questões pessoais.

Por outro lado, quando o sucesso expressivo está relacionado à crítica, o autor ganha a capa mística do gênio, e suas manifestações tomam um ar profético e intocável. A combinação das duas situações é por demais rara, e parece gerar um ser público que é ao mesmo tempo sábio, profeta, guru de estilo e exemplo de vida.

O modo como o comportamento do autor influencia a conduta de seus leitores (seu potencial como exemplo de vida) é também uma das características de sua atuação na sociedade. Muitas vezes este papel decorre da celebridade exercida por cada autor. Dependendo do nível de reconhecimento público que o escritor possui, sua atividade como autor é posta sob escrutínio. Há uma negociação entre o que pode circular da vida pessoal do escritor e do modo de interpretação de sua obra. A leitura geral da obra funciona como um espelho que pode ser endossado ou criticado, e essa imagem tem influência na circulação dos textos.

1.3. O AUTOR, AS LEIS E A ECONOMIA

A relação do autor com sua obra é mediada pelas leis em vigência na época da escrita e publicação de suas obras, e pelas estruturas econômicas que baseiam a circulação dos textos. A cada momento histórico cabe analisar como funcionam essas leis e essas estruturas. Há o reconhecimento do texto como propriedade de algum sujeito? Há remuneração envolvida na divulgação da criação artística ou intelectual?

Nas palavras de Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2001, 71), “na tradição dos estudos literários, não é de bom tom misturar questões de dinheiro

⁸ Encontrados em <https://soundcloud.com/dearhankandjohn> e <https://www.youtube.com/user/vlogbrothers>

⁹ No caso de Green (e de seu irmão, coautor dos vídeos), a comunidade possui até mesmo um nome (*Nerdfigtheria*).

com literatura, apagando-se o caráter econômico das atividades culturais. Nesse rarefeito território, valores só os estéticos”. No entanto, fora do campo da teoria da literatura, a negociação de valores financeiros sobre a escrita, impressão e distribuição das obras literárias gera embates e discussões recorrentes. A legislação que rege a relação entre o autor, a obra, e os sujeitos envolvidos em sua produção é relativamente recente. Pode-se encontrar um princípio das ideias de propriedade intelectual na sociedade romana, quando são feitas as primeiras menções a ideia plágio:

Marcial (Marcus Avrelivs Martialis, 40 – 104 d.C.), foi o primeiro a usar o termo plágio para descrever o ato de apropriação de obra intelectual alheia. O crime de *plagium*, definido pela Lex Fabia de *Plagiariis* do século II a. C., era o seqüestro de uma pessoa livre, para a posterior venda como escravo (PEREIRA, 2007, s.p.).

O plagiário ainda não era tido como criminoso, mas essa prática acarretava um embargo que sinaliza uma futura conceituação da ideia de propriedade intelectual e, como consequência, de autoria. Durante a Idade Média, poucos são os movimentos legislativos no sentido de regular as práticas de escrita, cópia e distribuição de textos. Conforme a Renascença surge no horizonte, e com o avanço tecnológico dos modos de reprodução das obras, a necessidade de organização e regulamento das práticas se faz mais presente, e a prática de concessão de privilégios pela realza para os editores, com relação ao direito de impressão e venda dos escritos, começa a ser instaurada:

Com a invenção e o desenvolvimento da imprensa, apresentam-se pela primeira vez de forma aguda os problemas econômicos que lhe estão relacionados. A concorrência entre os diversos editores devia forçosamente conduzi-los ao cuidado de resguardar os seus interesses: nasce daí a instituição dos *privilégios*. (MARTINS, 1996, 394)

É com a entrada do século XVIII que os estados ocidentais iniciam a conceber leis direcionadas para a propriedade intelectual em si. Na Inglaterra, é promulgado em 1709 o *Statute of Anne*, que reconhece o direito à cópia da obra, fazendo surgir a palavra *royalty*; “o rei, isto é, a Coroa, concedia uma regalia [...] para as cópias impressas de determinada obra. O prazo de proteção era contado da data da impressão, e as obras não impressas somente eram protegidas por 14 anos.” (GANDELMAN, 2001, 31). No entanto,

a lei inglesa era voltada para a proteção dos direitos dos editores e livreiros que imprimiam e distribuíam os livros, sem a ênfase no direito à obra, sendo o foco legislativo a impressão dos textos.

É na França, em 1789, que o *Droit D'Auteur* adiciona o direito do autor à ideia de propriedade intelectual. “O *droit d’auteur* enfoca também os aspectos morais, o direito que o autor tem ao ineditismo, à paternidade, à integridade de sua obra, que não pode ser modificada sem o seu expresso consentimento”. (GANDELMAN, 2001, 32) A legislação francesa sedimenta os movimentos do início do século XVIII em direção ao entendimento do autor como indivíduo criador. Esse movimento também acontece em outros países como Inglaterra e Alemanha, e desde então, conforme os interesses dos autores e dos editores, as leis de cada Estado são modificadas com vistas a regular de melhor maneira a extensão da duração do *copyright*. São formulados também acordos internacionais que regulam a circulação dos textos em traduções ou publicações em diferentes países, geralmente procurando manter a soberania de cada Estado.

É relevante, nesta restituição cronológica das mudanças nas atitudes jurídicas em relação ao papel do autor na produção da obra, refletir por que a mudança instaurada no século XVIII é tão significativa e, desde então, constante. Segundo Martha Woodmansee, há uma mudança no pensamento filosófico que rege o modo de conhecimento das práticas sociais. Até o século XVII, a filosofia não colocava o autor como criador original da obra, inscrevendo-o em um processo mais amplo em relação à influência de obras anteriores e à regência de determinadas regras técnicas de acordo com o gênero de escrita. No entanto, com a mudança para o XVIII, sedimenta-se o pensamento de que o escritor é um gênio original tomado pela inspiração. Assim, a questão da individualidade do autor fica muito mais aparente, o que, aliado à disseminação das casas de imprensa, à falta de remuneração para os escritores e à alta frequência de cópias não autorizadas, torna muito mais importante a criação de um direito verdadeiramente autoral. Segundo Gandelman (2001, 37):

[O direito autoral] apresenta fundamentalmente dois aspectos: o **moral**, que garante ao criadores o controle à menção de seu nome na divulgação de sua obra e o respeito à sua integridade, além dos

direitos de modificá-la, ou de retirá-la de circulação; e o **patrimonial**, que visa regular as relações jurídicas da utilização econômica das obras intelectuais. (grifo do autor)

Portanto, com o crescimento da força da concepção autoral enquanto genialidade, é preciso acomodar as necessidades monetárias às novas configurações culturais do autor. Isso gera a preocupação de preservar a relação do autor e da obra em termos jurídicos. Tanto os aspectos morais quanto os patrimoniais estão envolvidos no estabelecimento das regras que fundamentam as trocas realizadas dentro de um sistema econômico específico.

O escritor, pensado na sua função econômica, se torna parte de um sistema de produção que se altera conforme as mudanças tecnológicas se desenvolvem. “Nem sempre [...] foi o escritor o profissional mais bem pago dentre o grupo de trabalhadores envolvidos na produção de livros”. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, 26). Com todos os envolvidos – editores, revisores, livreiros, copistas, escribas, impressores, distribuidores – a relação de pagamento se torna complexa, e o preço do livro encarece. Prevalece, nas primeiras legislações, o direito do editor sobre a produção devido ao trabalho, uma vez que o editor é o responsável pelo objeto físico produzido. Se pensarmos nas teorias de Sherwood, mencionadas anteriormente, a lógica é sensata, uma vez que há tanto a recompensa pelo trato artesanal empregado, quanto a compensação pelo tempo (e dinheiro) empregado na produção.

A partir dessas primeiras regulamentações, instaura-se uma relação complicada entre os autores e editores. A recuperação de cartas e documentos pode informar mais sobre os modos que as duas partes negociavam suas participações e suas remunerações na produção dos livros, como retratam Lajolo e Zilberman em *O Preço da Leitura*, a propósito de escritores brasileiros, e é interessante notar a tendência dos escritores a certa aversão a abordar assuntos financeiros. Essa marca reflete a já mencionada concepção da literatura como ideia e deflagra um preconceito com a atividade do escritor enquanto um trabalho remunerado. Ainda assim, mesmo com a dificuldade da crítica de conceber o trabalho do escritor no mesmo âmbito financeiro que outros agentes da produção livresca e literária, é ressaltado, nas leis e nos contratos que regem as relações editoriais, o papel do autor como responsável pelo texto.

1.4. O AUTOR E A HISTÓRIA

A figuração do autor na história da civilização ocidental é relevante para a abordagem do autor empírico, ainda que não se pretenda fazer neste texto uma história do autor. Mesmo tendo como preocupação a ideia de que o pensamento historicizante permita, ao abranger as mudanças que ocorrem em cada época, enxergar com mais clareza os modos de gerenciamento da relação autor/obra/público, é produtivo traçar uma rápida linha do tempo que ressalte os momentos de mudança na concepção da autoria que sejam relevantes para o entendimento da atividade da escrita como parte funcionalmente ativa na sociedade.

O autor não era uma figura tão central na Antiguidade quanto na sociedade atual. Na Grécia antiga, a oralidade era o meio mais difundido de transmissão de conhecimento, e as práticas de leitura eram em sua larga maioria oralizadas. Assim, a performance possuía maior prestígio, principalmente no que diz respeito à difusão da literatura, do que a criação. A função social característica do nome do autor era revelar a verdade de um texto, para que uma citação fosse usada com o respaldo. Não surpreende, portanto, que se coloque em dúvida a individualidade empírica de autores como Homero, porém tal fato traz à luz a necessidade de um nome a que a obra fosse atribuída, ainda que sem o conhecimento do indivíduo. A pessoa/escritor (que tinha, muitas vezes, sua atividade mediada pelo escriba) não era essencial para a caracterização de uma figura autoral que estampasse os textos.

Assim como posteriormente em Roma, não havia punição assegurada em lei para o plágio. A prática não era inócua, no entanto, pois os plagiários eram submetidos a repúdio moral a seus atos. Na sociedade romana,

as obras eram reproduzidas por meio de cópias manuscritas, e apenas os copistas eram remunerados pelo seu trabalho, [...]. Os autores nada recebiam: só lhes eram reconhecidas a glória e as honras, quando lhes respeitavam a paternidade e a fidelidade ao texto original. (GANDELMAN, 2001, 29)

A falta de remuneração não eliminava o caráter célebre da autoria. No entanto, ela enfatiza as características de uma sociedade na qual o mérito do autor estava também relegado à atribuição das obras pela nomeação de seu autor. A relação complexa da prática da cópia também não exclui o reconhecimento da autoria, mas a liberdade de reprodução era a regra do funcionamento do mercado literário romano:

Também não há documentos de que os livreiros se assegurassem direitos exclusivos de reprodução, seja por convenções entre si, seja por privilégios oficiais. Pode-se dizer, empregando uma terminologia moderna, que a obra publicada caía imediatamente no domínio público. (MARTINS, 1996, 394)

A atividade dos copistas foi intensa na Idade Média. Uma das práticas comuns da época, reconhecida desde Alexandria, era o registro dos nomes dos autores em cima do rolo da cópia, identificando-os como os escritores das determinadas peças. No entanto, o tipo de leitura comum na época, caracterizada por glosas e comentários, fazia com que fosse um tipo de autoria participativa, na qual não há espaço para a sacralização do autor, por mais que alguns deles levassem o título de santos.

Na Renascença, o conceito de autoria começa a se complexificar. Segundo Martha Woodmansee (1994), a ideia renascentista de autoria aliava dois conceitos distintos: o de manipulação artesanal da palavra e o de inspiração:

In the Renaissance [...] the 'author' was an unstable marriage of two distinct concepts. He was first and foremost a craftsman; that is, he was master of a body of rules, or techniques, preserved and handed down, in rhetoric and poetics, from manipulating traditional materials in order to achieve the effects prescribed by the cultivated audience of the court to which he owed both his livelihood and a social status. [...] When a writer managed to rise above the requirements of the occasion to achieve something higher, much more than craftsmanship seemed to be involved. To explain such moments a new concept was introduced: the writer was said to be inspired – by some muse, or even by God. These two conceptions of the writer – as craftsman and as inspired – would seem to be incompatible with each other; yet they coexisted, often between the covers of a single treatise, until well into the eighteenth century. (WOODMANSEE, 1994, 36)¹⁰

¹⁰ “Na Renascença [...] o ‘autor’ era um casamento instável de dois conceitos distintos. Ele era, antes de tudo, um artesão; isto é, ele controlava um corpo de regras, ou técnicas, preservadas e transmitidas, em retóricas e poéticas, através da manipulação de materiais tradicionais para conseguir os efeitos prescritos por um público culto da corte a quem ele devia tanto sua remuneração quanto seu status social. [...] Quando um escritor conseguia se elevar acima das exigências da ocasião para atingir algo melhor, algo mais que o trabalho artesanal parecia

A relação entre o escritor/autor enquanto artesão da palavra e gênio original surge com os renascentistas, mas se firma como discussão central no século XVIII. Essas duas dimensões da autoria, genialidade e habilidade, em sua oposição, colocam em tensão a individualidade do autor como importante para o reconhecimento da obra e a diminuição de sua importância em relação à execução literária. Aliada a concepção filosófica sobre a natureza da prática autoral, desenvolve-se a discussão dos meios legais para assegurar o direito ao controle da circulação da obra. Até o século XVII, algumas leis de privilégio são criadas, mas o seu estatuto não é tão seguro, como se pode perceber na ficção produzida à época, tomando como exemplo o romance de Miguel de Cervantes, que incorpora em sua narrativa a discussão sobre a produção e a origem da história do cavaleiro da Mancha:

Don Quixote, marco do romance moderno, é assim cenário de disputa e consolidação de um direito igualmente novo: o do autor sobre sua criação, nos planos financeiro e artístico, de que advém o controle sobre a difusão das obras, bem como os lucros que facultam a subsistência do escritor. (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, 17).

No século XVIII, uma mudança em relação à mentalidade renascentista se consolida, e a ideia de gênio é difundida, ganhando força como modo principal de percepção da atividade autoral. O conceito de gênio, para autores como o poeta inglês William Wordsworth, que foi um dos ativistas em prol da formulação de uma lei mais condizente com sua concepção de autor, “is someone who does something utterly new, unprecedented, or in the radical formulation that he prefers, produces something that never existed before.”¹¹ (WOODMANSEE, 1994, 39) As ideias de Wordsworth não são completamente sem precedentes. O poeta Edward Young propõe os pressupostos iniciais com um ensaio intitulado *Conjectures on Original Composition*, e suas concepções serão retrabalhadas e desenvolvidas posteriormente por pensadores como Kant, Fichte e Herder. “Young preached originality in place of the reigning

estar envolvido. Para explicar tais momentos, um novo conceito foi introduzido: o escritor era reconhecido como alguém inspirado – por alguma musa, ou até mesmo por Deus. Essas duas concepções sobre o escritor – como artesão e como inspirado – pareceriam incompatíveis uma com a outra; ainda assim elas coexistiram, frequentemente entre as capas de um mesmo tratado, até meados do século XVIII.” (tradução minha)

¹¹ “É alguém que faz algo completamente novo, imprevisto, ou na formulação radical que ele prefere, produz algo que nunca existiu antes.” (tradução minha)

emphasis on the mastery of rules extrapolated from classical literature, and he located the source of this essential quality in the poet's own genius"¹² (WOODMANSEE, 1994, 39). Essa mudança de prisma pelo qual a autoria é vista, efetivada pelos pensadores do século XVIII, permanece como marca da autoria até hoje, mas sua ocorrência não foi gratuita. Woodmansee (1994, 39) discute que o que leva Young a escrever seu ensaio é uma resposta à necessidade que os escritores sentiam de reclamar seus direitos de posse sobre suas obras. Sem recorrer a uma simples relação de causa e consequência, a autora argumenta que, conforme as condições materiais se transformaram, e a circulação de textos foi ampliada, os escritores perceberam que a autoria de suas obras deveria ser reconhecida tanto esteticamente quanto financeiramente. A formulação da ideia do gênio e da originalidade enquanto centro da atividade do autor contribuiu para a individuação da figura do autor. No entanto, ela também gerou a cisão entre os campos de valoração da obra, aprofundando o abismo entre apreciação estética e remuneração, uma vez que o status do gênio não dependia da apreciação financeira. Talvez esse estatuto da genialidade fosse assinalado pela escassez de recursos, resultado da falta de reconhecimento dos leitores contemporâneos, como dá a entender Wordsworth em seus argumentos para a formulação de novas leis de *copyright*.

A concepção de autoria continua sob formulação, e é preciso cautela para discutir casos atuais de escritas coletivas e produções variantes como *mash-ups* e *fanfictions*. O que é possível entrever, contudo, na reduzida linha do tempo da história do autor apresentada até aqui, é a negociação que tem lugar toda vez que um escritor se denomina autor. Cada indivíduo discute através de suas obras e seus escritos pessoais, além de sua atuação em contratos e movimentações financeiras, como reconhece o estatuto da autoria, e em que medida se associa ou se opõe a ele. Nessa dimensão, o estudo da contribuição individual de cada autor para a criação da figura do autor é produtivo para o entendimento de sua função social e de seu significado cultural.

¹² "Young pregava a originalidade em lugar da ênfase reinante da maestria sobre regras desenvolvidas a partir da literatura Clássica, e ele localizava a fonte dessa qualidade essencial no gênio do próprio poeta." (*tradução minha*)

2. GEORGE ELIOT, A ESCRITORA DE *THE MILL ON THE FLOSS*

2.1. OS VÁRIOS NOMES DE UMA ESCRITORA

O estudo da autoria se dá, na maior parte das vezes, por dois caminhos: a partir de uma abstração total das condições de escrita em prol de uma análise teórica do texto, levando em conta funções da narrativa e conceitos definidos *a priori*, ou então através da análise biográfica que discuta como a vida do escritor se reflete em sua obra, procurando os pontos de conexão entre a trajetória empírica do artista e a matéria narrada. O primeiro desses caminhos reflete o modo como a teoria da literatura interpreta a obra literária, e pode ser encontrado nos trabalhos de diversos teóricos, como Wayne Booth e Gerard Genette. O segundo pode ser encontrado tanto em trabalhos de natureza crítica que procurem analisar a obra a partir da trajetória do escritor, em biografias literárias ou em recriações ficcionais (em forma de romances ou filmes) que elaborem uma figura de algum escritor em específico. Como afirmado anteriormente, a relação entre a abstração do texto e a concretude da vida do escritor é mais complexa que a simples separação faz parecer. As funções textuais do autor se confundem e se integram com suas funções sociais, e um estudo que busca examinar este conceito não pode preterir nenhum dos lados da moeda. Assim, ao propor uma pesquisa sobre a autoria em George Eliot, não se pode menosprezar o estudo de sua biografia, de forma a mapear as condições nas quais a escrita de suas obras ocorreu. Sem analisar o contexto social e econômico em que a escritora decidiu produzir sua ficção, é dificultoso elaborar uma visão abrangente do modo como ela se compreende como autora.

A vida de Eliot tem diversas peculiaridades: seu relacionamento amoroso com um homem casado, sua religião, e, principalmente, sua atuação intelectual. Ainda que todas sejam relevantes para o entendimento de sua produção, quando se procura analisar a questão da autoria, uma das características que chama mais atenção é a quantidade de nomes associados à mesma pessoa. Durante seus sessenta e um anos de vida, a escritora utilizou sete nomes distintos, entre eles o célebre pseudônimo, George Eliot.

Durante esta seção, acompanha-se a trajetória da autora de *The Mill on the Floss*, explorando o papel e a situação em que cada nome foi empregado.

Seu primeiro prenome foi, como de praxe, atribuído por seus pais, na ocasião de seu nascimento, em 1819. Robert Evans e Christiana Pearson (Evans) batizaram a menina com o nome de Mary Anne Evans, na paróquia de Arbury, Nuneaton, em Warwickshire, condado que faz parte das *midlands* da Inglaterra. O pai era originalmente um marceneiro, mas sua insigne habilidade para lidar com questões relacionadas à produção da madeira chamou a atenção de Sir Roger Newdigate (Francis Parker Newdigate), que o designou como administrador e agente da propriedade de Arbury. Sua orientação política e moral, ambas conservadoras, ajudaram a moldar a personalidade de Mary Anne. A família Evans havia se formado por volta de 1813, quando Robert, viúvo e com dois filhos (Robert e Fanny), casou-se com Christiana Pearson, filha de um pequeno proprietário local, e de uma classe social ligeiramente superior à do marido, com quem teve mais três filhos: Isaac, Chrissy e Mary Anne.

É consenso entre os biógrafos de George Eliot que suas relações com a mãe e o pai foram bastante distintas. Próxima do pai ao longo de toda a vida, sua ligação afetiva foi relatada em diários e cartas, que revelam um profundo respeito por sua imponente figura, tanto física quanto moral. No entanto, a mãe raramente é mencionada nesses documentos. Nancy Henry (2012) especula a possibilidade de que Christiana possuísse problemas com bebidas alcoólicas, o que seria condizente com a relativa indiferença com que é tratada nos escritos pessoais da filha. Sua presença na vida da filha foi ainda mais reduzida em função dos estudos de Mary Anne, que tomaram lugar em diferentes escolas de meninas nas quais ela permaneceu até a morte de Christiana. A prática dos Evans de enviar as filhas para uma escola era condizente com o funcionamento da educação inglesa de classe média da época, que se dava em pequenas escolas particulares, instituídas pelos próprios professores, que admitiam grupos reduzidos de alunos do mesmo sexo, para que aprendessem as primeiras letras, noções de matemática, história e línguas clássicas, além de, no caso feminino, artes domésticas e etiqueta.

Em 1823, com apenas cinco anos, é encaminhada para a escola de Miss Lathom, junto à irmã mais velha, Chrissy. Segundo suas biografias, a partir da

leitura das cartas enviadas para casa, apesar de se desenvolver intelectualmente em um ritmo normal, suas relações afetivas com as colegas de escola eram difíceis. Tímida e muito crítica, a menina tinha dificuldades de se adaptar ao novo ambiente e à distância do pai e do irmão, Isaac, de quem era bastante próxima. De acordo com os relatos, estabeleceram-se, então, durante esta época, duas propriedades marcantes da personalidade de Mary Anne: o gosto pela leitura e um padrão de comportamento extremamente sensível, tendendo a crises de ansiedade, que se mantiveram, em maior ou menor grau, por toda sua vida.

Sua estada na escola de Miss Latham durou cinco anos. Em 1827, Mary Anne foi transferida para a escola de Miss Wallington, onde conheceu Maria Lewis, uma professora irlandesa, profundamente religiosa, que se tornou uma de suas maiores confidentes, e com quem se correspondeu durante boa parte de sua vida adulta. Sob a tutela de Miss Lewis, a menina desenvolveu interesses sobre assuntos religiosos, que cresceram conforme sua idade se aproximava da adolescência. Foi também com a professora irlandesa que sua instrução gramatical foi ampliada e enfatizada, plantando a semente da precisão com que lidaria com as regras do inglês padrão da época.

Em 1832, Mary Anne mudou pela última vez de escola, passando para a instituição das irmãs Franklin, dirigida pelas filhas de um ministro batista local. A troca deu mais abertura para seus interesses religiosos, e ampliou de forma mais sistemática sua educação literária. Com as professoras, Mary Anne leu textos tradicionais e contemporâneos, cobrindo um território variado de autores de Pascal a Byron, passando por Shakespeare e Walter Scott. Com as leituras e os exercícios de escrita, a ênfase na expressão verbal correta se aprofunda, e sua escrita se torna cada vez mais próxima do padrão, diminuindo a influência da linguagem regional, que ela retoma em sua escrita ficcional no retrato de personagens de classes mais baixas.

A influência de sua experiência infantil em Warwickshire em suas obras vai além da educação linguística: a relação próxima com o irmão, o principal elemento para a fama autobiográfica de *The Mill on the Floss*, a organização da família da mãe (que serve de base para a criação das irmãs Dodson, tias de Maggie Tulliver, protagonista do romance), a relação do pai com o proprietário de Arbury (material para romances como *Adam Bede* e *Felix Holt*, além de

partes de *Middlemarch*), e, de um modo geral, a configuração de uma cidade interiorana inglesa em pleno processo de industrialização são essenciais para a criação de seus mundos ficcionais. As percepções da pequena Mary Anne servem de matéria-prima para a obra de George Eliot. A proporção em que isso acontece é tanta que, durante muitos anos, diversas manifestações de leitores de seus romances afirmavam que as personagens das histórias eram pessoas reais de sua convivência, e a caçada pelos “originais” da escritora era comum por parte do público das *Midlands*.

Sua infância terminou, de modo prático, quando a mãe adoeceu, e a filha voltou para Griff, a casa dos pais, no final de 1835. Em fevereiro de 1836 a mãe faleceu, em decorrência de um câncer de mama, e Chrissy, a irmã mais velha, assumiu o posto de dona de casa, abandonando-o em 1837, quando se casou. A partir de maio de 1837, portanto, Mary Anne se tornou a responsável pelas tarefas domésticas de Griff e pela saúde do pai. Esse é um marco em sua trajetória e, pela primeira vez, ela mudou a grafia de seu nome, passando a assinar como Mary Ann Evans. Assim como todas as outras mudanças nominais, a alteração de Anne para Ann marca uma nova fase da vida da moça. Como dona de casa, ela revezava a pesada rotina doméstica diária com um intenso programa de leituras, o que resultou em conhecimentos variados, concentrados na área da história da religião, na teologia, e na leitura da literatura do período romântico. É também nessa época que a menina começou a escrever mais sistematicamente, publicando o primeiro poema na *Christian Review* em 1840.

A vida de Mary Ann transformou-se com o casamento do irmão, em 1841, quando ela e o pai mudaram-se de Griff para uma casa em Coventry, para deixar a administração de Arbury para Isaac. A decisão de trocar de residência foi bastante influenciada pela situação de Mary Ann. Solteira, aos 22 anos, sem muitos atributos físicos, a moça precisava circular em uma sociedade mais ampla para ter chances de receber uma proposta de casamento. É importante frisar o peso de uma mulher solteira para uma família vitoriana das classes médias: com as possibilidades de trabalho feminino sendo ainda bastante limitadas, a melhor maneira de assegurar uma vida financeira confortável era através de um bom casamento. Tal fato é amplamente retratado na literatura da época, nos próprios romances de Eliot, e, ainda que não seja o centro de

todas as suas narrativas, é uma parte essencial dos enredos e das motivações das personagens, desde *Janet's Repentance* até *Daniel Deronda*.

Em Coventry, Mary Ann tornou-se conhecida de Charles e Carolina (Cara) Bray, pensadores liberais e unitarianistas¹³, que contribuíram para a expansão dos horizontes intelectuais da moça. A casa dos Brays funcionava como um centro de encontro de pensadores liberais, e seu estilo de vida menos conservador estabeleceu um precedente na experiência de Mary Ann para os modos de funcionamento das diferentes relações amorosas. No entanto, o fato mais importante para a vida da escritora não é a liberalidade com que Charles e Cara se relacionavam com outras pessoas, mas o racionalismo com o qual encaravam os assuntos científicos e religiosos, bem como o convívio que eles possibilitavam com diferentes pensadores, como o irmão de Cara, Charles Hennell.

A pedido de Cara, Hennell havia escrito *An Inquiry Concerning the Origins of Christianity*, livro publicado em 1839 que analisa as passagens bíblicas em que são retratados os milagres dos evangelhos. A conclusão de Hennell foi desconcertante para alguém com Mary Ann, que passara anos estudando teologia e história da religião cristã: os milagres retratados na Bíblia não são fatos históricos, mas interpretações alegóricas de fatos comuns. A eliminação da divindade da religião cristã constituía uma prova de que a história da vida de Jesus não se desviava das leis da ciência e que a possibilidade de uma vida após a morte não era comprovável. Isso gerou um impacto profundo sobre a consciência da moça, que instigada pela leitura do texto de Hennell e pelas discussões com Charles e Cara Bray, e Sara e Mary Hennell (irmãs de Cara e Charles Hennell), sofreu uma mudança sísmica de opinião e declarou o fim de suas crenças religiosas.

Teve início o que ela chamou de “Guerra Sagrada”: ao afirmar que não participaria mais da missa na paróquia local, Mary Ann confrontou a autoridade paterna, que exigia que comparecesse aos cultos locais. É preciso entender que, para Robert, a decisão da filha de se tornar atea era contraproducente para seus objetivos matrimoniais. Sua falta de atrativos físicos e sensibilidade suscetível já a deixavam em desvantagem em relação às outras moças de

¹³ Uma das linhas da religião evangélica, de teor menos conservador.

Coventry. A negação de participar da vida religiosa da comunidade a distanciaria ainda mais da possibilidade de uma proposta de casamento, em virtude da estranheza e da desconfiança com a qual ateus eram vistos pela sociedade vitoriana do interior inglês. Para Mary Ann, no entanto, suas atividades eram uma questão de princípios: como ela poderia participar de uma religião sem acreditar em suas premissas?

A “Guerra Sagrada” estendeu-se de janeiro a maio de 1842, até o momento em que ela deu o braço a torcer e decidiu participar das missas, tomando-as como tarefas sociais, que serviriam para manter as aparências e, assim, apaziguar o ânimo do pai. No entanto, Mary Ann não se comprometeu a crer nas pregações dos párocos, mantendo-se fiel a suas reflexões e crenças pessoais. As sequelas da briga com o pai ainda permaneceram, mesmo depois de aceitar ir às missas, como constatadas pelos biógrafos na distância emocional que Robert estabelece na escrita de seus diários, e que só é quebrada perto de sua morte.

Paralelamente a suas funções domésticas e sua participação na vida social da cidade, em 1844, Mary Ann assumiu a tradução de *Das Leben Jesu*, de David Friedrich Strauss, abandonada por Elisabeth “Rufa” Hennell, por ocasião de seu casamento com Charles Hennell. O livro de Strauss é uma análise minuciosa dos evangelhos bíblicos, com o mesmo objetivo do *Inquiry* de Hennell, mas de modo mais específico: “Strauss’s book applies a rational, scientific method to its comparative study of the life of Jesus as told in the four Gospels. [...]The style is dry and dispassionate, weighted with detail and scholarly apparatus.”¹⁴ (HENRY, 2012, 53).

A tradução de Mary Ann foi publicada em 1846, depois de dois longos anos de um trabalho minucioso de escrita. Segundo Nancy Henry (2012, 53), a tradutora “fretted over every detail. She corresponded extensively with Sara Hennell about the meaning of the German words and the problem of selecting English equivalents”¹⁵. O texto também exigiu conhecimentos de grego e latim,

¹⁴ “O livro de Strauss aplica um método racional e científico para o seu estudo comparativo da vida de Jesus como contada nos quatro evangelhos. [...] O estilo é seco e desapaixonado, pesado de detalhes e aparatos acadêmicos.” (*tradução minha*)

¹⁵ “Se preocupava com cada detalhe. Ela se correspondia extensivamente com Sara Hennell sobre o significado de palavras em alemão e o problema da seleção de seus equivalentes em inglês” (*tradução minha*)

línguas que Mary Ann estudava desde a escola de Miss Franklin, e de hebraico, sobre o qual iria se debruçar com mais vigor anos mais tarde.

Depois da publicação de *A Vida de Jesus*, Mary Ann retornou à rotina de estudos e se dedicou aos cuidados da saúde debilitada do pai. Em 1849, a moça começou a tradução do *Tractatus theologico-politicus*, de Spinoza, mas a morte do pai, em 31 de maio do mesmo ano, tornou o trabalho impossível. A exaustão física e emocional, associada aos conselhos dos amigos, impeliu Mary Ann para uma viagem pela Europa, que serviria para que ela recuperasse o ânimo. Junto de Charles e Cara Bray, ela visitou a França, a Itália e a Suíça. A viagem se estendeu em Genebra, onde ela permaneceu, sozinha, durante o inverno (primeiramente em uma pensão, e depois na casa de François e Juliet d'Albert Durade).

Ao voltar, em 1850, Mary Anne instalou-se na casa de Charles e Cara por sete meses, ao fim dos quais decidiu tentar uma carreira que dependesse de sua escrita. A partir deste momento, mudou seu nome para a grafia francesa Marian, marcando um novo ciclo, que se concretiza com a mudança para Londres, onde estabeleceu residência na casa de John Chapman, proprietário da *Westminster Magazine*. Ele e Marian relacionaram-se amorosamente por algum tempo, mas a pressão resultante de morar na mesma casa com a esposa e a outra amante de Chapman chegou ao ápice em março de 1851, trazendo-a de volta para Coventry. Em setembro, depois de negociações com o ex-amante, ela retornou a Londres e tomou o posto de editora “fantasma” da *Westminster Review*, assumindo todas as funções, mas sem colocar seu nome na publicação.

Durante sua atividade na *Westminster*, no ano de 1852, Marian conheceu e se apaixonou por Herbert Spencer, o filósofo e cientista social inglês que cunhou a expressão “sobrevivência do mais apto”. As tentativas dela de iniciar um relacionamento foram frustradas, mas, apesar da rejeição, os dois mantiveram-se amigos. Foi através de Spencer que Marian conheceu uma das figuras mais importantes para a possibilidade do nascimento de George Eliot: o jornalista e cientista George H. Lewes, seu futuro companheiro por mais de 25 anos.

Nascido em 1817, em uma família nada tradicional, George Henry Lewes, no momento em que conheceu Marian Evans, trabalhava como

jornalista para a revista *Leader*, depois de ter tentado formar-se médico, atuado no teatro e estudado a literatura do período romântico. Segundo Kathryn Hughes (1998, 143),

Marian, for her part, responded to Lewes's breadth of intellect. Initially she had assumed that his versatility was a cynical ploy to exploit the periodical market, but gradually she came to realize that his interests in these subjects – and in many more that would follow – was genuine and, when given an opportunity, deep. [...] Marian Evans, unusual in spending her working life among men, was drawn to partners who could match her ability to transcend limited ideas about what it meant to be a man or a woman.¹⁶

A desconfiança inicial de Marian pelo jornalista transformou-se em interesse conforme a paixão por Spencer arrefecia. Enquanto os dois se conheciam e começavam a se envolver, a relação da editora com Chapman se tornava cada vez mais desgastada, chegando ao ponto de Marian pedir demissão do posto. Com isso, Marian se retirou das acomodações no *Strand*, localidade em que a casa de Chapman se encontrava, e mudou-se para a Cambridge St., no Hyde Park. Mesmo estando fora da *Westminster Review*, Marian aceitou o pedido de John Chapman para traduzir o texto de Feuerbach, *Das Wesen des Christenthums*, sob o título de *The Essence of Christianity (A Essência do Cristianismo)*. Publicado no início de 1854, foi o único livro a levar o nome de Marian Evans como autora, sendo um livro chave para a escritora ao longo dos próximos anos, como argumenta Tim Dollin:

The human standpoint, Feuerbach argued, is the 'essential standpoint' of religion (as she translated the title of chapter 19). Divinity is really human perfection, God human love. Feuerbach's radical idea retrieved religion from the repressive orthodoxies of the Church and extricated it from its relationship with the established social order. For Marian, Feuerbach's cardinal antithesis of an inner truthful 'essence' and an imposed outer 'form' would become crucial. She was about to enter into a relationship that could never be formalized as a marriage, but was as sacred as any formal bond. She was also about to begin a career as a novelist in which she would show that the truthfulness of ordinary experience could never be

¹⁶ "Marian, por si, respondia à amplitude do intelecto de Lewes. Inicialmente ela presumia que sua versatilidade fosse uma trama cínica para explorar o mercado dos periódicos, mas gradualmente ela entendeu que o interesse dele nesses assuntos – e em outros tantos que se seguiriam – era genuíno e, quando oportuno, profundo. [...] Marian Evans, inusitada em sua vida profissional cercada por homens, era atraída para parceiros que pudessem alcançar sua habilidade de transcender ideias limitadas sobre o que significava ser um homem ou uma mulher." (*tradução minha*)

contained in the half-truths of formulaic narrative structures. (DOLLIN, 2005, 24)¹⁷

As propostas de Feuerbach se ajustavam à necessidade de Marian Evans justificar os atos que se seguiriam à publicação de sua tradução. Depois de alguns meses de “namoro”, ela e Lewes decidiram residir juntos na Alemanha por um período de tempo, instalando-se em primeiramente Weimar e depois em Berlim. A parceria entre os dois se mostrou um sucesso pessoal e profissional: em Weimar, Lewes iniciou a pesquisa de materiais para a escrita da primeira biografia de Goethe em língua inglesa, e Marian começou a tradução da *Ética* de Spinoza, publicada apenas em 1981.

Em 1855, ao retornarem para a Inglaterra, a reação da sociedade à união polêmica do casal foi negativa. Conforme as leis correntes referentes ao divórcio, o jornalista era impedido de se desenlaçar de um casamento frustrado, anteriormente contraído com Agnes Jervis, do qual resultaram três rapazes, Charles, Thornton e Herbert. O principal empecilho para o divórcio de Agnes e George consistia no seu consentimento com o adultério da esposa, explícito ao registrar como seus os outros filhos de Agnes, gerados com o amigo de Lewes, Thornton Hunt. Mesmo ciente da situação, Marian decidiu ignorar as convenções sociais em nome de um princípio mais puro – o amor compartilhado com G. H. Lewes. Os dois se instalaram em Richmond, onde ela continuou a contribuir para a *Westminster Review* e escrevia textos para o *Leader*.

A tensão resultante da vida a dois em um contexto hostil a um relacionamento não convencional, somada a uma inclinação pessoal, fomentou as viagens que o casal empreendia constantemente. Em 1856, eles viajaram para Gales, e foi nesse passeio que Marian sonhou com o título de uma história, “The Sad Fortune of the Reverend Amos Barton” (“O triste destino do

¹⁷ “A posição humana, Feuerbach discutia, é a “posição essencial” da religião (como ela traduzira o título do capítulo 19). A divindade é na realidade a perfeição humana, Deus, o amor humano. A ideia radical de Feuerbach retirava a religião das ortodoxias repressivas da Igreja e a extraía de sua relação com a ordem social estabelecida. Para Marian, a antítese cardinal de Feuerbach de uma ‘essência’ interna verdadeira e uma ‘forma’ externa imposta seria crucial. Ela estava prestes a adentrar um relacionamento que nunca poderia ser formalizado enquanto casamento, mas que era tão sagrado quanto qualquer ligação formal. Ela também estava prestes a iniciar uma carreira como romancista na qual ela demonstraria que a verdade da experiência comum nunca poderia ser contida nas meias-verdades de estruturas narrativas formulaicas.” (tradução minha)

reverendo Amos Barton”), e, a partir disso, escreveu um conto. Tendo lido e encorajado a companheira, Lewes o enviou para John Blackwood (como sendo escrito por um amigo) e pediu para que fosse publicado anonimamente na *Blackwood’s Edinburgh Magazine*. O texto saiu em janeiro de 1857, e, com a escrita da próxima história, “Mr. Gilfil’s Love-Story” (“A história de amor do Sr. Gilfil”), Marian comunicou em carta a John Blackwood a intenção de assumir o pseudônimo George Eliot.

É preciso notar que o começo da escrita de ficção da autora resulta de anos de trabalho como revisora, tradutora e editora na *Westminster*, bem como do incentivo do parceiro Lewes, que insistia para que ela se aventurasse na ficção. É possível presumir que, ao sentir-se segura e apoiada para escrever, a decisão de produzir literatura se tornasse mais fácil para Marian. No entanto, assumir tais histórias como suas ainda era uma questão delicada, e o pseudônimo de George Eliot foi mantido como máscara até mesmo para seu editor ao longo do processo de publicação das próximas histórias das cenas clericais¹⁸. Sua identidade foi revelada para um já desconfiado John Blackwood apenas em fevereiro de 1858.

O encaminhamento de sua vida profissional como escritora foi acompanhado de problemas do lado pessoal. Em 1857, depois de dois anos de escassa correspondência com a família, Marian recebeu uma carta do irmão, cortando a comunicação entre ela e a família devido ao relacionamento com Lewes. A partir de então, Marian assume o sobrenome do companheiro, pedindo aos amigos para que fosse endereçada como Marian Evans Lewes, ou Mrs. Lewes. No entanto, não foi esse, mas outro nome que lhe causou mais de suas célebres dores de cabeça durante o final da década de cinquenta.

De outubro de 1857 a novembro de 1858, Marian escreveu *Adam Bede*, romance que foi sucesso de vendas, chegando a 16.000 exemplares no primeiro ano, com sua publicação pela Blackwoods & Sons em fevereiro de 1859. Mesmo com sua crescente popularidade, a identidade de George Eliot permanecia secreta, por insistência da escritora. No entanto, a curiosidade do público gerou tamanha especulação que resultou em uma polêmica jornalística que forçou a revelação. As alegações no jornal *The Times* que a verdadeira

¹⁸ *Scenes of a Clerical Life*: nome do volume que reúne os contos “The Sad Fortune of the Reverend Amos Barton”, “Mr. Gilfil’s Love-Story” e “Janet’s Repentance”.

identidade de George Eliot seria Joseph Liggins, conterrâneo de Marian, vinham se espalhando desde a publicação de *Scenes of a Clerical Life*, mas, no final do ano de 1858 chegaram a um ponto em que Lewes e Marian precisaram revelar ao público quem realmente era a autora. A controvérsia não cessou com o anúncio no *The Times* e levou algum tempo para se dissipar.

A revelação de sua atividade como escritora não diminuiu a sanção moral a que Marian era submetida pela sociedade londrina. Mesmo com a popularidade elevada de seus livros, Marian não era bem-vinda na casa das *ladies* britânicas. Nesse contexto, formou-se o hábito de receber visitas, dificilmente comparecendo aos convites para reuniões sociais fora de sua residência, que daria origem às famosas tardes de domingo em que escritores, pensadores e intelectuais encontravam-se na casa de Marian e Lewes.

As próximas publicações de George Eliot foram uma pequena história intitulada "The Lifted Veil", impressa na revista *Blackwood's* de julho de 1859, e o romance *The Mill on the Floss*. A escrita do romance é lenta e difícil, como em todos os livros que Eliot publica, e sua relação com a produção é diversas vezes referida (em suas cartas e diários) como uma espécie de gestação. A história de Maggie Tulliver foi recebida com certa cautela pela crítica da época, mas as vendas, alcançando seis mil exemplares nos primeiros meses de publicação, repetiram o sucesso de público de seu antecessor. Marian e Lewes, logo depois da finalização do romance, dirigiram-se para a Europa, numa tentativa de distanciarem-se das respostas da crítica sobre o romance que desencadeavam crises de insegurança na escritora. Durante a viagem, os dois buscaram o filho mais velho de George de volta para a Inglaterra, onde ele se prepararia para ingressar no serviço público do país. Foi também nessa viagem que Marian tem a ideia para o próximo livro de George Eliot, um romance histórico encenado na Florença do século XV de Savonarola. Assim como ocorre com *The Mill*, o progresso da escrita do que se tornaria *Romola* é vagaroso.

Ao invés de seguir linearmente na escrita do romance italiano, George Eliot escreveu em apenas seis meses o curto *Silas Marner*, publicado em 1861, retornando só depois à pesquisa sobre a Florença do século XV. O romance, no entanto, levou ainda mais um ano e meio para ser finalizado, passando por fases de profunda insegurança da autora e por um período conturbado devido

a uma doença misteriosa de Lewes. Com uma quebra de continuidade na relação com o editor John Blackwood, *Romola* foi finalmente publicado em 1863, com o maior contrato oferecido por um romance até então, pela Smith & Co., de £7.000. Devido a sua peculiaridade, no entanto, o livro não atingiu sucesso similar aos anteriores. Segundo Tim Dollin, as particularidades de *Romola* são significativas para a carreira de Eliot:

Romola also marks a significant transition in the kinds of novel Marian wrote. For the first time (in her full-length fiction at least) she did not depend upon her own memories for inspiration, and chose to set a novel outside the English Midlands of her childhood. Also for the first time, politics and public life entered her fiction.¹⁹ (DOLLIN, 2005, 33)

A sequência da carreira da escritora foi dificultada por um acontecimento triste em sua vida pessoal. Em 1863, um dos filhos de Lewes que morava na África retornou para a Inglaterra com tuberculose vertebral e faleceu rapidamente. A morte de Thornie causou um impacto profundo em Marian e Lewes. Durante os próximos dois anos, magoada com a perda do enteado, a escritora se voltou para a exploração de outro tipo de literatura, que tomou a forma de um drama versificado intitulado *The Spanish Gipsy*, publicado por Blackwood apenas em 1868. A história da cigana espanhola, no entanto, também não teve muito sucesso, assim como sua predecessora *Romola*. George Eliot começou a recuperar a popularidade com a publicação de *Felix Holt*, em 1866, mas ainda não atingiu o número esperado de vendas.

Nessa altura, no entanto, o nome George Eliot já era sinônimo de alta qualidade literária, e um culto se formou ao entorno dessa figura tão peculiar. Com *Middlemarch*, publicado em oito partes, entre 1871 e 72, e *Daniel Deronda*, em 1876, Eliot era consagrada pela crítica como uma das maiores escritoras inglesas do século XIX. Sua produção foi concomitante a de grandes nomes da ficção inglesa, como Charles Dickens, William Thackeray, Elisabeth Gaskell e Thomas Hardy. Há uma grande diferença entre as obras desses escritores, mas parece haver um consenso entre os críticos de que todos

¹⁹ “Romola também marca uma transição significativa no tipo de romances que Marian escrevia. Pela primeira vez (em sua ficção longa, ao menos) ela não dependia de suas memórias para inspiração, e escolheu dar vida a seu romance fora das *Midlands* inglesas de sua infância. Também pela primeira vez, a política e a vida pública entraram para sua ficção.” (tradução minha)

participavam de uma concepção de ficção como uma arte voltada para o retrato realista da sociedade. A abordagem de Eliot, no entanto, é, segundo Knoepfmacher (1968), a mais profundamente realista, por não recorrer a recursos tão alegóricos quanto Dickens ou a grandes dramas trágicos quanto Hardy.

Sua produção, entretanto, depois dos dois longos romances, não cresceu muito. Logo depois da publicação de *Deronda*, Lewes faleceu em decorrência de um câncer, em 30 de novembro de 1878. A vida pessoal de Marian, já isolada, tornou-se ainda mais reclusa, principalmente em razão de sua decisão de permanecer na casa de verão do casal trabalhando para que o último volume da obra do marido, *Problems of Life and Mind*, fosse finalizado. Somente em 1879 concordou em receber alguns amigos, entre eles John Cross, no mesmo ano em que foi publicado *Impressions of Theophrastus Such*, escrito antes da morte de Lewes. Em consequência do falecimento do companheiro, e como recurso para acertar questões jurídicas, Marian transformou seu nome mais uma vez, nessa oportunidade de forma legal, passando a assinar Mary Ann Evans Lewes.

No começo de 1880, depois de alguns meses trabalhando juntos, Mary Ann aceitou casar-se com John Cross, vários anos mais jovem e frequentador da casa de Lewes e Marian há bastante tempo. Com a união ela recuperava o status respeitável perdido com o relacionamento com Lewes, reestabelecendo contato com o irmão e mudando mais uma vez o nome para Mary Ann Evans Cross. O casamento, entretanto, durou pouco, pois ela faleceu em dezembro do mesmo ano.

Frente a uma visão panorâmica da vida de George Eliot, como a traçada nesta sessão, é possível perceber que todas as mudanças de nome parecem apontar para a consciência da escritora de seus diferentes papéis sociais. Seja como filha, como dona de casa, como escritora, como esposa ou como viúva, Mary Ann(e)/Marian/George sabia da relevância de um título como marca de uma mudança de identidade. Em cada uma dessas funções, o título que assumia era a marca da diferença estabelecida com a situação anterior ou paralela. No caso de sua atuação literária, as dimensões que influenciam a separação entre sua vida pessoal e sua vida como escritora são de suma importância para o entendimento de suas particularidades como autora, e

serão exploradas nas sessões seguintes.

2.2. GEORGE ELIOT E A SOCIEDADE

A relação entre um escritor e a sociedade na qual vive é mediada pelo nome que ele dá ao autor de suas obras. Dependendo do caso, o nome do escritor coincide com o do autor, mas a prática do pseudônimo, ou *nom de plume*, não é estranha aos criadores de literatura. O caso George Eliot apresenta algumas peculiaridades.

Segundo consta na biografia organizada por John Cross após a morte de esposa, a história da escolha do *nom de plume* de Marian Evans não traz muitas revelações: a criação foi inspirada no nome do companheiro de Marian, George H. Lewes, e o sobrenome Eliot foi escolhido por sua sonoridade. É interessante pensar que Marian decidiu tomar o primeiro nome do marido como seu, já que legalmente ela anexa o seu sobrenome apenas após a morte de Lewes. Durante os mais de 25 anos em que os dois viveram juntos, o único nome que Marian carregava do companheiro era o George de George Eliot. Se o seu nome como autora gera uma cisão entre sua vida pessoal e sua carreira enquanto escritora, é apenas no âmbito ficcional da existência de George Eliot que Marian pode expressar nominalmente sua união com Lewes.

A escolha de um nome masculino para uma escritora mulher não é incomum para os padrões do século XIX inglês. Anos antes, as três irmãs Brontës utilizavam os nomes Currer (Charlotte), Ellis (Emily) e Acton (Anne) Bell. No entanto, logo que as identidades dos irmãos Bell foram detectadas, a história da literatura passou a registrá-las como sendo as Brontës. No caso de Eliot, o nome masculino nunca foi apagado. O seu não é o único caso: uma predecessora nessa prática foi a romancista francesa George Sand – leitura de Eliot já na maturidade – cujo pseudônimo continua funcionando como referência para seus livros. Sand e Eliot são ambas especiais quando se pensa na preservação dos nomes alternativos como oficiais, mas o caso de Eliot é específico quando se pensa no momento histórico no qual ela escreveu.

Já na segunda metade do século XIX, o status de uma mulher escritora não era considerado tão transgressor como na primeira metade do período.

Autoras como a norte-americana Harriet Beecher Stowe ou a britânica Elisabeth Gaskell, ambas casadas, produziam uma literatura recebida com seriedade e não sofriam seriamente de ostracismo social. George Eliot, entretanto, se encontrava em uma situação matrimonial dúbia, que, se colocada sem mediação alguma para escrutínio direto do público, poderia trazer resultados negativos para a recepção da obra da autora. O nome George Eliot rege uma relação complexa que a autora estabelece com a esfera pública, funcionando como o elemento mediador entre sua vida privada (interior) e sua fachada (exterior). Ao permanecer com o pseudônimo, a autora permite que se façam distinções bastante claras de ambas identidades.

Em primeiro lugar, ela não envolve o próprio nome nem o de Lewes diretamente na sua obra, o que colocaria pressão sobre uma relação que era já tensionada pela situação familiar tanto de Marian quanto de Lewes. Em segundo, o *nom de plume* permite que eles se protejam da especulação pública explícita sobre as suas vidas particulares, propondo uma distância entre suas atividades privadas e suas atividades públicas. Em terceiro lugar, a criação de um nome alternativo libera a possibilidade de construção de uma identidade específica para o imaginário de seus leitores.

As três questões mencionadas não se encontram desconexas com a situação social na qual Eliot e o companheiro viviam. Os três pontos estão ligados a problemas relevantes para a vida inglesa da época: o casamento, a situação das mulheres e a diferença entre a imagem pública e privada.

A tensão interna do relacionamento de Marian coloca em questão o status do casamento dentro da sociedade, e abre espaço para a discussão da posição da autora em relação à instituição: ao mesmo tempo em que Marian era favorável ao divórcio, ela também acreditava na permanência das tradições ou instituições sociais. Ao assumir um pseudônimo, Eliot desvia da necessidade de assumir o término do casamento anterior do marido – mesmo que em sua vida pessoal este fosse um fato consumado. Ela escapa de entrar na discussão sobre a validade ou não da sua união, e não estabelece uma relação com a bandeira da reforma do modo de funcionamento dos casamentos em sua sociedade. Sua obra, ao não definir sua identidade como “amante”, discute as questões por si própria, não utilizando os acontecimentos da vida da autora como suportes.

Marian Evans não acreditava em revoltas e revoluções, e, por isso, posicionar-se como mulher de Lewes no âmbito da produção de literatura significaria apoiar a ruptura da ordem, que deve, segundo sua lógica, ser mantida acima de tudo. Segundo Kathryn Hughes (1998, 55),

this fundamental separation of private conscience from public behaviour was the founding point of Eliot's social conservatism. The fact that she loved a married man might authorize her own decision to live with him, but it could never justify a wider reorganization of public morality. Family and community remained the best place for nurturing the individual moral self. Social change must come gradually and only after a thousand of individuals had slightly widened their perceptions of how to live, bending the shape of public life to suit its new will. Revolution, liberation and upheaval were to have no place in Mary Ann's moral world.²⁰

Isso tem relação com a separação que o pseudônimo instaura entre as esferas públicas e privadas de sua atividade. Sua tendência conservadora e sua cautela em questões inflamadas na época fazem com que a identidade de George Eliot mantenha separadas as opiniões expressas nos romances ou textos literários e as opiniões pessoais de Marian Evans. A questão do feminismo é exemplar nesse sentido. Apesar de apoiar algumas causas feministas (certamente não todas, como por exemplo, o sufrágio), a postura de Eliot é ponderada e mediada por sua visão de uma missão estética a ser cumprida através da literatura. A luta de sua vida foi fazer do romance uma experiência científica com vistas a oportunizar a melhora moral da sociedade, não um espaço de tomada de posições. A questão feminista exigia das mulheres que declarassem seu apoio e suas divergências. George Eliot, ao não assinar com o nome de sua identidade civil, distancia suas opiniões de sua obra. Assim, nasce um espaço onde as discussões sobre o papel da mulher não tomam um cunho pessoal, principalmente pelas controvérsias de sua vida e por suas posições filosóficas, tão paradoxais, que colocavam lado a lado a

²⁰ “Essa separação fundamental da consciência privada do comportamento público era o ponto fundador do conservadorismo social de Eliot. O fato de amar um homem casado poderia autorizar sua própria decisão de viver com ele, mas nunca justificaria uma reorganização mais ampla da moralidade pública. Família e comunidade permaneceram como o melhor lugar para fomentar o crescimento do indivíduo moral. A mudança social deve vir gradualmente e apenas depois que milhares de indivíduos ampliassem levemente suas percepções de como viver, adaptando a forma da vida pública para se adequar a suas vontades. Revolução, liberação e revolta não tinham lugar no mundo moral de Mary Ann.” (*tradução minha*)

ideia da mudança em marcha lenta, e o comprometimento individual com a própria consciência.

O acesso público a uma identidade construída está relacionado ao fato de que, com a necessidade de uma distância entre suas escolhas privadas e suas manifestações literárias, ou seja, públicas, há uma construção em jogo com a representação que se forja de um(a) George Eliot. Esse processo começa com os Livros de Aniversário e Antologias. Segundo Leah Price, a criação desse tipo de livros foi realizada por um dos fãs de Eliot, Alexander Main:

In the year in which the first bi-monthly parts of *Middlemarch* appeared, its publisher also brought out a daintier volume of *Wise, Witty, and Tender Sayings in Prose and Verse Selected from the Works of George Eliot*. Their editor, a sycophantic young Scotsman named Alexander Main, succeeded neither in using the anthology as a stepping-stone to a wider journalistic career, nor in his equally unrealistic ambition of drowning with a copy of George Eliot's works in his hands. Instead, he lived to edit more anthologies. Three more editions followed the *Sayings* over the next eight years, updated like clockwork each time a new book by Eliot herself appeared. At the end of 1878, in time for Christmas presents, Main assembled an alternative series of quotations for the *George Eliot Birthday Book*, a diary decorated with a "thought" from George Eliot for every day of the year. [...] Main's anthologies indirectly shaped the way Eliot's work was perceived even by those who scorned to read her at less than full length. (PRICE, 2004, 106)²¹

As citações e máximas moldavam o modo de recepção das obras da autora, e, conseqüentemente, sua figura autoral de uma sábia senhora aconselhadora. Essa imagem se completa com a biografia organizada por John Cross.

Segundo Joanne Shattock (2001), o retrato de Cross, por mais que acompanhe a trajetória da escritora por seu processo de escrita, suas viagens

²¹ "No ano em que a primeira parte bimensal de *Middlemarch* apareceu, seu editor também lançou um volume mais ousado de *Wise, Witty, and Tender Sayings in Prose and Verse Selected from the Works of George Eliot*. Seu compilador, um jovem bajulador escocês chamado Alexander Main, não teve sucesso nem em usar a antologia como uma pedra de toque de uma carreira jornalística mais ampla, nem em sua ambição irrealista de afogars-se com uma cópia de George Eliot nas mãos. Ao invés, ele viveu para editar mais antologias. Ao longo dos próximos oito anos, seguiram-se mais três edições de *Sayings*, revisadas conforme um novo livro Eliot aparecia. No final de 1878, a tempo dos presents de natal, Main reuniu uma série de citações alternativas para o *George Eliot Birthday Book*, um diário decorado com um 'pensamento' de George Eliot para cada dia do ano. [...] A antologia de Main indiretamente configurou o modo como a obra de Eliot foi percebida até mesmo por aqueles que desdenhavam de lê-la em tamanho reduzido." (*tradução minha*)

e suas leituras, omite parte de seus documentos com o objetivo de tornar a figura de George Eliot retratada na biografia mais sisuda. Ele alcança tal efeito retirando grande parte da espontaneidade dos documentos, expressa nas formas de ironias e gracejos. Shattock aponta que essa também era a impressão que a própria Marian procurava instilar nos seus leitores, citando a opinião da escritora Elisa Lynn Litton:

Eliza Lynn Linton, whose career paralleled George Eliot's, resented her success and probably her personal happiness and what she saw as the betrayal of Eliot's early radicalism for the "made" and artificial pose which was her distinguishing characteristic in later years: 'She was so consciously "George Eliot" – so interpenetrated, head and heel, inside and out, with the sense of her importance as the great novelist and profound thinker of her generation, as to make her society a little overwhelming, leaving us baser creatures the impression of having been rolled very flat indeed.' (SHATTOCK, 2001, 28-29)²²

Não aparece, nessa imagem criada pela escritora e pelos aparatos que a cercava, o ímpeto constante de crescimento que Eliot possuía enquanto jovem, e a angústia que a levava a tomar decisões como aquelas que geraram a "Guerra Santa". Sua proximidade de personagens como Maggie e Dorothea dá lugar à figura da senhora sábia e parcialmente inatingível, a grande mente feminina do Império Britânico. Nota-se, assim, como a relação de Mary Ann Evans / Marian Lewes com a sociedade britânica é mediada por seu pseudônimo. Ele serve de barreira para distanciar suas escolhas morais como mulher e suas escolhas estéticas como escritora, além de criar uma persona que represente um modelo de conduta para os seus leitores.

2.3. GEORGE ELIOT, AS LEIS E O DINHEIRO

A relação de George Eliot com a escrita de suas obras foi sempre conturbada: por um lado, porque o processo em si trazia muita angústia e insegurança para alguém já tão crítico. São vários os momentos descritos nas

²² "Eliza Lynn Linton, cuja carreira se desenvolveu em paralelo à de George Eliot, ressentia-se de seu sucesso e provavelmente sua felicidade pessoal e o que ela via como traição de Eliot a seu radicalismo inicial, dando lugar para a pose 'feita' e artificial que era sua característica distintiva nos anos finais: 'Ela era tão conscientemente "George Eliot" – são interpenetrada, da cabeça aos pés, dentro e fora, pela ideia de sua importância como a grande romancista e profunda pensadora de sua geração, que tornava sua convivência um pouco impressionante, passando a nós, criaturas menores, a impressão de sermos bastante diminuídos.'" (*tradução minha*)

biografias da escritora em que Lewes ou algum outro amigo precisava intervir na escrita da obra, seja incentivando-a a continuar, seja dissuadindo-a de escrever. Por outro lado, as complicações que seu pseudônimo trouxe no início de sua carreira resultaram na necessidade de defender sua autoria contra supostos George Eliots autênticos, como apontado a seguir.

O caso da disputa da identidade de George Eliot entre Marian e Liggins se desenrolou na imprensa da época. Nas palavras de Nancy Henry, a série de acontecimentos deixaria cicatrizes permanentes na atitude da escritora em relação à autoria, ao público leitor e ao conteúdo de sua ficção. A primeira vez que Marian e Lewes ouviram o rumor de um possível nome para o escritor de *Scenes of a Clerical Life* foi antes mesmo do pseudônimo ser divulgado. Quando a publicação de *Adam Bede* correu a Inglaterra, trazendo notoriedade para seu autor, o boato tomou proporções escandalosas.

É interessante notar a motivação por trás da campanha jornalística lançada pelo reverendo James T. Quirk para defender os direitos de Joseph Liggins, quem ele acreditava ser o verdadeiro escritor dos livros de Eliot. O problema se assentava na crença de que a editora que publicava os livros o fazia sem nenhum lucro para o seu criador. No fundo, toda a questão girava, inicialmente, em torno do dinheiro.

Mesmo depois de Blackwood negar a associação de Eliot com Liggins, a contenda não terminou. O proprietário de terras Charles Holte Bracebridge, decidido a inquirir mais sobre o assunto, insistia na identidade errônea do escritor. A pressão pública do escândalo se fez sentir no relacionamento dos Lewes com o editor John Blackwood. Blackwood, em sua defesa, não estava muito apressado em ligar o nome de sua empresa, tradicional e conservadora, com uma mulher comprometida com um homem casado. Tal fato, não admitido abertamente, não causava uma boa impressão com o casal, que queria que Blackwood tomasse uma atitude mais enfática, sem necessariamente revelar o nome de Marian.

Alguns dos amigos dos Lewes sabiam, ou haviam adivinhado, a identidade de George Eliot. A circulação abafada da ligação dos nomes George Eliot e Marian Evans ocorreu até que ataques pessoais a Marian começassem a circular na imprensa, exigindo a admissão de sua autoria.

Segundo a biógrafa Nancy Henry,

This bizarre, embarrassing, and disillusioning encounter with the reading public eventually compelled her to reveal her identity, thereby sparking a new round of gossip about the woman living with Mr Lewes. But the saga still continued: once he conceded that Mary Ann Evans was George Eliot, Bracebridge made it a personal mission to ferret out relatives of hers—including the daughter of her uncle Samuel and aunt Elizabeth Evans. The effect of all this searching out of originals was to revive the uncomfortable implication that George Eliot's fiction, which struck readers as so fresh and original, was really just a "copy" or "portrait" of living people. (HENRY, 2012, 110)²³

As alegações de falsa autoria, ou de "plágio" da realidade eram recorrentes na carreira de George Eliot. Todas elas tiveram algum tipo de impacto sobre a vida material da autora: a celebridade causada pelo escândalo jornalístico inicialmente gerou um resultado positivo nas vendas dos livros da autora, passando aos poucos a prejudicar a imagem da Blackwood & Sons até o ponto em que o nome de Marian precisou ser revelado. Mais uma vez, a vida pessoal da escritora ditava as regras para a recepção de sua obra, por maior a sua tentativa de distanciá-las através do pseudônimo. É possível especular se haveria alguma influência na obra da autora o caso de ela assumir sua identidade civil, uma vez que as suas escolhas influenciavam, independentemente do pseudônimo, o modo de circulação de sua obra. No entanto, não se pode chegar a nenhuma conclusão; mantém-se o fato de que ela preferiu permanecer com o nome como se fosse um véu, mascarando a relação das obras com sua realidade.

É preciso analisar, a despeito de qualquer especulação, de que forma o trabalho de Eliot repercutia financeiramente. Nessa altura do século, o estabelecimento de uma porcentagem de ganho sobre as vendas, ou de um contrato de compra sobre a impressão, já eram práticas há muito estabelecidas no sistema editorial inglês. A maioria dos livros de Eliot, de *Scenes of a Clerical Life* a *Felix Holt*, foi negociada em cima de um contrato que pagasse um valor prévio estipulado pela edição. *Romola*, *Middlemarch* e *Daniel Deronda*, no

²³ Esse encontro bizarro, constrangedor e decepcionante com o public leitor eventualmente compeliu-a a revelar sua identidade, despertando assim uma nova rodada de fofocas em torno da mulher vivendo com o senhor Lewes. Mas a saga ainda continuava: quando ele admitiu que Mary Ann Evans era George Eliot, Bracebridge tornou uma missão pessoal descobrir todos seus parentes – incluindo a filha de seu tio Samuel e de sua tia Elisabeth Evans. O efeito de toda essa busca pelos originais reviveria a implicação desconfortável de que a ficção de George Eliot, que dava a impressão de ser tão fresca e original a seus leitores, era somente uma 'cópia' ou 'retrato' de pessoas reais." (*tradução minha*)

entanto, foram publicados em diversos volumes. A relação entre Blackwood e George Eliot foi muito próxima: a entrada do editor na vida da autora se deu via George Lewes, que foi sempre o mediador entre a esposa e John Blackwood, e começou sem que ele soubesse quem escrevia os contos enviados. Contudo, conforme a identidade foi revelada e o editor passou a entrar mais em contato com a vida dos Lewes, estabeleceu-se entre eles uma relação cordial, uma amizade contornada pela atividade profissional.

John Blackwood, enquanto editor de Eliot, teve importante participação na motivação da escritora. Diversas vezes, instruído por Lewes, foi seu papel entrar em contato com Eliot para diminuir suas angústias e incentivá-la a escrever. Nem sempre Marian recebia bem as tentativas do editor, reagindo cada vez mais rispidamente conforme o nível de sua insegurança. Desse modo, a proximidade dos dois foi naturalmente aumentando de acordo com a pressão tanto do trabalho criativo de Eliot, quanto de seu equilíbrio mental. O editor era parte da vida pessoal da autora, participando dos saraus que ela costumava dar aos domingos em sua casa e cuidando de um dos filhos de Lewes quando ele foi estudar na Escócia, mas a consciência de uma relação de trabalho nunca se perdeu entre os dois. A publicação de cada obra era precedida de uma extensa discussão sobre o tipo de texto escrito (geralmente com a recusa por parte de Eliot de mudar qualquer ponto do enredo ou da construção da obra para agradar ao público leitor), além de negociações quanto aos valores dos contratos e as formas de edição.

A parte central do acerto de termos, entretanto, foi majoritariamente responsabilidade de Lewes. Além de esposo, o cientista/jornalista/biógrafo trabalhou como agente de Eliot, entrando em contato com os editores, barganhando preços, estipulando condições e mediando o ritmo de trabalho. Segundo as biografias da escritora, a parte financeira foi sempre um dilema para George Eliot, e grande parte de seu sucesso no mercado editorial se deve à influência e à habilidade de Lewes, além de certa falta de escrúpulos ao tratar de preço. Mais importante, ele tinha consciência do valor da obra da esposa, e sabia incentivá-la e manipular as relações com os editores de modo a adquirir vantagens. Foi assim conseguiu um dos melhores contratos do século, acertando £7.000 com a Smith & Co. pelo romance *Romola*, que acabou por não ter tanto sucesso de público quanto obras como *Adam Bede* ou *The Mill on*

the Floss. Foi por causa do pensamento prático de Lewes que os modos de publicação de *Middlemarch* e *Daniel Deronda* se diversificaram, buscando fugir do monopólio das bibliotecas ambulantes para garantir mais lucro para o autor com porcentagem das vendas.

Fica ressaltada a consciência de George Eliot sobre a natureza da escrita: ela é, além de uma missão social e estética, um trabalho. Não há, na atividade de Eliot em conjunto com Lewes, uma visão idealizada do autor, o que pode ser um reflexo do árduo trabalho como editora na *Westminster Review*. A partir da necessidade de prover para a família de Lewes, e da responsabilidade em relação a eles, a escritora soube explorar as oportunidades do mercado, permitindo, entre outros modos de edição, a produção de Antologias e Livros de Aniversário. Tal tipo de publicação trouxe, além de visibilidade, maior rentabilidade para a obra da autora, que se consagrou como uma das mais bem pagas da Inglaterra de todo o século XIX.

2.4. GEORGE ELIOT E A HISTÓRIA

Ao se examinar o papel de George Eliot na história, ressalta-se seu papel na construção da história da intelectualidade inglesa. Sua influência na percepção da figura da autoria se sedimenta nos já consolidados direitos da autoria. Ela atua, com maior peso, não mais na formação de uma imagem do autor que validasse seu papel no sistema produtivo, mas no alargamento das possibilidades de origem dessas figuras – como mulher e como atea. Seu pensamento, em ensaios publicados antes mesmo de assumir seu pseudônimo, retrata uma preocupação na atuação feminina no âmbito da produção literária. Em “Silly Novels by Lady Novelists”, a escritora procura definir uma tipologia dos romances produzidos por autoras mulheres e suas faltas. A questão central para Eliot é a falta de coerência entre a formação das mulheres enquanto intelectuais (muito mais limitada socialmente do que a masculina) e o retrato que algumas romancistas produzem, levemente, em suas obras. Nas palavras da autora, “In the majority of women’s books you see that facility which springs from the absence of any high standard; that fertility in imbecile combination of feeble imitation which a little self-criticism would check

and reduce to barrenness.”²⁴ (ELIOT, 2010, 32). No entanto, isso não significa que as mulheres sejam incapazes de escrever bons livros, como ela mesmo afirma:

Happily, we are not dependent on argument to prove that Fiction is a department of fiction in which women can, after their kind, fully equal men. A cluster of names, both living and dead, rush to our memories in evidence that women can produce novels not only fine, but among the very finest.²⁵ (ELIOT, 2010, 33)

Não é o gênero do escritor, portanto, na visão de Eliot, que determina a qualidade de sua ficção, mas o seu compromisso com a realidade. Para a autora, grandes escritores “have modestly contented themselves with putting their experience into fiction, and have thought it quite a sufficient task to exhibit men and things as they are”²⁶ (ELIOT, 2010, 14). Isso expressa com eloquência a concepção de Eliot enquanto autora, e sua pretensão enquanto artista: não basta apenas aprender as regras do gênero (como ela exemplifica que as escritoras de romances *mind-and-millinery* sabem fazer). É preciso, com altas doses de autocrítica, procurar retratar os homens e as coisas como elas são.

Não está desassociada a essa ambição a ideia de remuneração, e a relação que ela estabelece com a sociedade e com o mercado em sua volta. Desde William Wordsworth, poeta romântico do início do século e líder do movimento para a alteração da lei de direitos autorais na década de 1810, a legislação inglesa regulava os *copyrights* para a vantagem dos escritores, e, como mencionado anteriormente, Eliot e Lewes souberam navegar bem os mares das negociações livrescas. Tamanhas suas habilidades que a obra da autora chegou a ser publicada no exterior, conforme informa Tim Dollin:

They also began to exploit the burgeoning market for syndicated fiction in the colonies, selling *Middlemarch* into the Australian market, and *Daniel Deronda* (which also earned a 40 per cent royalty from Blackwood’s) into the difficult United States market (where

²⁴ “Na maioria dos livros de mulheres você vê a facilidade que surge da falta de qualquer padrão alto; a fertilidade de combinações imbecis de imitação sofrível que um pouco de autocrítica transformaria em esterilidade.” (*tradução minha*)

²⁵ “Felizmente, nós não dependemos de argumentação para provar que a Ficção é um departamento da ficção em que as mulheres podem, em seu gênero, igualar os homens completamente. Um conjunto de nomes, vivos ou mortos, recorrem à memória evidenciando que mulheres podem produzir romances não só bons, com dos melhores.” (*tradução minha*)

²⁶ “Se contentaram modestamente em colocar suas experiências na ficção, e pensaram que era tarefa suficiente exibir homens e coisas como eles são.” (*tradução minha*)

international copyrights were not recognized, and British fiction was routinely pirated). (DOLLIN, 2005, 99)²⁷

Em vista disso, é possível determinar que Eliot soube utilizar da situação do mercado em que se encontrava, seja inglês ou estrangeiro, e articular a posição de sua obra de acordo com as possibilidades de publicação da época. No entanto, a relação de Eliot com o momento e o pensamento histórico vai além do mercado editorial.

Primeiramente porque a História é um tema recorrente nas suas obras. No romance *The Mill on the Floss* ela encena sua concepção de História na própria narrativa, misturando na vida de Maggie o impulso da mudança e a sua imediata supressão. A História de Eliot é teleológica, direcionando-se sempre para a melhora do ser humano, que só pode prosperar conforme as mudanças se acomodam ao estado natural da sociedade. Para ela, a sociedade:

[...] was 'incarnate history'. Any attempt 'to disengage it from its historical elements must . . . be simply destructive of social vitality. What has grown up historically can only die out historically, by the gradual operation of necessary laws' (Essays, p. 287). Those social laws are effectively laws of nature [...]. The long evolution of society is as inexorable and unalterable as the biological evolution of species. The responsibility for improvement lies with the moral evolution of individuals in their day-to-day relations, not with the wholesale and piecemeal reform of social institutions. That process of evolution, however, must and will take generations. To be distracted from the task by the prospect of immediate social gains is to risk all. Society, for Eliot, was (in Raymond Williams's words) 'a complicated inheritance', and every individual action had complicated, unforeseen consequences [...] (DOLLIN, 2005, 112)²⁸

Em segundo lugar, sua ligação com a História se dá porque os seus textos buscam sempre se aproximar das questões históricas em discussão. Em

²⁷ "Eles também começaram a explorar o crescente Mercado por ficção ancorada nas colônias, vendendo *Middlemarch* para o mercado australiano, e *Daniel Deronda* (que também recebeu quarenta por cento de *royalty* de Blackwood) no mercado dos Estados Unidos (onde os *copyrights* internacionais não eram reconhecidos, e a ficção britânica era correntemente pirateada)." (*tradução minha*)

²⁸ "era a 'história encarnada'. Qualquer tentativa de 'desvinculá-la de seus elementos históricos deve ... ser simplesmente destrutiva para a vitalidade social. O que cresceu historicamente só pode morrer historicamente, pela operação gradual de leis necessárias' (Essays, p. 287). Essas leis sociais são efetivamente leis da natureza [...]. A longa evolução da sociedade é tão inexorável e inalterável quanto a evolução biológica das espécies. A responsabilidade pela melhora está na evolução moral dos indivíduos nas suas relações diárias, não com a reforma das instituições sociais no atacado. Esse processo de evolução, no entanto, deve e irá levar gerações. Distrair-se da tarefa pelo prospecto de ganhos sociais imediatos é arriscar tudo. A sociedade, para Eliot, era (nas palavras de Raymond Williams) 'uma herança complicada', e toda ação individual tinha consequências complicadas e imprevisíveis [...]" (*tradução minha*)

The Mill on the Floss, há o retrato das mudanças decorrentes da industrialização do interior inglês, com a conseqüente falta de ajuste das ordens antigas e novas, encenadas na luta do Sr. Tulliver. Já em *Middlemarch*, é possível acompanhar a influência da atividade individual na construção da história geral, além da intrusão dessa história nas diferentes camadas sociais e vidas individuais, como se percebe na trajetória da protagonista Dorothea.

Por estas características, a obra da autora produz uma figura que se torna emblemática para seus contemporâneos. Como personalidade, ela surge a partir de suas obras, mas as supera; ao retratar o conflito histórico sob o qual estavam colocados, George Eliot assume a voz da sociedade vitoriana naquilo que ela mais lutava para compreender. Ao mesmo tempo, ao adotar o pseudônimo e criar mundos ficcionais baseados na vida que Mary Anne/Ann/Marian conheceu e refletiu sobre, a escritora abre espaço para a discussão e o questionamento sobre um tipo de arte e um tipo de sociedade que eram vivenciados por seus contemporâneos.

Além disso, o papel social que a arte possui, dentro de um quadro de pensamento progressista a que ela se alia, é de produzir espaços nos quais não só o retrato seja fiel à realidade, mas capaz de transformá-la pela elaboração moral individual. O autor, para George Eliot, é responsável pelo tipo de reflexão que suscite mudanças necessárias e importantes dentro da sua sociedade, atuando, pela via da arte, no mundo real.

3. O AUTOR COMO INSTÂNCIA TEXTUAL

3.1. FUNDAMENTOS LINGUÍSTICOS E DISCURSIVOS DA AUTORIA

A escrita de um texto literário se constrói a partir de um trabalho cuidadoso e apurado, principalmente em casos como o de George Eliot. Além das características formais que podem ser esmiuçadas em uma análise dos elementos gramaticais de uma narrativa, existem outras dimensões linguísticas e discursivas em jogo na literatura. Desse modo, é preciso delinear aspectos importantes da existência do texto como parte da língua.

Com base nas teorias da linguística enunciativa, é possível afirmar que a expressão de uma língua depende da enunciação de um locutor para um locutário, como expõe Roman Jakobson. Ele elabora o conceito de enunciação a partir das funções exercidas pelos elementos envolvidos na comunicação (emissor [locutor], remetente [locutário], mensagem, meio, contexto, código). De acordo com o autor, cada texto se orienta para uma das funções da linguagem (afetiva, conativa, poética, fática, referencial, reflexiva), que estão ligadas aos elementos do esquema comunicativo jakobsoniano.²⁹ Essa abordagem permite enfrentar teoricamente cada texto a partir de sua função predominante.

No entanto, apesar de se encontrar em Jakobson um quadro claro que aponta para a necessidade da existência do produtor para o funcionamento da língua, é em Émile Benveniste que o sujeito assume o primeiro lugar na teoria linguística. Para o autor, qualquer expressão se enquadra na estrutura da enunciação, que se realiza a partir de um aparelho formal, colocado em funcionamento dentro do enunciado. O conceito de enunciação para o linguista toma diversas acepções, sendo a principal delas o momento em que o sujeito se apropria da língua e produz um enunciado acabado, que se direciona a uma segunda pessoa.

Na concepção benvenistiana de linguagem, o sujeito é um *eu* que fala “eu” para um *tu*. Como expressa no ensaio “Da subjetividade na linguagem”, “é

²⁹ Cf. JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem.” (BENVENISTE, 2005, 285). Portanto, não existe linguagem sem interação social, bem como não existe sujeito sem expressão linguística.

Pode-se reconhecer a subjetividade da linguagem, nos diversos enunciados, a partir dos índices que constituem o aparelho formal da enunciação, como pronomes, advérbios, e conjugações verbais. Tais elementos são caracteristicamente vazios em termos de referencialidade, sendo preenchidos conforme a situação enunciativa. Os indicadores de subjetividade mais proeminentes são os pronomes pessoais, especialmente o “eu”. A referência do “eu” é sempre atualizada no uso da linguagem, apontando para o produtor dos enunciados, ou seja, para o sujeito da enunciação. Portanto, só é possível reconhecer a referência do “eu” quando se leva em consideração o que Benveniste chama de “instância de discurso”, a situação de fala que se realiza na enunciação.

Assim, é possível descrever os termos subjetivos do enunciado como elementos de ligação entre a matéria tratada e o ato discursivo. É nos pronomes, advérbios e verbos que encontramos a posição dos sujeitos em relação ao discurso. Essas posições são sempre equacionadas entre o *eu* e o outro, pois, como coloca Benveniste, “a polaridade das pessoas na linguagem é a condição fundamental, cujo processo de comunicação, de que partimos, é apenas uma consequência totalmente pragmática” (BENVENISTE, 2005, 286). Ou seja, os dois polos da subjetividade não são causados pelo fato de haver comunicação entre indivíduos, mas funcionam como condição fundamental para a existência da linguagem, sendo impossível concebê-la sem a pressuposição de um sujeito que se dirija a uma segunda pessoa.

Dessa forma, pode-se compreender a intersubjetividade da linguagem como constituinte de seu funcionamento e mesmo de sua existência, uma vez que não há *eu* sem o outro; “é a língua enquanto assumida pelo homem que fala, e sob a condição de *intersubjetividade*, única que torna possível a comunicação lingüística.” (BENVENISTE, 2005, 289). Não há, entretanto, igualdade entre as pessoas do discurso, pois o autor ressalta a primazia do sujeito sobre seu oposto na equação enunciativa:

Essa polaridade não significa igualdade nem simetria: *ego* tem sempre uma posição de transcendência em relação a *tu*; apesar disso, nenhum dos dois termos se concebe sem o outro; são complementares, mas segundo uma oposição "interior/exterior", e ao mesmo tempo são reversíveis. (BENVENISTE, 2005, 286-287)

O modelo enunciativo benvenisteano, apresentando suas variáveis como parte de uma equação de oposição e diferença, tem como base a teoria saussureana do valor, assim como exposta no *Curso de Linguística Geral* (2006), em que um termo só se define em oposição aos outros termos dentro do sistema de origem. No entanto, Benveniste vai além do *Curso*, colocando o foco da análise na língua em funcionamento, a partir do conceito de enunciação, que depende da interação social, por mais que se atenha ao estudo puramente linguístico.

Sua teoria apresenta um problema interessante para o caso da literatura. Supondo que o enunciado literário se construa na interação entre um *eu* e um *tu*, a situação enunciativa em um texto literário é complexificada, pois principalmente as obras narrativas apresentam diversos níveis de enunciação que se introjetam e encadeiam conforme a composição da escrita. É possível discernir três níveis elementares.

O primeiro, mais básico ou superficial, se constitui na enunciação representada nos diálogos das personagens, ou em expressões caracteristicamente subjetivizadas (como nas cartas). Nele, encontramos as personagens assumindo o *eu* em alternância, mimetizando uma situação comunicativa comum e ilustrando a forma de funcionamento da linguagem em situações de interação social imediata.

O nível imediatamente superior às enunciações representadas se constitui pela enunciação encenada na narração. É possível, em obras ficcionais, apontar a existência de um narrador que assume o papel de sujeito e que centraliza as expressões de subjetividade encontradas no texto. Ainda assim, de acordo com o tipo de escrita, pode ocorrer uma variação da referência subjetiva. Esse é o caso do discurso indireto livre, que associa a voz do narrador às vozes das diferentes personagens conforme suas expressões durante a narrativa. Tal variação, por mais que torne nublado o reconhecimento do sujeito narrador, não apaga sua existência, uma vez que ele se coloca em relação com um *tu* que pode ser designado como narratário.

O nível mais elementar da enunciação literária se constrói na relação discursiva entre autor e leitor. Toda a obra literária supõe um produtor do todo, um sujeito que, a partir da tomada da linguagem para si, expressa um enunciado que finaliza em si e prevê a existência de um leitor. O mais característico desse nível de subjetividade é a eventual supressão de expressões propriamente linguísticas do sujeito – nem sempre o autor diz *eu* em seu texto, ocultando-se por detrás das falas das suas personagens e de seu narrador. Pode-se discutir se a falta de expressão formal do sujeito não resulta em sua negação, ao menos nos termos da teoria benvenistiana. Dois argumentos opostos se apresentam: o primeiro consiste em se assumir que todo o eu presume um tu, e, deste modo, que todo o tu deve, por consequência, presumir um eu. Assim, não é possível a existência do leitor (o *tu* do texto literário) sem um sujeito que se exprima como *eu*.

Em segundo lugar, a proposta de Benveniste também expressa a necessidade da delimitação do enunciado como um todo a partir da alternância do sujeito enunciativo. Ora, se o texto, ou a obra literária, é reconhecido como um enunciado uno, ele só pode ter sido produzido por um sujeito específico. A conexão entre um sujeito enunciativo e um sujeito empírico, entretanto, não é necessária, como se pode observar nos níveis tratados anteriormente, que não postulam uma pessoa empírica enquanto sujeito. O autor, portanto, pode ser reconhecido apenas como uma instância discursiva que se enuncia para o seu leitor.

3.2. PROPOSIÇÕES DA TEORIA DA LITERATURA

A questão do autor enquanto instância discursiva é objeto frequente de análise teórica. Diversos pensadores procuraram resolver o problema do nível de enunciação entre autor e leitor, sugerindo conceitos que desvinculassem o autor de seu referente empírico. Umberto Eco, o semioticista italiano, obteve certo sucesso em criar uma esquematização relativamente clara sobre a relação entre o texto, o leitor e o autor, propondo conceitos que fazem a mediação entre o mundo empírico e o mundo textual.

Em *Lector in Fabula*, Eco propõe a noção de “leitor modelo”, que funciona como um dispositivo construído a partir do texto com base em sinais

ou índices que delimitam o tipo de conhecimento que o leitor ideal da obra deve possuir para atualizá-la com o máximo de sucesso. Segundo o autor, “como aparece na sua superfície (ou manifestação) lingüística, um texto representa uma cadeia de artifícios que devem ser atualizados pelos destinatários.” (ECO, 2011, 36). Ou seja, é papel do leitor (destinatário da obra) descobrir as relações entre os elementos dispostos no texto literário. Ele ainda aponta que “*o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos dos outros*” (ECO, 2011, 39. Grifo do autor)

Esse pequeno fragmento encerra algumas ideias-chave para o entendimento das propostas de Eco. A primeira delas é que a interpretação de um texto é definida pelo próprio texto – isso não significa dizer que há apenas uma possibilidade de significação textual, ou que existe certo e errado na leitura interpretativa, mas que existem diretrizes a partir das quais o leitor se orienta dentro do mundo textual. Dessa proposição, é possível derivar a segunda reflexão, que identifica a execução de uma estratégia previsiva, ou seja, de um planejamento que prefigure a atuação dos leitores, e que só pode ser colocado em funcionamento na mão de um autor. Essas ideias são apontadas pelo semioticista no seguinte parágrafo:

Devemos, assim, distinguir entre o *uso* livre de um texto aceito como estímulo imaginativo e a *interpretação* de um texto aberto. É nessa fronteira que se baseia sem ambigüidade teórica a possibilidade daquilo que Barthes chama de texto de fruição ou gozo: a pessoa tem que decidir se usa um texto como texto de fruição ou se um determinado texto considera como constitutiva da própria estratégia (e, portanto, da própria interpretação) a estimulação ao uso mais livre possível. Acreditamos, porém, que alguns limites são estabelecidos e que a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e a resposta do Leitor-Modelo. (ECO, 2011, 43)

O conceito de autor para Eco, em vista disso, não se define a partir de elementos empíricos, mas como contrapartida ao conceito de leitor-modelo. Surge então o autor-modelo, construído pelo leitor, a partir dos índices textuais, enquanto organizador geral da obra. Ele “não é senão uma estratégia textual capaz de estabelecer correlações semânticas” (ECO, 2011, 45). O autor deriva de uma concepção de funcionamento dos textos de leitura mais ampla, com

públicos de abrangência vasta, como nos casos de textos literários e científicos. Nesses casos “o Emitente e o Destinatário acham-se presentes no texto não tanto como polos no ato da enunciação, mas como *papéis actanciais* no enunciado” (ECO, 2011, 44-45. Grifo do autor)

Dizer que o autor e o leitor de um texto funcionam como papéis actanciais é dar a esses elementos uma dimensão vazia a ser preenchida por uma imagem. Portanto, é impossível utilizar a referência empírica como fundamento da situação enunciativa de cada texto literário. Somente se pode mapear a presença dos sujeitos como espaços a serem preenchidos através do estilo da expressão linguística, dos elementos referenciais, ou de uma presença geral que domina o texto.

O conceito de Eco implica a atualização da obra a cada leitura e a construção do autor por seus leitores. Isso alimenta a ideia de que há uma dimensão intersubjetiva que estabelece a existência dos sujeitos, assim como em Benveniste. A diferença está na posição ativa que o leitor assume como criador do autor, pois ele “deduz uma imagem-tipo de algo que se verificou anteriormente como ato de enunciação e está textualmente presente como enunciado” (ECO, 2011, 46).

É preciso que o leitor deduza as “operações e propostas cooperativas” de cada autor para que a imagem do autor-modelo se forme e ele tenha discernimento para diferenciar as instâncias textuais e as informações relacionadas ao escritor empírico. O outro, mesmo o outro empírico, é essencial para a construção do autor no modelo proposto por Umberto Eco. Essa construção se baseia nos elementos textuais de modo mais formal, mas supera-os, ampliando as significações da obra a partir da leitura. Isso acontece, porque a configuração do autor-modelo “depende de traços textuais, mas põe em jogo o universo do que está atrás do texto, atrás do destinatário e provavelmente diante do texto e do processo de cooperação” (ECO, 2011, 49). Ela se apresenta, portanto, como uma rede de direções que apontam uma linha geral pela qual o texto pode ser entendido. Essa é uma característica do autor-modelo a que Eco dá o nome de hipótese interpretativa, que é quando

se nos configura o sujeito de uma estratégia textual, conforme aparece no texto em exame e não quando se ‘hipotiza’, em função da estratégia textual, um sujeito empírico que talvez quisesse ou

pensasse ou quisesse pensar coisas diferentes daquilo que o texto, adequado proporcionalmente aos códigos a que se refere, diz ao próprio Leitor-Modelo. (ECO, 2011, 48)

Já em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, o autor expõe um sistema de enunciação em camadas que supõe um número indefinido de níveis conforme a complexidade enunciativa da obra. O elemento organizador sob o qual as camadas se estabelecem é o autor-modelo, que se coloca em relação com o escritor, o narrador, as personagens e outras figuras que Eco procura não definir³⁰. Tal variedade de elementos apenas reforça a ideia de uma posição estabelecida de uma entidade textual que caracteriza a autoria da obra. Ele procura reforçar a concepção de que o autor-modelo é desvinculado da existência empírica, apelando para exemplos de escritores que recorreram aos pseudônimos:

Nerval não é Labrunie, nem o narrador. Nerval não é um ele, assim como George Eliot não é uma ela (só Mary Ann Evans era). Nerval poderia ser *es*, em alemão, *it*, em inglês (infelizmente a gramática italiana me obrigaria a dar-lhe um gênero). (ECO, 2012, 21)

De modo menos rigoroso, porém mais sistemático, o escritor apresenta a explicação de que seu autor-modelo engloba a ideia de estilo de escrita, mas que a ultrapassa. Além de um manejo linguístico característico, o autor-modelo também está relacionado a modos de configuração narrativa que orientem a interpretação realizada pelo leitor. O autor, portanto, serve de guia que aponta ao leitor os caminhos a seguir dentro do bosque da ficção, em uma metáfora que alude a modos de apreensão do texto encontrados até mesmo na *Divina Comédia*, com Virgílio como guia de Dante (imagem a que recorre também Eco). O dispositivo do autor não se resume, porém, somente às obras clássicas, mas faz parte da construção de toda a obra ficcional, seja qual for seu gênero:

[...] meu autor-modelo não é necessariamente uma voz gloriosa, uma estratégia sublime: o autor-modelo atua e se revela até no mais pífilo dos romances pornográficos para nos dizer que as descrições apresentadas devem constituir um estímulo para nossa imaginação e para nossas reações físicas. (ECO, 2012, 23)

³⁰ Como menciona o autor: “Há outros casos em que, com maior desfaçatez porém mais sutilmente, apresentam-se autor-modelo, autor empírico, narrador e entidades ainda mais vagas, colocadas no texto narrativo com o propósito de confundir o leitor.” (ECO, 2012, 24)

Umberto Eco, portanto, presume que a autoria seja um mecanismo em funcionamento em todos os tipos de textos narrativos. Isso permite que se perceba o alcance dessa figura na dimensão interpretativa da atividade do leitor.

A teoria de Eco deixa algumas dimensões não exploradas, principalmente em termos de metodologia de análise. Para complementá-la, e colocá-la em discussão, é interessante confrontá-la com o conceito de *autor implícito* elaborado pelo americano Wayne Booth, no livro *The Rhetoric of Fiction*, publicado pela primeira vez em 1961.

O objetivo da obra de Booth é opor-se a uma discussão comum aos pensadores filiados ao *New Criticism*, que afirmavam a superioridade do *showing* (equivalente à narração das ações das personagens) sobre o *telling* (equivalente à descrição dos fatos pelo narrador, sem encenação). Para esses críticos, a qualidade dos textos literários residiria na habilidade com a qual o escritor desenvolve a complexidade das personagens através de suas ações, e não de comentários direcionadores ou de descrições adjetivadas.

A posição de Booth procura demonstrar, através da análise de obras de Lawrence Sterne, Giovanni Boccaccio e Jane Austen, que a qualidade literária não se encontra nessa categoria específica, mas na habilidade de cada escritor de criar um jogo específico e particular entre personagens, narradores e autor, que pode ou não ser mediado pelos comentários do narrador/autor.

Para tanto, Booth desenvolve tipologias que identificam os tipos de narradores, tendo como principal oposição a diferença entre o narrador suspeito e confiável. O primeiro, geralmente encontrado em narrações na primeira pessoa, não conta com a confiança total do leitor, uma vez que sua fidelidade em relação aos fatos pode estar comprometida. O segundo, pelo contrário, tem estabelecido um pacto de verdade com o leitor, que não duvida de seu modo de dispor os fatos. Essa tipologia é cotejada em relação ao autor da obra em sua instância textual: o autor implícito.

O conceito de autor implícito que Wayne Booth procura estabelecer difere da categoria do narrador, uma vez que funciona como um segundo *self* que se constrói com o texto. Ou seja, o autor é uma figura, uma persona, uma imagem que a obra elabora de acordo com os caminhos que toma ao longo da narrativa. Desse modo, a questão do autor como centro da origem do texto é

colocada fora do escopo do conceito³¹, uma vez que ambos, obra e autor, são constituídos pelas expressões linguísticas e discursivas que constituem o objeto da leitura.

Desse modo, não se pode confundir as categorias autor implícito e autor empírico, que se separam através do texto. O autor implícito é um autor textual, enquanto o autor empírico, ultrapassando a proposta de Booth, pode ser visto em suas diversas dimensões (histórica, econômica, legal).

Para o teórico americano, por mais que um único autor possa ser parecido em todas as obras que lhe são atribuídas, sua configuração é particular a cada texto. Tendo como exemplo a obra de George Eliot, é possível descrever semelhanças entre o autor implícito de *The Mill on the Floss*, *Silas Marner* e *Middlemarch*, mas em cada uma das obras ele se manifesta de maneira específica. Na primeira, tende ao controle da narrativa por meio da adesão às consciências de determinadas personagens. Na segunda, procura distanciar-se das personagens, elevando a potencialidade simbólica da matéria narrada. Na terceira, assume uma forte presença por meio de comentários que, além de narrar, analisam as ações e motivações das personagens e da sociedade em que elas estão inseridas.

Em cada um desses casos, apresenta-se um mesmo autor em suas variações. Portanto, somente a partir da análise do andamento da obra é possível chegar a uma imagem do autor implícito de cada texto. Wayne Booth aponta alguns recursos específicos que caracterizam com mais propriedade a realização dessa figura. A maioria deles se relaciona com a elaboração de um sistema de valores que funciona como guia para a interpretação do leitor. O foco de Booth, na escrita de *The Rhetoric of Fiction*, como o título já promete, é examinar os efeitos que a ficção pode provocar nos seus leitores, e o modo como os autores manipulam o texto para causar os diferentes efeitos. Portanto, o que ele denomina sistema de valores pode ser visto como diretrizes de leituras pelas quais o texto procura organizar seu próprio funcionamento, e que causam efeitos específicos durante a leitura. Tal proposta é consonante com a

³¹ Refiro-me ao conceito de autoria repellido por Roland Barthes em “A morte do autor”, em que ele é visto como figura preexistente ao texto, que é produzido sempre em um tempo posterior ao tempo do autor

exposição de Umberto Eco do Autor-Modelo enquanto uma hipótese interpretativa do texto.

Os recursos utilizados para tanto estão dispersos na obra de Booth, mas podem ser sistematizados em quatro principais categorias. A primeira centra-se na caracterização das personagens. O autor aponta que, conforme a necessidade da narrativa, cada autor implícito ilumina determinados aspectos da personalidade de cada personagem, de modo que o leitor possa se identificar em maior ou menor grau com elas e, assim, engajar-se no desenvolvimento de sua trajetória.

A segunda se apresenta no tipo de enfoque que a narrativa apresenta. Isso se relaciona tanto com o manejo com o espaço e o tempo com o qual o autor lida, quanto com a escolha dos tipos de aproximação que o narrador faz em relação às consciências das personagens. Ela não é nomeada claramente por Booth, mas pode ser deduzida de suas análises, principalmente quando trata do modo como Jane Austen utiliza a narração para fazer com que o leitor aceite o destino da personagem Emma Woodhouse no romance *Emma*.

O uso de um tipo de narrador específico, que se aproxima muito da figura do autor implícito, o narrador confiável, é a terceira categoria. Como se presume que, quando fala o narrador confiável, a matéria seja o mais próximo da verdade possível, a sua postura onisciente o aproxima do controle geral que é característico do autor implícito. Assim, a voz do narrador se torna uma instância de presença do autor no texto – como Booth aponta acontecer no romance *Emma* de Jane Austen.

A quarta categoria em que se pode reconhecer traços do autor implícito é a mais clara em termos de expressão linguística, pois consiste nos comentários inseridos entre os momentos narrativos, que apresentam uma tomada de posição por parte do autor face a determinados conteúdos. Os comentários não precisam necessariamente estar na voz de um narrador confiável para que sejam expressões da autoria, mas basta que funcionem como ponto focal de elaboração do sistema de valores em jogo no texto. Assim, demonstram uma posição à qual o leitor pode se afiliar ou se opor, e, de tal maneira, engajar-se na interpretação da obra.

É possível, portanto, extrair dessas categorias o fato de que o autor implícito de Booth depende profundamente da interlocução com o leitor. De

modo geral, seu autor implícito funciona como uma instância discursiva que procura entrar em diálogo com seu leitor, direcionando os sentidos de sua interpretação.

A previsão da leitura está intrinsicamente ligada às escolhas que o autor faz ao longo do texto. Isso significa que o andamento, as revelações e a complexidade da obra presumem um leitor que as acompanhe, por um lado, e, por outro, de um autor que as dê unidade. Assim, o que determina a configuração do autor é a manipulação da matéria narrada, que pode acontecer em maior ou menor grau. Booth apresenta dois exemplos de distinção do grau em que o autor toma o controle da narrativa: o primeiro, mais manipulado em termos de elaboração formal, porém menos intenso na presença de seu autor, é o *Ulysses* de James Joyce, no qual os direcionamentos da leitura são de tal forma expandidos que a figura do autor se apaga. O segundo, *Emma* de Jane Austen, conta com o seguro controle narrativo da autora, que dá diretrizes claras para o entendimento da obra, através de seu modo de manipular a caracterização das personagens e do enfoque narrativo.

A participação do leitor no processo da construção da obra é a questão principal na obra do alemão Wolfgang Iser. Sua pesquisa sobre as indeterminações composicionais dos textos literários ilumina alguns pontos da discussão sobre a formação da figura do autor/ autor implícito/ autor-modelo. Em “A Indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção”, Iser aponta que o autor é o responsável por mobilizar significados possíveis que revelem a intenção do texto:

Sempre que isso [provocação para que o leitor suplemente a obra] ocorre, é claro que o autor não está mobilizando seu leitor porque ele, sozinho, não pode concluir a obra que começou; sua motivação é conseguir uma participação mais intensa, a qual forçará o leitor a estar muito mais consciente da intenção do texto. (ISER, 1999, 30)

Tal atuação só é possível através da criação das lacunas, que produzem as indeterminações nos caminhos da interpretação, e através da manipulação das informações expostas durante as narrativas. Tomando como exemplo o *Ulysses* de Joyce, ele aponta que “[...] em *Ulysses*, o alto grau de indeterminação tem o efeito de tornar ilusório qualquer sentido atribuído à realidade cotidiana. A indeterminação do texto impele o leitor a uma busca de

sentido.” (ISER, 1999, 38). Ou seja, as lacunas, parte constituinte da estrutura do romance, produzem um efeito de sentido que é resultado da manipulação autoral em contato com o esforço interpretativo do leitor. Para o teórico, “o sentido é condicionado pelo próprio texto, mas de alguma forma que permita ao próprio leitor trazê-lo à luz.” (ISER, 1999, 41)

A busca de sentido se apresenta, portanto, como motivadora da leitura. Ainda assim, sua direção não está sob a responsabilidade do leitor, estando ligada à intenção textual, parte da atividade autoral. A manipulação das informações e da forma de disposição textual, por conseguinte, fornece tal direcionamento, apontando para diferentes posturas que o leitor deve assumir para tirar melhor proveito da obra, como observa Iser:

Se tais textos revelam, por exemplo, uma técnica de corte, de montagem ou de segmentação, isso significa que permitem relativa liberdade com respeito à concatenação mútua dos seus padrões textuais no processo da leitura. Se, por outro lado, eles se estruturam de acordo com um princípio de contraste ou de oposição, a concatenação dos padrões textuais é fortemente prescrita. No primeiro caso, solicita-se ao leitor um nível relativamente alto de desempenho, em virtude de uma quantidade menor de prescrição autoral; no outro, o oposto é verdadeiro. (ISER, 1999, 19-20)

A maior presença autoral presume menos participação ativa do leitor e, portanto, uma postura mais passiva em face à matéria narrada. Já a primazia da livre associação durante a leitura promove a oportunidade de uma participação mais ativa do leitor, que precisa por si mesmo decidir as linhas de sentido a serem seguidas. O sentido, portanto, é dependente do leitor, mas, concomitantemente, necessita de decisões que cabem sempre ao autor.

3.3. NOTAS SOBRE A DIMENSÃO ÉTICA DA LITERATURA

O cotejo as obras dos autores analisados até então permite encontrar concordâncias entre duas propostas. Primeiramente, nota-se entre Wolfgang Iser e Umberto Eco a importância do papel central do leitor na atualização das obras. Tanto em Eco, com o autor-modelo, quanto em Iser com a noção da participação leitora, é somente com a atividade do leitor que se cria o sentido no texto; e só a partir dos direcionamentos desse sentido, é possível entrever a figura do autor. A interpretação é a chave que abre a porta do quarto em que

se encontra essa figura dominante de cada obra. Esse tipo de concepção é consoante com a proposta benvenistiana de um sujeito que se define na sua relação com o outro, ainda que, para Benveniste, o elemento definidor seja o “eu” (autor), enquanto para os outros dois autores, seja o leitor.

Já entre Iser e Wayne Booth, nota-se que compartilham a posição que supõe que a previsão dos caminhos de leitura surja a partir das escolhas do autor. Para os dois, é a atividade autoral que define como podem se desenhar os sentidos, seja para expandi-los até o ponto máximo de indeterminação, seja para controlá-los com mão de ferro. Nem um nem o outro supõem que a qualidade do texto se encontre no nível de atuação do autor, apresentando suas proposições como modos de funcionamento variados das diferentes obras literárias.

Ao se colocar o autor enquanto ponto organizador do texto, ressalta-se a dimensão ética da literatura, e da atividade autoral, uma vez que é ele quem media o sistema de valores em jogo na obra. O sentido de ética, nesse caso, está relacionado aos preceitos dos textos referentes a modos de agir no mundo, geralmente ligados a situações-problema da trajetória das personagens. Segundo os autores Freadman e Miller (2005, 88), “literature is centrally concerned with this [ethical] realm, and [...] its powers in respect of this realm render it a central form of human enquiry”³².

As afirmações de Freadman e Miller não são isoladas. Booth também concorda, ao menos em parte, com essas ideias, pois aponta que o conjunto de valores elaborados em uma obra é chave para sua leitura. Portanto, a sua constituição como uma persona que age ética e moralmente em determinada direção é parte essencial da construção da obra literária.

Esse conjunto de regras e atividades morais é definido pela narração e pelo enredo. O autor implícito de Wayne Booth é um elemento organizador de valores, que podem funcionar como preceitos éticos para as ações que se desenrolam dentro da narrativa. Há um código de conduta que subjaz à construção literária. Ele reflete o mundo do qual toma matéria para produção e se reflete sobre o mundo, postulando diferentes modos de atuação. Existe, portanto, uma relação de espelho com a realidade empírica que é mediada por

³² “a literatura é preocupada centralmente com este âmbito [ético], e [...] seus poderes nesse respeito a tornam uma forma central de questionamento humano” (*tradução minha*)

elaborações imaginárias, organizada formalmente pelas escolhas do autor. Nesse manejo, é nele, o autor, que se encontram os mecanismos de agenciamento dos elementos éticos das obras.

Booth aponta que há variações de intensidade em termos de engajamento ético. De um lado, ele exemplifica a obra de D. H. Lawrence, que estabelece um conjunto de regras rígidas de como o leitor deve julgar as ações das personagens de seus romances. De outro, Booth coloca James Joyce, que, através da elaboração de sua forma, libera os espaços de orientação moral, que, por sua vez, deixam soltos os limites de atuação ética.

De modo geral, pode-se interpretar, a partir de todos os estudiosos mencionados, que, como consenso, o autor funcione como elemento unificador da obra. É ele quem possibilita a circunscrição do texto em uma unidade literária. A totalidade da obra depende, portanto, fundamentalmente, da caracterização de seu autor.

3.4. PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A ABORDAGEM AO AUTOR IMPLÍCITO

Os conceitos de autor implícito e autor-modelo, bem como as proposições teóricas de Émile Benveniste e Wolfgang Iser, assim como explicitados no ponto anterior, auxiliam a compreender como se configura o autor como instância textual dentro da obra literária. A exposição das reflexões teóricas, no entanto, suscita questionamentos de ordem metodológica: de que maneira se pode, através da atividade crítica, encontrar esses traços da presença autoral, no presente caso do romance de George Eliot? É preciso, para tanto, derivar das análises propostas e das elaborações teóricas dos autores modos de proceder o estudo do texto literário. Importa salientar o que faz parte do pano de fundo teórico nas reflexões mencionadas e quais são as categorias que servem de ferramenta para articular a configuração do autor textual. Com isso, é possível propor um modo de abordar a obra, no caso particular do romance *The Mill on the Floss*, de maneira a expor como se apresenta seu autor.

As concepções de autor implícito de Wayne Booth e de autor-modelo, de Umberto Eco, bem como as proposições de Émile Benveniste sobre a

subjetividade e a intersubjetividade da linguagem, formam a rede sobre a qual se sustenta esta proposta metodológica. O modo de proceder com o texto se baseia nas definições desses conceitos, que apontam os recortes necessários para se encontrar o autor de um romance.

Em primeiro lugar, nos três pensadores citados anteriormente, percebe-se o entendimento do autor enquanto elemento unificador do texto. Portanto, uma das vias de chegada a essa figura se dá pela abordagem total da narrativa. Em segundo, a partir da proposta de Booth, apresentam-se três categorias de análise, que ressaltam pontos importantes da configuração do autor: a presença do narrador confiável, a caracterização das personagens e a utilização de comentários entremeados na narração. Finalmente, aliando as ideias de Booth, Eco, Benveniste e Iser, sugere-se o tratamento da figura do autor a partir da interpelação que o texto faz ao leitor. Cada um desses pontos será explorado individualmente, de modo a explicar como discutir a obra literária.

3.4.1. Leitura integralizante da narrativa

Segundo Wayne Booth, o autor implícito de uma narrativa se apresenta como um sistema de valores que orienta a interpretação. Umberto Eco, por sua vez, define seu autor-modelo como um guia ou como diretrizes que conduzem a leitura. Ambas as propostas teóricas apontam para o autor enquanto uma hipótese interpretativa gerada na atualização do texto. Ela se configura como um conjunto de proposições valorativas instauradas pelo próprio texto, às quais o autor pode ser filiado. Isso significa dizer que ele é a pedra fundamental da organização da narrativa e oferece a base para a geração de sentidos.

Existem diversas possibilidades de abordar essa totalidade expressa pela autoria. No entanto, para descobrir o sistema de valores, ou as diretrizes interpretativas de um texto, é preciso decidir qual o canal de entrada da análise mais apropriado.

A primeira opção, mais tradicional, seria a realização de uma análise do “estilo” do autor, que se concentrasse no estudo da expressão linguística do texto e procurasse mapear os modos característicos de criação de imagens, de referência ao tempo, ao espaço ou às personagens. No entanto, uma análise

desse tipo se torna muito limitada quando se procura tratar dos valores em jogo na obra literária. É preciso ampliar o escopo, e a matéria linguística, por mais que faça parte integral da análise, é apenas o ponto de partida da reflexão.

Poder-se-ia pensar também em uma análise concentrada nos sujeitos em discussão dentro das narrativas, que trabalhasse com foco nas ações das personagens e suas implicações morais e valorativas. Tal proposta é pertinente, uma vez que um texto de cunho narrativo tem seu centro de atividade em determinadas ações (internas ou externas) realizadas por suas personagens. No entanto, existem partes que são negligenciadas quando o eixo de análise se localiza apenas nas pessoas representadas.

Uma análise narrativa, que dê conta de tratar concomitantemente do enredo, da elaboração do tempo e do espaço, e das ações individuais é o tipo de procedimento mais adequado à procura do autor dentro do texto literário em um primeiro momento, pois ela olha para a obra como um todo e busca nos significados propostos pela narrativa a ativação da figura do autor. A combinação de todos esses elementos codifica para o leitor um modo de se portar, e essa mensagem reflete a imagem do autor. É necessário que, em um primeiro momento, se aborde o texto como um todo para que se chegue nesse sujeito.

Resta saber como peneirar, na totalidade, o que é mais relevante para ser iluminado pela análise, uma vez que é impossível para o trabalho crítico tratar com minúcia todos os pontos de uma obra. Para resolver este problema, é preciso ressaltar apenas os detalhes que exemplifiquem a atuação de um sentido, de uma direção interpretativa que dê ao todo narrativo alguma unidade. É digno notar, nesses termos, que em larga medida o autor implícito do texto será sempre resultado do trabalho do analista. Não se pode fugir de alguma parcialidade no trabalho crítico, porém o leitor deve sempre se ater o máximo possível aos elementos que o próprio tecido narrativo designa como essenciais.

3.4.2. O uso do narrador confiável

Depois de realizada a análise da obra enquanto uma unidade organizada por determinadas diretrizes, algumas expressões características da

autoria podem ser exploradas dentro dos limites narrativos. A presença de um narrador confiável, ou seja, um narrador em que o leitor acredite como produtor da verdade é uma dessas categorias. Nem sempre esse será um atributo do texto, uma vez que a maneira de construir o narrador é particular a cada obra. No entanto, o romance *The Mill on the Floss* é um exemplo da expressão desse tipo de narração, e ela é adequada ao tipo de proposta estética do romance da segunda metade do século XIX, que busca na representação realista tradicional e na análise de determinadas situações sociais seu foco de elaboração. Em outros contextos é preciso mediar a relação do autor e do narrador como seu representante, não sendo ela tão aproximada quanto nos casos de aparição do narrador confiável.

Os momentos mais expressivos dessa relação em textos como o romance de George Eliot são as descrições, ou as pausas descritivas. É nelas que as impressões do narrador saltam à vista, e é a partir delas que se pode colher as opiniões do autor, ao cotejá-las com as diretrizes decantadas da leitura total da obra. Isso significa que o estudo do narrador confiável como um representante do autor se alia a uma visão geral da intenção da obra, uma vez que sem esse paradigma a análise perde sua base de referência.

Ressalta-se, novamente, a necessidade de se tomar cuidado com a aproximação entre autor e narrador. Ela é possível nos casos da narração confiável pela veste de verdade com a qual o discurso do narrador se enroupa. Em casos como na narração homodiegética, as possibilidades de verdade são ampliadas, uma vez que pode haver uma distância entre o que o narrador afirma e o real do mundo narrativo.

Há, desse modo, diferenças entre o que se configura como competência do narrador e o que impende ao autor nos momentos descritivos. É possível afirmar que o ato narrativo em si é da alçada do narrador; é ele quem maneja os elementos e os dispõe no texto. No entanto, o que a descrição implica em termos de organização do sentido é domínio do autor. É nesse campo em que sua atuação revela a relação de uma expressão específica com o todo da obra.

Essa já reafirmada unidade da obra literária aponta para a provável existência de um padrão de tratamento das descrições no texto. Desse modo, o analista pode selecionar apenas os momentos mais relevantes em termos de

criação de valores (ou opiniões) do autor, para trazer à luz o modo como ele se comporta e o tipo de construção que realiza.

3.4.3. A caracterização das personagens

Ao fim do exame do autor através de seu narrador, o olhar se volta com mais cuidado para a trajetória de cada personagem, de modo a ressaltar os momentos da narrativa em que o autor faz funcionar o seu interesse por sua história, convidando, conseqüentemente, o leitor a se engajar em sua leitura. Isso se faz necessário porque é na atividade das personagens que a obra acontece, e é através delas que o autor se posiciona em relação a diferentes modos de agir.

O estudo do autor a partir da configuração de suas personagens parte, como no caso do narrador, do todo, do comportamento geral de cada indivíduo, para sublinhar momentos específicos que são definidores de seu caráter. Na definição de Aristóteles (2005, 26), o caráter “é aquilo que mostra a escolha numa situação dúbia”. Isso significa apontar momentos de questionamento importantes que esclareçam as posições que as personagens assumem frente aos problemas e, a partir de suas atitudes, salientar sua apreciação (se há alguma) por parte do autor. É na construção do caráter, e no que ele significa para a narrativa, que se encontra o autor através de suas personagens.

Note-se que isso não significa que o autor seja o ponto de origem da personagem. O fato de que o autor implícito é um autor textual impossibilita a sua afirmação como origem de qualquer elemento da narrativa, uma vez que ele próprio é delineado por ela. O que se marca novamente é a posição autoral enquanto elemento organizador dos outros componentes narrativos, que, no caso das personagens, permite ressaltar pontos específicos de suas personalidades para o engendramento de significados na obra.

Existem ainda casos nos quais as personagens, assim como foi proposto para o narrador, funcionam como instâncias de expressão autoral. Isso acontece nos momentos em que elas desenvolvem alguma reflexão sobre si próprias, ou ainda sobre outras, principalmente quando se referem à personagem-foco do romance (a protagonista). Nesses momentos, desdobra-se o que o discurso de cada uma significa na cadeia restrita – relacionada a um

ponto da ação em determinado – e no que ele amplia a interpretação das linhas gerais de leitura do texto. Assinala-se, mais uma vez, a dupla atividade discursiva, que já foi explorada na expressão do narrador: tudo aquilo dito dentro da narrativa precisa ser visto em seu recorte específico e no padrão mais amplo de funcionamento do texto – que é de competência do autor.

Cada opinião das personagens reverbera numa atitude diante das atividades dos indivíduos com as quais o leitor é convidado a se relacionar, e, finalmente, a se posicionar. Tais posturas precisam ser apontadas para se mapear como, a contraponto do leitor, se apresentam as posições do autor.

3.4.4. A presença dos comentários

Os comentários se caracterizam por apreciações críticas inseridas nos discursos dos narradores que atuam como representantes do autor. Por vezes eles expressam a visão do autor implícito sobre as personagens e suas ações, mas há grande variação nas funções que assumem, uma vez que é neles que se articulam diferentes posturas frente à matéria narrada.

Cada ponderação é interpretada conforme as estratégias de leitura propostas pelo autor, ou seja, é definido se o que se explica é a verdade daquela narração ou se é um modo de olhar para o texto a partir de outros recursos, como a ironia, a metáfora, ou o analogismo. Tais mecanismos introduzem novas possibilidades de apreciação e não refletem necessariamente a opinião do autor, mas um ponto de exploração de diferentes pontos de vista a que o autor poderia se afiliar.

Segundo Wolfgang Iser, o papel dos comentários é o de conector entre o processo interpretativo do leitor e os pontos de vista do autor, por meio da construção de hipóteses:

Os comentários, então, atingem-nos como meras hipóteses e parecem sugerir outras possibilidades de avaliação, diferentes daquelas que surgem diretamente dos fatos descritos. Esta impressão é confirmada pelo fato de que os comentários, em diferentes situações, muitas vezes revelam diferentes pontos de vista do próprio autor. (ISER, 1999, 16-17)

A contribuição de Iser revela e acentua o aspecto articulatório dos comentários, que expressam intenções de leituras propostas pelo autor e criam

um espaço aberto de interpretação para o leitor. Esse, por sua vez, pode escolher a direção da leitura que deve tomar, e, por conseqüência, definir a imagem de seu autor-modelo conforme sua posição em relação às propostas do texto, como o teórico alemão discute:

Os comentários provocam a faculdade de julgar de duas maneiras: enquanto excluem qualquer julgamento inequívoco dos eventos, criam lacunas que, por sua vez, admitem muitos juízos de diferentes *nuances*; mas esses não são de todo arbitrários, porque o autor delinea, através de seus comentários, as alternativas possíveis para o leitor. Tal estrutura envolve o leitor no processo de avaliação, mas, ao mesmo tempo, controla a avaliação desse leitor. (ISER, 1999, 18)

Uma análise que dê conta dos efeitos dos comentários na delimitação da imagem do autor necessita levar em consideração esse seu caráter justaposto entre as decisões do leitor e a intenção que organiza o texto. Por essa razão, a identificação do significado do comentário dentro do seu contexto narrativo é relevante, em termos de andamento de enredo ou caracterização de personagem (ou ainda outra função dentro do tecido da narração). Porém, a análise não se deve limitar ao nível do relato, necessitando identificar as posições que determinado comentário postula para que o leitor assuma e a postura do autor em relação a elas.

Sendo assim, é fundamental o exame da relação das observações encontradas no texto com os temas gerais que motivam a narrativa. Esse procedimento permite a construção de uma base de concepções que sustenta a obra e que está aliada à imagem autoral. Complementarmente, a relação dos comentários com a própria narrativa, aos moldes de uma discussão metaficcional, demanda exploração, pois apresenta modos de olhar para o romance como um construto, essenciais para a definição do papel do autor naquele texto.

Uma análise elucidativa também reconhece a possibilidade crítica desses posicionamentos textuais, levantando caminhos apreciativos que o texto aponta em relação a problemas extranarrativos. A hipótese que se apresenta a partir desse modo de abordar o texto é a de que os comentários, como momentos de expressão pontuais, ao serem associados como um todo, formam uma imagem relativamente estável do autor do texto, que pode pender

para ou se deslocar por diferentes polos – mais ou menos conservador, revolucionário, crítico, pessimista ou otimista.

A partir da soma das investigações de cada comentário é possível delinear uma visão de mundo que sustenta a obra. Tal proposta não supõe que essa visão esteja dissociada do texto, pairando sobre ele como um véu que recobre os seus sentidos, mas como resultado dos processos e mecanismos postos em funcionamento no decurso da leitura da narrativa.

3.4.5. A interpelação do leitor pela narrativa

Como já mencionado anteriormente, Émile Benveniste em “Da Subjetividade da Linguagem” apresenta uma proposta teórica que presume uma polaridade entre o “eu” e o “tu”, na qual a primeira pessoa tem ascendência sobre a segunda ao mesmo tempo em que não pode existir sem a outra. Esse ponto da teoria benvenistiana gera duas conseqüências para a análise do autor de uma narrativa, especialmente quando levados em consideração os momentos em que o leitor se depara com a expressão de segunda pessoa.

A primeira delas é o fato de que existe um “eu” que se dirige para esse “tu”. Em um processo enunciativo, presume-se que o discurso seja organizado por uma subjetividade que interpela um outro – assim, os momentos em que o sujeito exprime as marcas de segunda pessoa são também momentos em que ele próprio marca sua subjetividade. Isso aponta para a segunda conseqüência, que é a existência de uma *frame*, de um quadro referencial (em termos temáticos, culturais e sociais) que essas duas pessoas compartilham e à qual aludem para fazer funcionar o sentido da narrativa.

A análise da imagem do autor se volta, portanto, a essa *frame*, de modo a, primeiramente, descobrir o que a primeira pessoa demanda da segunda por meio de sua interpelação: quais os conhecimentos, as expectativas e as considerações necessárias para que o “tu” possa elaborar aquela intenção proposta pelo sujeito. Em segundo lugar, o exame pode estabelecer o local enunciativo de onde parte a expressão do “eu”. Isso significa mostrar o que essa manifestação significa e a que se refere.

Esse estudo torna possível a criação de um mundo referencial a partir da figura do autor, que se constrói pelo delineamento de suas percepções conforme ele questiona e intima a participação do leitor. O sujeito autor se torna, portanto, mais palpável, uma vez que seu contexto de existência se mostra em linhas mais definidas.

Essa trama só é possível se procedida a seleção dos momentos em que o texto insere a segunda pessoa na narração e estabelece os paradigmas criados por essa inserção. O momento de contato entre o texto e seu interlocutor permite mediar os conhecimentos requisitados à segunda pessoa, e, por consequência, presumidos e introjetados pelo sujeito autor.

A partir dessa seleção, da reconstituição crítica do quadro de conhecimentos esperados do leitor, se reflete a imagem do mundo que forma o autor. Nesse sentido, pode-se descrevê-lo naquilo em que ele compartilha com o seu interlocutor, ou naquilo que ele procura se distanciar. Ainda é preciso cuidado com os momentos em que a interpelação é utilizada de modo irônico, uma vez que esse recurso estabelece uma cisão entre a expressão linguística e seu sentido. Mesmo nos momentos de ironia, contudo, ao estabelecer essa relação com o outro que está, de certo modo, fora do texto, ocorre a inserção do “tu” na narrativa, e seu papel como construtor associado ao autor se intensifica. Nessa sociedade, quando se descobre um lado, se revela o outro.

4. GEORGE ELIOT, O AUTOR DE *THE MILL ON THE FLOSS*

A obra que trata da história dos irmãos Maggie e Tom Tulliver, terceiro texto de grande extensão produzido por George Eliot, foi publicada em 1860, pela editora Blackwood & Sons. O romance *The Mill on the Floss* foi o primeiro depois da revelação da identidade de George Eliot como Marian Lewes, causando certa apreensão em seus editores, uma vez que assumiam algum risco com a exposição da polêmica figura da escritora que vivia com um homem casado.

A temática do romance também era uma das razões para que a conduta de Blackwood fosse cautelosa. A vida da menina apaixonada pelo conhecimento, pelo irmão e pelo pretendente da prima dá abertura para interpretações que aproximam elementos biográficos da vida de sua autora com a obra. O primeiro deles é o cenário do romance, as Midlands inglesas com suas planícies traçadas por rios caudalosos, local onde a pequena Mary Anne cresceu e que sua poderosa habilidade descritiva consegue capturar com extrema precisão. Combinada sua inserção geográfica com o pano de fundo da sociedade em funcionamento na diminuta St. Ogg's, a história resulta em um gatilho para as diversas acusações de utilização de figuras reais como modelos das personagens retratadas. O ponto em questão é se a capacidade narrativa de George Eliot deriva de sua habilidade artística ou de um mero esmero jornalístico que procura plagiar as situações vivenciadas na cidade de Coventry, onde a autora busca inspiração. A obra de Eliot como um todo serve de testemunho de seu talento, e a paixão com que os leitores da época buscavam apontar qual personagem correspondia a qual pessoa, apesar de problemática na época de sua publicação, revela o grau de comprometimento com o retrato da vida inglesa do século XIX por parte da escritora.

Os críticos, por mais temerosos em tratarem das questões biográficas em jogo no romance, parecem concordar que o grupo de personagens centrais para o funcionamento do enredo, as irmãs Dodson, encontra correspondência clara nas irmãs da mãe de Marian. Além disso, a relação próxima porém conturbada entre os irmãos é um dos problemas centrais na vida da autora,

que, devido à decisão de iniciar uma vida com George Lewes, teve cortadas as relações com o irmão Isaac.

Tais elementos apresentam armadilhas interpretativas, problemáticas até hoje, mas, com mais intensidade, questionáveis segundo os valores morais da sociedade vitoriana. Ler o romance com a vida da autora em mente era potencialmente perigoso aos olhos de Blackwood e de Eliot, uma vez que poderia diminuir o valor artístico da obra aos olhos do público. Apesar dos temores, o editor mostra-se sempre interessado em publicar o romance, e o livro é um sucesso quase tão grande quanto *Adam Bede*, tanto de público como de crítica.

A obra consolida a posição de Eliot, depois da escrita de *Scenes of a Clerical Life* e *Adam Bede*, como uma das melhores artistas envolvidas com a vida das pequenas *villages* do interior inglês. O ambiente provinciano em que a grande maioria das personagens de Eliot circula se insere com bastante aptidão no plano científico e filosófico com o qual a autora procura discutir ao estabelecer seus mundos ficcionais, além de produzir o reconhecimento por parte do público leitor. O fechamento dessa fase de Eliot se dá com *Felix Holt*, que tem uma proposta bastante parecida com os romances anteriores ao tratar de problemas particulares do começo do século no interior do país, mas que dá abertura para os projetos seguintes, mais ambiciosos, como *Romola*, *Middlemarch* ou *Daniel Deronda*. Essas obras ainda que se mantenham limitadas em pontos geográficos e históricos mais ou menos definidos, ampliam os limites da representação buscando maior alcance de refinamento no tratamento das personagens e seus dilemas em relação com problemas das sociedades em que se inserem.

É interessante apontar, portanto, que, inicialmente, a proximidade biográfica da juventude e da infância de Mary Ann Evans e de Maggie Tulliver permite especular que o trabalho artístico em *The Mill on the Floss* consiste em moldar materiais oriundos da memória da infância da escritora. Isso não significa copiá-los, mas trabalhar temas e problemas do âmbito do “mundo familiar”, que permitem dar acesso à visão do mundo da autora, e que colocam o núcleo familiar como o cerne dos questionamentos do romance: ele se articula a partir desse eixo e não deixa nunca de remeter a esse paradigma.

4.1. ILUSTRANDO AS LEIS DA AUTORIA

Ainda que muitos das discussões sobre a autoria em *The Mill on the Floss* se centrem na relação com a trajetória de sua escritora, pelas razões mencionadas antes, é pertinente apartar a vida da autora da exegese de sua obra. Nada diferente deve acontecer quando se trata de abordar a configuração do autor dentro do romance: deve-se olhar para o texto em seus próprios méritos, e, inicialmente, ao acompanhar o andamento do enredo, buscar enxergar o modo de inserção (ou distanciamento) de seu autor³³.

The Mill on the Floss se divide em sete livros³⁴, e a presente análise se deterá em cada um dos cinquenta e seis capítulos do romance, distribuídos desigualmente ao longo dos livros, procurando ressaltar aspectos do enredo, da caracterização do cenário e do tempo, além de elementos pontuais, que auxiliem no delineamento da figura do autor.

O início da obra, capítulo intitulado “Outside Dorlcote Mill”, apresenta, como se pode entrever por seu nome, um olhar que se encontra do lado de fora do romance. Um narrador não nomeado descreve a paisagem da cidade de St. Ogg’s e seus rios – o principal, rio Floss, e um de seus afluentes, o rio Ripple – até chegar a uma ponte com vista para o moinho Dorlcote, na qual ele enxerga uma menina, acompanhada por seu cachorro, completamente absorta no movimento das pás do moinho. A descrição dessa imagem envolve a repetição de palavras como “loving” (amoroso), “remember” (relembrar), e expressões como “I think” (eu penso) e “I should like” (eu gostaria de), que apontam para o caráter memorialístico da narração, e que criam um laço afetivo entre o narrador e a matéria narrada.

Fica claro logo no primeiro momento que há, em *The Mill on the Floss*, um narrador bem definido, que se separa nitidamente de seu autor através de sua inserção inicial dentro da narrativa. No entanto, o último parágrafo do capítulo desvela o caráter projetivo dessa figura, ou seja, o modo como ela serve de instância narrativa (e mesmo ficcional) do autor da obra. Ao afirmar

³³ A partir deste momento, o autor a que me refiro é o autor como instância textual, que, como elemento narrativo, não possui (*a priori*) gênero definido. Como o português não apresenta uma opção de expressão de gênero linguístico neutro, o autor será referido no masculino.

³⁴ Livro Um: “Boy and Girl”, Livro Dois: “School-time”, Livro Três: “The Downfall”, Livro Quatro: “The Valley of Humiliation”, Livro Cinco: “Wheat and Tares”, Livro Seis: “The Great Temptation” e Livro Sete: “The Final Rescue”.

que seus braços adormecem ao dormir, e ao sonhar com a ponte do moinho Dorlcote, admitindo que a história é, de algum modo, o resultado de seus sonhos, o narrador absorve os aspectos criativos para si, e se instaura como representante daquele que organiza a obra. O autor pode, então, se aproximar da matéria narrada através dos olhos de seu narrador.

Vale notar ainda, no pequeno capítulo inicial, a descrição dos rios e da menina como a primeira marca da importância da água para o enredo e o profundo impacto que o meio provoca no sujeito. As imagens fluviais serão recorrentes ao longo do texto, e servirão como metáforas e alegorias para os dilemas da vida das personagens. A relação meio-sujeito definirá os pontos cruciais do andamento narrativo, decidindo ou acionando os problemas das vidas dos Tullivers e de seus próximos.

O início do enredo propriamente dito acontece apenas quando o narrador se aproxima de Mr. e Mrs. Tulliver, em sua sala de estar, na propriedade de Dorlcote, no momento em que discutem o futuro de seu filho Tom, acompanhados da filha mais nova, Maggie. A cena permite ao leitor se aproximar das figuras do moleiro e de sua esposa, atentando para a tensão entre os dois: de um lado, a condescendência por parte do marido, do outro, a preocupação por parte da mulher. Tais atitudes regulamentam seu relacionamento ao longo do romance. O casal discute, nesse momento em particular, a intenção de Mr. Tulliver de enviar o filho para ser educado como um *gentleman*, capaz de compreender os jeitos do mundo inacessíveis a seu pai.

Quando o pai de Tom e Maggie propõe que o menino seja educado para entender as letras, e ser capaz de circular em âmbitos que desconcertam seu progenitor, nota-se no moleiro uma tentativa de quebra do *status quo* vigente; não mais o filho segue a profissão do pai, mas alça um degrau mais alto na escala social. Esse ímpeto empreendedor por parte de Mr. Tulliver o marca como um homem incomum no contexto que o cerca – e sua singularidade se torna paradigmática na construção do caráter da filha, Maggie, que também não se ajusta a seu lugar de origem. Ainda na infância, Maggie aparece como

uma menina selvagem, de comportamentos masculinos³⁵, frustrada com o modo como precisa se portar e o que sua vontade lhe dita.

A personalidade da garota fica mais clara no decorrer das próximas cenas, em que o pai decide consultar um amigo da família para discutir os planos para o filho. Enquanto os dois homens conferenciam sobre um possível tutor para Tom (Mr. Sterling, conhecido do amigo da família, Mr. Riley) Maggie se depara com a oportunidade de demonstrar sua “ ’cuteness”, ou seja, sua inteligência. Discutindo com Riley os méritos de suas leituras³⁶, ela defende suas opiniões e exhibe seu conhecimento das figuras e histórias advindas de seus livros com orgulho, mas, ao ser tratada com descaso pelo homem, se ressentida com as críticas. Os dois lados do orgulho – a exibição e o melindre – são postos em jogo pela primeira vez, e serão discutidos no caso de Maggie (e em seu oposto, Tom) diversas vezes.

Tal oposição coloca em foco alguns aspectos interessantes da autoria, trabalhados nas situações das personagens: ao passo que a exposição do potencial intelectual pode gerar frutos positivos, como prazer, entendimento e reflexão, o efeito contrário também pode ser sentido através do medo do ridículo. Portanto, uma vez que o processo de escrita seja visto um desvelamento do intelecto de um autor, a sua exposição através da obra tem sempre um efeito dual de elevação e, ao mesmo tempo, superexposição da sensibilidade do sujeito.

Com a chegada do final do período letivo, a família Tulliver espera a volta do filho da escola em que se encontrava até então, responsável por ensinar-lhe os rudimentos da gramática e da aritmética. Ansiosa pela volta do irmão, Maggie passeia pela propriedade. O narrador acompanha a menina, e isso funciona como ferramenta para que o autor desenhe o entorno da família. Aparece, então, Luke, o responsável pelo funcionamento do moinho, trabalhador da propriedade.

É interessante observar que o homem funciona como um interlocutor que se coloca no mesmo nível da menina: ela se dirige a ele de igual para

³⁵ A referência à masculinidade de seu comportamento se dá em momentos em que a mãe ou o pai comentam que suas ações não envolvem normalmente práticas comuns às meninas vitorianas (como ajudar a mãe com as costuras, bordar, ou brincar de bonecas), mas brincadeiras e interesses “de meninos”, como brincar pela propriedade e demonstrar sua inteligência acima da média.

³⁶ *A History of the Devil* de Jonathan Swift e *Pilgrim's Progress* de John Bunyan

igual, pois não se sente intimidada pelo tipo de conhecimento que ele possui. Ela pode, portanto, falar com segurança sobre suas leituras com o capataz, porque ele não a trata com desdém, por mais que também não mostre muito interesse em sua conversa infantil. Vale frisar o lugar que Luke ocupa na pirâmide social, abaixo de Maggie, e que funciona recorrentemente no romance como marca de falta de qualificação intelectual (ainda que não de estupidez ou burrice). Há na obra uma preocupação clara com determinada camada social, relacionada aos comerciantes e livres-proprietários de terras, que não se encontram nem no topo nem na base da sociedade vitoriana. É para eles que o narrador se dirige, e com eles e sobre eles que o autor fala.

Durante a conversa com Luke, Maggie é lembrada da existência de certos coelhos, que o irmão havia deixado sob sua responsabilidade, e que a menina havia esquecido de alimentar, resultando em suas mortes. O medo de Maggie da reação do irmão à notícia prefigura a relação entre os dois, em que Tom funciona como o disciplinador, e Maggie como a culpada.

A apreensão de Maggie é confirmada no capítulo seguinte, no qual se descreve a primeira aparição de Tom. Voltando da escola para casa, ele procura agir como se espera de um homem: aguenta pacientemente os beijos da mãe e da irmã como bobagens femininas e se interessa pelos assuntos ligados ao funcionamento da propriedade (no nível em que sua maturidade permite). No entanto, traços de sua sensibilidade infantil se expressam quando demonstra saudade da família e da rotina doméstica.

Aparecem, além da primeira interação entre irmãos, as primeiras diferenças da personalidade dos dois. Eles funcionam como um par opositivo, ambos articulados pelo mesmo eixo de funcionamento, qual seja, a intensidade com a qual experimentam suas emoções. Para Tom, os sentimentos são encapsulados pela dureza e disciplina de caráter com a qual ele mede o mundo e si mesmo, enquanto em Maggie, os impulsos emocionais correm livres e dominam suas ações.

As próximas cenas retratam a preparação dos Tulliver para receber as irmãs de Bessy (Mrs. Tulliver) e seus maridos. As crianças aproveitam os quitutes que a mãe prepara para as visitas ao mesmo tempo em que esperam os tios, que consideram detestáveis. Para tanto, resolvem passear no quintal, enquanto comem bolinhos com geleia. Repete-se, nessa cena, a afirmação das

diferenças entre Tom e Maggie. Ao dividir o doce com a irmã, Tom sabe de sua obrigação de abrir mão do melhor pedaço, como gesto de educação. Entretanto, ao notar que ela come o seu pedaço sem lhe oferecer nenhuma parte, ele se ressentido de sua atitude. Maggie, de sua parte, não se dá conta do suposto erro e se sente culpada por não agradar o irmão, por mais que antes estivesse disposta a comer o doce com menos geleia. A troca entre os dois ilustra o modo de sentir com o qual terão de lidar ao longo da vida, ele criando expectativas em relação à irmã centradas em sua própria sensibilidade, enquanto ela age de modo impulsivo e inconsciente, resultando em seu constante sentimento de remorso.

A briga é cortada pela entrada de Bob Jankin, menino da idade de Tom, com quem ele empreende algumas aventuras pelo pequeno mundo em que circulam, e de quem Maggie sente algum ciúme. Bob tenta atrair a atenção de Tom chamando-o para explorar o riacho e procurar animais para caçar, e os dois acabam brigando por um jogo de cara e coroa cuja aposta Bob não quer pagar. Os dois meninos se engalfinham e disputam o canivete que Tom havia dado de presente para Bob, e que funcionava como símbolo de sua amizade. Tom vence a luta, mas abandona o canivete, que Bob guarda, já que é o seu bem mais precioso. É possível ver a simplicidade da mente de Bob, que é uma das personagens mais espertas em termos pragmáticos, porém mais superficiais em seus afetos e complexidades – ele funciona como oposição ao par de irmãos. Pode-se aventar a possibilidade da gênese da personagem de Bob estar relacionada ao já mencionado caráter auxiliar das pessoas pertencentes às classes populares no trabalho de Eliot. De qualquer modo, a função do menino será sempre orbital em relação ao casal de irmãos.

O próximo capítulo apresenta a entrada dos tios e tias: Tio e Tia Pullet, Deane e Glegg, além da pequena Lucy Deane, a garotinha loira e comportada com quem Maggie é sempre comparada. Ela aparece inicialmente como companheira dos primos, porém funciona como um gatilho para o ciúme de Maggie, que, em fúria, decide cortar os cabelos para compensar sua selvageria frente à perfeita adequação de Lucy aos padrões da menina inglesa ideal da época. O autor coloca assim em discussão as constantes tentativas de Maggie de controlar o seu lado mais indômito (que, em sua infância, é ilustrado pelo modo como se comportam seus cabelos). No entanto, ela é frustrada, porque

sua ação é em si um ato de selvageria, que só traz consequências negativas. A opção mais adequada só será apresentada mais adiante, quando Maggie aceitar ser “domada”, ou seja, que seus cabelos sejam penteados nas mãos de sua mãe.

Segundo Gilbert e Gubar (2000), há nos romances de George Eliot uma duplicidade de intenção narrativa, que se desdobra na figura de seu autor e se reflete no funcionamento de suas personagens. O passo que a fachada do narrador aspira ao cientificismo, esconde-se, atrás de si, a autora enquanto a *madwoman* (a louca). Nessa tensão entre mente racional e irracional, o impulso que soluciona a narrativa é o menos descontrolado:

And yet this rhetoric can neither be ignored nor denigrated. While the anger of the fallen female is dramatized in such a way as to link the madwoman with the Madonna in the concealed dialectic of the author's plot, it is the altruistic Madonna who survives as the narrator's heroine. Most readers realize that, in the narrator's view, Dinah (not Hetty), Romola (not Baldassarre), Mirah (not Gwendolen), Esther (not Mrs. Transome), and the chastened, humbled Maggie (not the maddened child) struggle to attain the renunciation that alone can redeem human life from suffering.³⁷ (GILBERT; GUBAR, 2000, 498)

É apenas com a “domesticação” de Maggie que se pode atingir a redenção. No entanto, a tensão entre racionalidade e irracionalidade permanece como força motriz que movimenta as ações narrativas.

Enquanto se desenrola o drama infantil, na mesa de jantar se abre a discussão entre o senhor Tulliver e as irmãs Dodson sobre o futuro de Tom. Ao afirmar que enviará o filho para ser educado por um pastor, o senhor Tulliver se coloca sob a mira das críticas das cunhadas, sendo a mais veemente a senhora Glegg, que o questiona sobre os gastos que tal educação acarretará tendo em vista sua atual situação financeira. Mrs. Glegg alude à dívida de quinhentas libras que o cunhado contraiu consigo, causando grande comoção na mesa e atiçando a teimosia de Mr. Tulliver, que se decide por pagar sua credora tão breve quanto possível.

³⁷ “E ainda assim, essa retórica não pode nem ser ignorada nem denegrida. Enquanto a raiva da mulher caída é dramatizada de tal modo a ligar a louca com a Madona na dialética escondida do enredo do autor, é a Madona altruística que sobrevive como a heroína do narrador. A maioria dos leitores se dá conta que, na visão do narrador, Dinah (não Hetty), Romola (não Baldassarre), Mirah (não Gwendolen), Esther (não Mrs. Transome), e a Maggie castigada, tornada humilde (não a criança enlouquecida) lutam para alcançar a renúncia que sozinha pode redimir a vida humana do sofrimento.” (tradução minha)

Para tanto, é necessário que o homem se dirija até a fazenda onde mora sua irmã, Mrs. Moss, que lhe deve uma nota de trezentas libras. Na casa da família Moss, nota-se a diferença da situação financeira entre o senhor Tulliver e a irmã: apesar de não pertencerem a classes distintas, o sucesso de Mr. Moss em seu cultivo da terra não se compara ao retorno do moinho de Dorlcote. Além disso, os seis filhos que o casal possui colocam uma grande pressão no orçamento familiar. Ao longo da conversa com a irmã, o leitor pode perceber uma gradual aproximação entre Mr. Tulliver e Mrs. Moss – ele chega em cima de seu cavalo, até que ela o convence a conversar um pouco, e ele desmonta, se dirigindo a ela e ao marido no mesmo patamar. Percebe-se também a tentativa de expressar, no pensamento do irmão mais velho, a consciência da semelhança de sua situação com a dos filhos, e a preocupação de que, caso Maggie venha a se colocar em uma situação tão difícil como a da tia, Tom mantenha o compromisso de cuidar da irmã. Há a necessidade de deixar explícito no texto que o bem estar da personagem feminina depende profundamente da nobreza de caráter dos homens que a cercam. Uma vez que sua posição no mundo seja extremamente vulnerável, é responsabilidade do homem mais próximo (no caso dos Tullivers, dos irmãos) tomar conta da sua vida. Mr. Tulliver parece separar, no entanto, sua obrigação de sua vontade pessoal: a irmã, Gritty, decide casar contra sua vontade, mas ele nunca abandona suas obrigações. O caso de Tom, mais a frente no enredo, no entanto, é discutível, pois há uma falha em sua atuação como mantenedor da família frente às escolhas da irmã.

A ida de Mr. Tulliver ao cunhado não resulta em nenhum retorno financeiro, mas sua intenção de pagar o que deve a Mrs. Glegg se mantém firme. Nesse ínterim, a senhora Tulliver toma sob sua tutela a procura da paz entre os familiares. Para tanto, decide-se por visitar uma das irmãs, Mrs. Pullet, e convencê-la de apaziguar os ânimos de Mrs. Glegg, pedindo que ela perdoe o marido e esqueça a cobrança da dívida. O fato é importante por marcar a centralidade da ordem familiar para o mundo em que a história se passa: uma vez que ela se quebre, os valores entram em choque.

Durante a visita, o narrador também se concentra em descrever todos os rituais das irmãs e os tipos de cuidado com a casa que uma espera da outra (com as eventuais críticas aos comportamentos individuais). Assim, entra-se

em contato com o código de conduta da família Dodson, que se centra na economia e utilização moderada dos artigos domésticos, e que serve de modelo de conduta para os jovens. No caso de Tom, é o molde perfeito para seu caráter, amparado por sua dura bússola moral. Já para Maggie, é uma limitação para toda sua curiosidade, pois determina com rigorosa exatidão os passos que deve seguir.

Confrontada novamente com uma situação em que sua impulsividade precisa ser podada, a menina estoura em uma nova crise de ciúmes. Nesse episódio, no entanto, o resultado não se expressa em seu próprio corpo (como no caso dos cabelos), mas encontra uma direção externa, e termina em um empurrão que leva Lucy à lama. A falta de Maggie, que choca os tios e enche de embaraço a mãe, resulta no seu desaparecimento. A família começa a ficar preocupada quando a menina nunca volta do jardim, e a mãe chega a pensar em um possível afogamento. É interessante notar que o narrador apresenta o medo de Mrs. Tulliver perder a filha sendo agravado pela reação que o pai pode ter. É uma pressão em cima dos ombros da mulher que ela cuide bem dos filhos, principalmente da favorita do marido.

Vale notar o ressalte que o autor dá ao tipo de constrição que as personagens femininas sofrem ao longo da trama. É certamente perigoso tentar delimitar um gênero definido para o autor de *The Mill on the Floss*, uma vez que o uso do pseudônimo tenta mascarar uma possível autoria feminina, ou tenta, ao menos, não trazê-la para o primeiro plano. No entanto, é inegável a atenção que a narrativa dá aos momentos em que as mulheres são oprimidas pela sociedade em que vivem. Isso acontece nos episódios mencionados sobre Maggie e suas travessuras, mas também nas diversas vezes em que a senhora Tulliver se lamenta e se ressentido do comportamento dos filhos diante da família, como um possível reflexo de sua inabilidade como mãe. É claramente um ponto de interesse do autor discutir se o tipo de pressão que sofrem suas personagens tem resultados positivos ou negativos. É possível afirmar, ainda cedo no enredo, que na maioria dos casos a resposta a situações que limitam excessivamente a expressão feminina é negativa, pois força as personagens a tomarem atitudes radicais, com consequências vez e outra desastrosas.

O próximo momento narrativo reforça essa ideia, ao tratar da fuga de Maggie para tentar viver com os ciganos. O encontro se dá numa completa

quebra das expectativas da menina frente a uma realidade adversa. Ao ter que lidar com o fato de que talvez os ciganos não a quisessem como rainha, e não valorizassem os seus conhecimentos de geografia, os dois planos (o real e o fantasioso) se misturam na experiência da protagonista, que negocia, ao longo da narração, o que pode confirmar de sua imaginação e o que precisa redefinir. Num comportamento coerentemente infantil, Maggie reage com medo ao desconhecido, até que retorna segura aos braços do pai, mais sábia do que quando deixa Garum Firs (a casa dos tios). A importância da menina para o senhor Tulliver fica ressaltada, e é a ligação afetiva mais importante do romance, já que é a partir dela que a garota (e também Tom) define os valores de suas relações posteriores. Isso traduz um argumento recorrente ao longo do romance, que alega a importância do lugar de origem e do contexto de criação para o desenvolvimento dos valores pessoais.

Nessa linha de discussão, segue o décimo segundo capítulo do primeiro livro, que começa traçando a história das transformações de St. Ogg's para contextualizar a situação dos tios Gleggs. O narrador procura marcar o desenvolvimento da cidade em termos de sua relação com as mudanças nas crenças religiosas da população. Iniciando pela lenda do padroeiro de St. Ogg's³⁸, passando pelas guerras civis e perseguições, até chegar ao momento presente da narração, anos depois do tempo em que se passa a história, em que os problemas entre católicos e protestantes diminuíram consideravelmente.

A tia de Maggie aparece, então, em uma cena em que discute com o marido a situação da família Tulliver. É estabelecida uma definição do relacionamento e da personalidade dos dois, em que Mr. Glegg não compreende as motivações da esposa, apesar de admirar suas qualidades enquanto dona de casa, e Mrs. Glegg não admite as atividades do marido, apesar de respeitar sua posição como homem da casa. Os dois chegam à resolução de deixar a dívida de lado, mas uma carta de Mr. Tulliver reacende o despeito inicial da tia.

³⁸ A lenda conta que St. Ogg's era um barqueiro que, em um dia de enchente, foi o único a aceitar cruzar o rio carregando uma mulher que necessitava chegar à outra margem. Ao chegarem ao meio do trajeto, ela se revelou como a Virgem, abençoando o barco para que sempre levasse seus tripulantes com segurança por suas travessias.

O envio da carta é resultado de uma discussão entre os cônjuges. A falta de resolução entre as duas partes da briga, Mr. Tulliver e Mrs. Glegg, marca a inabilidade de Bessy Tulliver como solucionadora de problemas. Em todas as oportunidades em que a esposa procura resolver os problemas do marido, os resultados são opostos ao que ela espera. No caso em discussão, é impossível que ela sane a desarmonia familiar, que resulta de duas visões de mundo opostas: de um lado, o conservadorismo familiar de Mrs. Glegg, de outro o empreendedorismo de Tulliver. Não é possível conciliar as duas posições, que são apresentadas não em um espectro positivo-negativo, mas como propostas distintas de olhar para a vida, cada uma com suas qualidades e defeitos, numa relação dialógica característica da construção particular do autor. Ao determinar polaridades, o texto de George Eliot age para aproximá-las e dissimular suas diferenças, reforçando o fato de que advêm ambas de experiências humanas válidas.

No entanto, apesar de seus aspectos positivos, uma delas está fadada ao fracasso. O narrador deixa entrever (em uma relação estabelecida pelas escolhas do autor) a posição trágica de Mr. Tulliver no romance: sua trajetória é aproximada à história de Édipo, e é o caminho da queda que ele deve seguir. Assim, o leitor fica avisado do quê deve esperar, ao mesmo tempo em que sabe com quem deve se comover, assinalando com nitidez o tom da narrativa da família³⁹, e encerrando o primeiro dos sete livros.

O segundo inicia com a apresentação das expectativas e vontades de Tom na nova escola. Entra em cena a discussão sobre o tipo de conhecimento relevante para sua experiência, e a sua disparidade em relação ao que o garoto deve aprender com seu tutor. Tom tem habilidades que estão relacionadas ao mundo prático, da lida com a propriedade, do cultivo da terra, da criação de animais. Ele não se entende bem com o mundo intelectual, do qual sua irmã está mais próxima. Por essa razão, o que o pastor Stelling acaba encontrando em seu pupilo é desapontador: a performance de Tom no latim e na matemática não responde bem ao tipo de exigência que lhe é imposta.

³⁹ É válido mencionar que um dos possíveis títulos do romance antes de ser determinado *The Mill on the Floss*, sugerido e preferido por George Lewes, seria *The House of Tulliver*, que carrega em si o tom trágico do romance.

Cabe salientar que a posição de Mr. Stelling como professor se apresenta para o pastor como um degrau de um caminho em ascensão. No entanto, o narrador deixa bem claro que suas perspectivas não são muito melhores do que sua situação atual, pois entre suas circunstâncias momentâneas e sua ambição se interpõe a realidade de sua personalidade: ele não é um homem de atitude, de proatividade. Fica implícita a relação entre o sucesso de Tom como estudante e a competência de Mr. Stelling como professor – nenhum dos dois foi moldado para o triunfo na situação presente e nenhum vê o outro com admiração.

A experiência na escola permite que Tom demonstre outro lado de sua personalidade, ao colocá-lo como uma espécie de babá da filha dos Stelling, a pequena Laura. Com ela, o menino se deixa entreter como uma criança, e se comporta com o carinho que, em alguns momentos esparsos, dirige para a irmã. Como seu oposto, tem-se a figura de Mrs. Stelling, que se aproveita da presença do aluno do marido para diminuir sua carga como mãe. Novamente, coloca-se em xeque o peso da relação mãe e filha para a mulher, e tem-se mais um exemplo de um relacionamento tensionado (como no caso de Maggie e sua mãe).

Além de Laura, Tom acaba por entreter mais uma companheira durante um curto período, quando a irmã vai visitá-lo. A oportunidade proporciona alívio para os dois: se Tom se sentia solitário até então, agora encontra alguém com quem conversar e brincar, com o bônus de poder exibir seus parcos conhecimentos adquiridos ao longo de seus estudos. Maggie, por sua vez, pode entrar em contato com o mundo intelectual, com o qual lida muito melhor que o irmão, e saciar sua necessidade de estar com ele e sua curiosidade.

O próximo capítulo descreve o feriado de natal, no qual os dois podem voltar para casa e aproveitar o clima festivo do final de ano. A entrada desse trecho do romance é única na narrativa, porque aborda a descrição do natal como se ele fosse uma pessoa. O recurso, denominando o período de “velhinho bondoso”, numa clara referência ao papai Noel, engendra a subjetivação do espaço-tempo, criando uma atmosfera calorosa e familiar para situar as próximas cenas na casa dos Tulliver. No entanto, na reunião de tios, tias e primos, o saldo não é nada positivo: é nesse momento que Mr. Tulliver

decide entrar com o complicado processo contra o uso indevido da água do rio, que ele julga ser de seu direito, e que irá levá-lo à falência.

Em oposição à descrição do tempo do capítulo dois, o terceiro inicia apresentando de modo seco e econômico o frio do mês de janeiro. Não é à toa, já que é nesse momento em que aparece a personagem que servirá de antagonista para Tom pelo resto da narrativa: Phillip Wakem, filho do advogado Wakem, inimigo de seu pai e futuramente responsável de modo indireto por sua ruína e morte.

A aproximação dos dois rapazes é lenta e tortuosa, e eles conseguem fazer uma pequena conexão através dos desenhos de Phillip, que impressionam Tom por sua qualidade. Não obstante, é preciso ressaltar que o interesse de Tom pela arte de Phillip não provem puramente de sua sensibilidade estética, mas da potencial utilidade de retratar as cenas cotidianas de importância para o menino. Esse descompasso entre a percepção dos dois estudantes ilustra os dois modos de compreender o mundo que se confrontam em seus encontros: o pensamento pragmático e lógico de Tom em contraste com a aguçada sensibilidade estética e intelectual de Phillip.

Em termos de valores dentro da narrativa, é necessário aclarar que, mais uma vez, a oposição binária não se define a partir de uma escala do mal ao bem, mas procura tensionar e explorar os pontos positivos e negativos de cada elemento. Portanto, apesar de se tratar de uma obra de arte em si, o romance não privilegia a posição de Phillip, pois, ao lidar com sensibilidade nas descrições de Tom, ressalta a relevância de sua percepção sob certos aspectos do mundo. Isso se torna mais claro quando Tom precisa retomar a honra da família.

Contudo, enquanto menino, sua excitabilidade ainda se restringe a elementos passíveis de ridicularização pelo narrador. É o que acontece com as descrições de suas aulas com Mr. Poulter, um antigo soldado, que lhe ensina exercícios militares. É interessante notar que, apesar da carreira militar ser uma profissão honrável, o modo como o narrador traduz o orgulho bobo do professor pelo seu passado glorioso, e sua tendência ao egocentrismo, acaba rebaixando-o a um nível de menos respeito que seu aluno. A profunda admiração de Tom, desse modo, acaba ela mesma se tornando cômica. O elemento dramático, que é o tom predominante do romance, é inserido na

tensão que a empolgação do menino instaura quando sua insensibilidade à realidade de Phillip como deficiente físico o impede de compreender o sofrimento que um convite para assistir o exercício pode lhe imputar. A revolta de Phillip parece, entretanto, desproporcional à ofensa do colega, o que denota o lado mais ressentido e amargo de sua personalidade, e que, aos olhos de Mr. Tulliver talvez, o ligaria mais ao caráter de seu pai.

Os dois se tratam, portanto, com uma distância calculada, não sendo nem amigos nem inimigos. Para Phillip, a presença de Tom oportunizaria um contato constante com um menino de sua idade, que sua situação como corcunda limitava com severidade. Para Tom, a chegada de Phillip representaria uma liberdade maior em relação às aulas de Stelling e maior oportunidade de entender as matérias estudadas.

O equilíbrio estabelecido entre os meninos sofre alguma mudança com a volta de Maggie à escola. Sua curiosidade característica faz com que Phillip seja um objeto atraente de interpretação, e a relação fria do irmão a desconcerta. Marca-se assim, novamente, a diferença entre Maggie e Tom quanto a suas capacidades de empatia. A menina automaticamente se interessa pelo garoto corcunda, uma imagem contundente para sua atração por problemas, enquanto o irmão tem a tendência de repeli-los.

Com a volta de Maggie, Tom decide impressioná-la ao alugar a espada de Mr. Poulter e empunhá-la imitando um grande soldado. A cena, ao invés de deslumbrá-la, diverte a menina, o que desnorteia o irmão e faz com que ele derrube a arma, ferindo seu próprio pé. Ao rir do irmão, a garota causa o mesmo tipo de reação que acontece quando sua inteligência é questionada, e, portanto, há uma aproximação entre as duas personagens, demonstrando como, cada um em sua arena, os dois são vulneráveis ao medo do ridículo. Nesses momentos de proximidade do retrato dos irmãos, é possível perceber a intenção de representá-los como duplos, ou seja, como indivíduos da mesma natureza, porém de expressão oposta. Em todos os binômios encontrados no texto, é possível sempre traçar um fundo comum que permite ligar os dois elementos em suas oposições.

Com a ferida de Tom, contudo, ao invés de se tratar de um conflito entre duas partes, ocorre o equilíbrio dos três elementos: a sensibilidade de Phillip aparece com o acidente e uma breve trégua da hostilidade entre os dois se

mantém com a presença de Maggie. O triângulo infantil só será reproduzido ao final do romance, e, como nesse caso, momentaneamente, quando a menina estiver contracenando com a prima Lucy e seu pretendente Stephen. O período efêmero de harmonia entre Phillip, Tom e Maggie só é possível porque os três ainda são crianças, e porque a menina funciona como elemento balizador das personalidades contrastantes dos garotos, assimilando elementos das duas.

Nesse período de paz, Phillip se aproxima de Maggie e faz, pela primeira vez, um apelo a sua simpatia, em uma singela declaração de afeto. O gesto, porém, é acompanhado de uma cobrança mais firme, na forma de uma promessa para que ela não se esquecesse jamais da ternura com a qual os dois se relacionam. No momento, é fácil para a menina se comprometer com esse pacto, mas a ligação iniciada então resulta, futuramente, em um motivo de angústia para Maggie, que se vê dividida entre o dever familiar e o dever assumido com o amigo.

Os últimos momentos relativamente felizes da história de Maggie e Tom encerram com o capítulo final do segundo livro do romance. A partir de então, quando os “portões dourados são atravessados”, o nível de tensão se intensifica, com a queda da casa dos Tulliver até a falência. O narrador, no entanto, não acompanha o crescimento dos dois irmãos, e recorre a um corte temporal, que, em meio parágrafo, explica o tempo em que Maggie vai para a escola junto com Lucy, enquanto Tom segue sendo educado por Mr. Stelling. A volta à narração dos fatos com proximidade se dá com a perda do processo judicial de Mr. Tulliver contra o pai de Phillip Wakem.

É interessante assinalar a quebra do andamento temporal da narrativa, que explicita a relevância dos anos formativos da infância, nos quais os caracteres dos irmãos são formatados e definidos. Esse recorte específico, dos primeiros relacionamentos significativos e memoráveis, ecoa o já mencionado argumento do autor sobre a importância da formação na história individual. Os laços criados no passado, na infância, sejam eles com pessoas ou com lugares, são essenciais para a composição dos valores que orientarão as condutas de cada pessoa. Ao chegar ao momento em que a maioria das ligações já foi estabelecida, o narrador se permite distanciar das personagens para poder vê-las cruzar os portões que preludiam seus sofrimentos futuros.

O início do terceiro livro retoma as circunstâncias que levam Maggie a encontrar o irmão na escola e chamá-lo de volta à casa paterna. Com a derrota judicial, primeiramente, o moleiro aparenta reagir bem e procura algum modo de melhorar a situação em que a família se encontra. No entanto, quando recebe uma carta de seu advogado comunicando a perda de seus bens, Mr. Tulliver sofre um ataque nervoso que o deixa de cama, sem consciência do mundo a sua volta, pedindo apenas pela presença de sua filha. O baque é mais violento porque resulta da hipoteca da terra, que assegurava, em caso de falência, a propriedade para Mr. Wakem, seu maior inimigo.

Após os primeiros momentos de abalo, os Tullivers necessitam lidar com a perda do moinho e dos objetos que serão vendidos. Isso se torna o maior dos problemas na vida de Mrs. Tulliver. À primeira vista, o fato de precisar vender os lençóis, toalhas e a melhor louça da casa parece irrelevante frente às outras perdas. Com a descrição do estado emocional de Bessy, entretanto, pode-se perceber que os objetos encerram significados mais abrangentes do que meros utensílios domésticos. Para Mrs. Tulliver, eles representam o seu último momento de independência, seus últimos atos como um sujeito autônomo, antes de entrar em um casamento no qual ela é tratada com condescendência e menosprezo. Os lençóis e o bule de chá ilustram a época em que Bessy, como uma bela moça do interior, ainda possuía algum espaço para expressar a sua vontade, ainda que fosse escolhendo entre a estampa listrada ou de bolinhas. A perda de seus objetos preciosos destrói o resto da memória de Mrs. Tulliver desse período, de modo que o seu ressentimento contra o marido é mais justificado do que superficialmente aparenta. Nenhum de seus filhos, no entanto, compreende seu sofrimento – para Maggie, a mãe não tem suficiente compaixão pela situação do pai, para Tom as reclamações maternas são menores em relação aos problemas mais prementes. Contudo, a crítica do filho é menos enfática que a da irmã, devido a seu ressentimento pela incompetência paterna enquanto provedor familiar.

A família de Mrs. Tulliver se reúne, juntando na mesma casa os Deanes, os Pullets, os Gleggs e os Tullivers, para resolver os problemas do moleiro. O narrador aproveita a reunião para frisar os aspectos relevantes dos casais, que se comportam com relativa estabilidade ao longo do romance. Os Deanes, sensatos porém cautelosos, se compungem com a situação de Bessy, mas não

procuram se comprometer com o futuro material dos Tullivers. A tia Pullet expressa seu pesar em grandes lamentos, mas ele e o marido também não firmam nenhum compromisso com a família. Por fim, a tia Glegg exerce sua crítica enérgica à situação em que Mr. Tulliver se colocou, lhe atribuindo toda a responsabilidade por sua desgraça e de sua esposa. Seu marido, tio Glegg, aparenta maior distância, procurando analisar criticamente as atitudes dos sobrinhos, e reafirmando as características já descritas pelo narrador, quando afirma que ele só aprova caridades quando são expressas nos pequenos gestos.

Frente a tal grupo intimidador, Tom apresenta a melhor face de seu caráter, portando-se com retidão e sensatez, e apresentando um plano de ação para reagir à situação. O modo como o autor procura demonstrar o esforço necessário para que o rapaz atuasse de tal modo revela o valor de sua personalidade no plano geral do romance. Em comparação com Maggie, Tom pode parecer rígido demais, porém no contexto em que se insere, tanto social como familiar ou histórico, ele faz o melhor que pode de acordo com sua moral. Esse esforço de buscar sempre a atitude mais correta, ainda que questionável, será recompensado em sua trajetória profissional ao longo da obra, e, pelo modo como o narrador descreverá o orgulho dos pais e da irmã, sinaliza a visão positiva do autor sobre a personagem.

A reação de Maggie à conversa dos tios é bastante diversa. Ela se enfurece com suas manifestações, e a violência de sua revolta se expressa tanto em sua fala quando no modo como as outras personagens a percebem e descrevem. Sua figura é comparada a uma leoa, que ruge e se agita para proteger a família. Tal comportamento não é compreensível para sua mãe, que não é capaz de assimilar os motivos que levam a filha a tratar os tios dessa maneira, e é depreciada pelo irmão, que não vê como pode ajudar em seus objetivos práticos. Mais uma vez, as atitudes que Maggie a colocam em uma esfera diferente dos que a cercam, mostrando a singularidade de sua sensibilidade em seu meio, e a incongruência entre ela e o irmão.

Depois da revolta da moça ser aplacada e os tios e Tom decidirem por uma linha de ação, o rapaz afirma sua resolução de respeitar os desejos do pai e destruir a nota que assinalava a dívida de Mr. Moss, cunhado de Mr. Tulliver. Durante a busca pelo documento, ao baterem a tampa do baú em que o pai

guardava seus documentos, a consciência do homem retorna por alguns momentos. Pode-se notar a simbologia de sua recobrada, se considerada a importância que ele dá à segurança da irmã: mesmo em seu momento de desligamento do real, quando é preciso cuidar dela, ele retoma suas faculdades para ter certeza que Mr. Moss será bem tratado. Se cotejada com a trajetória futura de Tom, a escolha de Mr. Tulliver é mais honrosa – seus vínculos familiares (ou seja, originais) falam mais alto que sua conduta correta nos negócios.

Depois desse episódio, tendo ganhado o respeito dos tios, Tom busca uma oportunidade de trabalho na empresa de Mr. Deane, que o admira, aceita, mas procura diminuir suas expectativas. Seu conselho de não esperar grandes lucros sem nenhuma formação adequada, nem capital, nem situação familiar que o posicionasse bem, por mais que resulte na frustração de Tom, auxilia o rapaz a adequar suas esperanças ao mundo real. Esse diálogo também permite que o leitor reavalie o orgulho de Tom, e perceba que sua fonte de vaidade está na crença de que está destinado a um futuro de sucesso. Frustrado, Tom retorna para casa e desconta sua desilusão em uma discussão com a irmã. Nesse ponto, os dois se medem, e ao se qualificarem de acordo com suas próprias medidas, demonstram sua incapacidade de compreender as motivações alheias. Chama atenção o debate que trata do lugar que a mulher deve ocupar, que é limitado a um ambiente doméstico e gera a profunda inconformidade da protagonista com sua situação. Repetidamente o autor ilumina o fato de que, conforme sua personalidade, a mulher precisa se moldar, tolher e, de certo modo, mutilar, para caber no papel que lhe imputam.

O próximo episódio do enredo se centra na venda dos móveis da família, que acontece enquanto os filhos e a mãe esperam fechados no quarto principal, junto ao pai catatônico. É interessante o papel da empregada, Kezia, durante o leilão, cuidando dos objetos que sobram e reclamando da falta de empatia dos compradores. Ela é um exemplo de que, novamente, as personagens subordinadas funcionam como extensões úteis à situação do núcleo familiar.

Quando o leilão termina e o meirinho se retira da residência, Tom desce para conferir o que resta dos móveis, e recebe a visita do crescido Bob Jankin, inicialmente não reconhecido. Quando os dois começam a relembrar o

passado, Maggie entra na sala, e é bastante afetada pela falta dos objetos familiares, principalmente seus livros, que continham memórias de sua infância. Sua figura, em especial seus olhos negros e expressivos, impressiona Bob, que tenta mostrar solidariedade com a situação dos irmãos, entregando-lhes uma quantia em dinheiro que ganhara por sorte. Tom não aceita, mas Bob só se deixa convencer quando Maggie argumenta que sua amizade é importante para a família. O rapaz está acompanhado de seu cachorro, Munchin, e é interessante notar o modo como a posição dos rapazes foi invertida: antes era Tom quem podia dar presentes para o amigo (o canivete tão apreciado), e ele quem trazia um cachorro aos calcanhares. Ainda assim, mesmo na posição inversa, o rapaz não alcança o mesmo patamar de representação que os Tulliver em termos de seriedade, pois seu comportamento se assemelha bastante ao animal que traz consigo: ele é esperto, simpático, e, principalmente, amigável. É possível fazer a analogia da tentativa de Bob entregar seu dinheiro para Tom como um ato do cachorro ao buscar um graveto para o dono: o gesto causa simpatia, porém sua relevância para o presenteado é mínima.

Apesar de não aceitarem a pequena soma que o amigo lhes oferece, a necessidade de arrecadar fundos para sustentar a família pressiona os Tullivers. Tom começa a trabalhar na empresa de importação e exportação do tio Deane e, com o dia-a-dia cansativo do emprego somado a aulas de contabilidade para educar-se em negócios, sua esperança inicial minguou. Cabe observar, no entanto, que ele segue seus objetivos com obstinação, ainda que munido de pouca motivação.

Uma oportunidade da empresa de Mr. Deane adquirir o moinho aparece, e, temendo que Mr. Wakem tente comprar a propriedade, Mrs. Tulliver decide procurar o advogado para dissuadi-lo da ideia. Como anteriormente, ao tentar resolver as contendas familiares, Bessy acaba, por conversar com Wakem, dando-lhe a dica da compra. Sua incapacidade de enxergar outros modos de pensar diferentes do seu, somada à mente calculista do advogado, afundam ainda mais a situação familiar.

Com todos os elementos da queda estabelecidos e resolvidos, resta para a família lidar com o cotidiano. Mr. Tulliver melhora sua condição de saúde e toma conhecimento da situação em que sua família se encontra. A

cena sensibiliza a filha, mas endurece ainda mais a determinação do filho de retomar a casa e o status honroso do pai. Entra em foco, na cena em que o moleiro conversa sobre seus erros, o modo como ele se relaciona com a esposa. Ao admitir a falha em seu dever de mantê-la segura financeiramente, o homem pede que ela abrande seu ressentimento em nome do tempo em que a família se manteve estável, e a reconciliação entre os dois permite que ela cobre dele mais empatia com a sua posição.

Ainda que comovido pelo sofrimento de seus familiares, resultantes de suas más escolhas, as atitudes de Mr. Tulliver não são todas pacíficas. Lidando com a perda da propriedade, ele faz com que o filho registre na bíblia familiar a promessa de vingança contra Mr. Wakem. A documentação da rixa entre as duas famílias coloca o futuro de Maggie em uma posição ainda mais frágil que a anterior, pois estabelece o paradigma de ódio pelo qual sua conduta deve se basear, que é totalmente incongruente com sua natureza empática. A imagem escolhida pelo autor deixa clara sua intenção de problematizar a relação entre a tentativa de mudança e os laços afetivos “originais”. O cerne da questão em discussão na trajetória de Maggie é a possibilidade de quebra desses laços, e, seu destino afirma com nitidez que tais conexões, ainda que flexíveis, são inalteráveis.

O quarto livro se relaciona com o esquema geral como um trecho de transição entre dois tipos de tensão dramática. Se no primeiro e no segundo lidava-se com a compreensão do universo infantil em relação às expectativas e vontades dos adultos, e no terceiro com a introdução da necessidade de adaptar-se aos valores da sociedade que circunda as personagens, o quarto atravessa o período dessa mudança, para entregar Maggie e Tom como personagens já separadas do universo de sua infância.

Essa atitude narrativa começa com uma reflexão sobre a observação de espaços históricos, mais precisamente as ruínas das margens dos rios Rhone e Rhine, e a relação delas com o que foi relatado até então, especialmente em relação ao modo como os Tullivers e os Dodsons se comportam frente à religião. Percebe-se que o autor realiza uma separação entre a moral religiosa e o modo de se portar no mundo, apontando que para suas personagens da geração mais antiga, a igreja é um dever e não um centro de desenvolvimento espiritual. No entanto, suas atitudes ligadas aos acontecimentos em seu

entorno são envoltas em superstição, e, de algum modo, ainda que mais ingênuas, talvez possam ser consideradas mais genuínas, principalmente se levada em consideração a imagem que o autor aciona da igreja sua contemporânea e seus fiéis. Quando a prática religiosa se propõe como elevação espiritual, porém se limita, empiricamente, a funcionar como rito social, é olhando para um passado que afasta as duas esferas que o autor enxerga uma existência menos hipócrita.

A partir dessa comparação, a narração caminha para a análise do comportamento das duas gerações de Tullivers no momento da queda do status familiar, e na tentativa de conciliar as experiências. Assim, Maggie observa como seus pais reagem à tragédia da perda do moinho, ao portarem-se como estoicismo e inércia diante da decadência de sua posição social. Uma vez que Mr. Tulliver se vê completamente derrotado pelas circunstâncias, sua única saída é aguentar o peso da humilhação e procurar adaptar-se à situação, contornando os espaços em que os outros reconhecem sua falha. Portanto, a família se torna praticamente reclusa, procurando na separação do círculo social alguma defesa contra a exposição de sua queda.

Para que Maggie possa se harmonizar a esse tipo de vida, no entanto, é necessário que entre em ação um elemento externo à sua natureza. Assim, o autor introduz a visita de Bob Jankin, que, em sua humildade, ressalta a impressão de grandiosidade que a personalidade da menina causa. É ele quem apresenta para a moça os livros nos quais ela encontra as ferramentas para suportar as provações da vida limitada consequente à perda do moinho.

A primeira tentativa de Maggie de refugiar-se em suas leituras se concentra nos antigos livros de escola de Tom, e representa sua tentativa, um tanto frustrada, de dar algum sentido ao mundo. O resultado de seus estudos, contudo, se dá no aumento de sua vaidade intelectual, e na inflamação de sua ambição. Na situação em que a protagonista se encontra, o autor deixa claro que é impossível que ela ascenda a uma posição de sucesso, primeiramente pelo contexto em que sua família se encontra, e, em segundo lugar, por sua própria tendência a superestimar seu talento (como ressaltado no episódio dos ciganos).

A segunda tentativa se dá com o volume de *A Imitação de Cristo*, de Thomas à Kempis, que se transforma no centro da existência de Maggie. A

partir da leitura, que ela compartilha com o antigo proprietário do livro através das anotações encontradas nas margens, a protagonista encontra o caminho de espiritualização de sua experiência através da renúncia à vida terrena. É interessante notar que, com o retrato da leitura da moça, o autor a despoja de qualquer posse, pois nem mesmo o acionador de sua devoção é plenamente seu, já que ela o divide com um leitor precedente. Isso se articula bem com o que prega à Kempis em seu trabalho, mas é um problema para a personalidade altamente individual e apaixonada de Maggie Tulliver.

Ao colocá-la frente a esses dois caminhos – o trabalho intelectual e o esforço espiritual, o autor aponta apenas as impossibilidades com as quais a protagonista deve se deparar, e, na falta de uma terceira opção, às quais precisa se adequar. Apesar do curto sucesso da abordagem espiritualista que Maggie empreende no quarto livro, a explosividade de sua sensibilidade não pode ser contida, e acaba sendo trazida à tona no quinto livro, com sua aproximação de Phillip Wakem.

O reencontro das duas personagens apresenta um desafio ao estoicismo a que a protagonista se submete pela leitura. Por mais que ela se comprometa a abandonar todos os prazeres terrenos com vistas à elevação de sua alma, até mesmo seu corpo dá sinais da inadequação de seu caráter a tal situação. Na tentativa de agradar sua mãe ao deixá-la arrumar seus cabelos, Maggie acaba ganhando uma “coroa de cabelos negros”, que causa um grande impacto na sensibilidade de Phillip.

No encontro entre as duas personagens, o rapaz usa como argumento as promessas firmadas entre os dois na infância, para que a moça aceite que se reúnam mais frequentemente, mesmo com a rixa entre as duas famílias. A fala de Phillip faz alusão ao interesse de Maggie por arte e literatura, mas o apelo a sua sensibilidade estética não é o motivo que move a protagonista a aceitar a proposta do amigo.

A ideia do retorno aos laços infantis é reforçada pelas imagens que contornam as personagens. Com a denominação do bosque onde se encontram como *Red Deeps*, e a sua caracterização como um espaço fechado, onde os dois se sentem suficientemente seguros e afastados do resto do mundo, é possível entrever uma ligação entre o local em que se encontram e a imagem do útero, que protege e segrega a criança do mundo externo. Portanto,

ainda que o quinto livro marque a entrada de Maggie (e de seu irmão) no mundo adulto, suas conexões com o passado ainda são muito fortes, e sua formação como indivíduos ainda não se consolidou completamente – eles continuam em estado de geração.

A construção da individualidade de Tom, no entanto, não se dá em um ambiente recluso como a de sua irmã. Concomitante ao encontro de Maggie e Phillip, acontece a cena em que Tom tenta montar um lucrativo esquema de negócios com a ajuda de Bob Jankin e de seus tios Glegg, para ajudar a acelerar a arrecadação de dinheiro para pagar a dívida do pai. A justaposição dos acontecimentos das vidas dos dois irmãos frisa a intenção do autor de que os processos de formação sejam vistos como tentativas paralelas de alcançar a realização individual, ainda que de modos muito diversos. É possível salientar esse aspecto da narrativa com a quebra da resolução de Maggie, quando confrontada com a argumentação de Phillip, que enxerga nela o potencial para o desenvolvimento intelectual a partir de sua sensibilidade (tanto estética quanto emocional). Ao se deixar convencer, a moça assume o lado de seu caráter que tenta apagar com as leituras de textos como *A Imitação de Cristo*, assim como Tom, ao levar Bob para conversar com o tio, afirma abertamente sua ambição, que se opõe às expectativas da geração predecessora.

Com suas atitudes assinaladas, o autor dá andamento a suas caracterizações apresentando o resultado da decisão de Maggie, em um momento de discussão entre ela e Phillip sobre um romance de Walter Scott. A moça afirma que não gosta muito da obra, porque percebe que são sempre as heroínas de cabelos claros que têm um final feliz nesse tipo de texto, em comparação com aquelas de cabelos escuros. Em tom de brincadeira, Phillip sugere que Maggie mude esse paradigma em sua própria história, tendo ela um destino melhor que sua prima, Lucy Deane. É interessante o ponto de discussão que este diálogo provoca para o autor: estaria ele levando a sério a proposta de Phillip e colocando a heroína morena em primeiro plano, apenas para vê-la falhar em seu destino? Ou estaria ele propondo que, ao reforçar o estereótipo da figura feminina “clara” – e talvez superficial, também seja possível demonstrar a superioridade moral da protagonista escura – e talvez mais profunda, porque ela é capaz de falhar e reconhecer seu erro? O mais provável, no entanto, é que o autor esteja ressaltando o uso de imagens

estereotípicas para contrastá-lo ao seu projeto de retratar a realidade como ela é encontrada no mundo dos leitores: não é a cor do cabelo da moça, por mais preconceito ou admiração que ele gere, que define seu destino. O elemento central para a definição da fortuna de uma ou outra personagem se encontra na combinação entre seu contexto familiar, sua personalidade individual e suas escolhas.

A “cena de amor”, como denomina o título do capítulo, em que as duas personagens conversam sobre suas impressões de leitura, permite ampliar o questionamento do leitor em relação ao destino da protagonista, como uma espécie de preconização de sua trajetória ao longo do romance. É com ela que o leitor percebe que, além da crise de ciúmes durante a infância, a oposição entre as figuras de Maggie e Lucy é importante para o enredo.

A cena propriamente dita também declara abertamente o amor de Phillip pela heroína morena. Dois elementos pesam para a sensibilização de Maggie pelo pedido de compromisso do rapaz: por um lado, a ideia de que o amor por um indivíduo disforme como Phillip encerraria mais virtude do que o mesmo sentimento por alguém “normal”. Por outro, a caracterização do rapaz por aspectos femininos, que permitem que Maggie assuma o lado masculino da equação. Como se pode notar em trechos anteriores, como aqueles em que Tom e Maggie estão na escola e perguntam para Mr. Sterling se meninas podem ou não aprender matemática, a afirmação de suas características masculinas é uma das grandes problemáticas da trajetória de Maggie, pois ao mesmo tempo em que deseja ser reconhecida por sua inteligência (relacionada à esfera do masculino), também não abre mão de suas emoções (parte da esfera feminina).

A tensão se externaliza quando o segredo de Maggie é revelado, e ela é impedida de encontrar-se com Phillip. Em uma acalorada discussão, o irmão lhe indaga sobre sua falta de compromisso com as decisões do pai, fazendo só o que quer. A moça então responde que não pode fazer realmente nada do que quer – principalmente para ajudar o pai – justamente por não ser um rapaz. A luta entre o lado feminino e masculino de Maggie (e a visão dos outros sobre eles) aparece então em primeiro plano, apontando para a necessidade do autor de questionar os papéis femininos e masculinos. Parece clara a relevância que ele dá para o fato de que as mulheres são tolhidas em sua natureza pela

designação de espaços de atuação que não convêm às suas personalidades, ainda que os papéis masculinos também exerçam alguma pressão negativa na construção da individualidade dos rapazes.

Tal fato vem à tona no enfrentamento entre Tom e Phillip, que deixa claro que há entre os dois uma incapacidade de entendimento. A principal fonte desse problema é a total negação de Tom de assumir a posição mais sensível relacionada aos aspectos femininos do caráter da irmã, amenizando sua repulsa pelos defeitos físicos de Phillip.

No entanto, a tensão mais importante no embate entre os rapazes não é, ao contrário do caso de Maggie, o masculino e o feminino, mas a oposição entre a ideologia familiar e a individual. Apesar da argumentação de Tom ser a mais dura e irascível, ela ganha poder quando se leva em consideração o investimento que a narrativa dá para os laços “originais” do indivíduo. É por causa do modo como a narrativa tende a valorizar os momentos em que as personagens agem com o bem da comunidade familiar em mente que Maggie aceita prometer que nunca mais se comunicaria com Phillip. O autor deixa bastante claro o sentimento de injustiça por parte da moça, mas também dá motivos o suficiente para que ela esteja justificada em sua promessa.

Com a resolução desse impasse na história dos irmãos, abre-se o espaço para que Tom revele para a família que pode pagar a dívida do pai, e retomar sua posição social. Por um momento, o ressentimento entre os irmãos se apaga e fica em relevo somente o orgulho da irmã pela determinação e o sucesso do rapaz. Essa é uma vitória apenas da geração mais jovem, pois, na expressão paterna, a experiência é comemorada não como uma vitória pessoal. Mr. Tulliver a nega para si, uma vez que ainda tem apenas olhos para seu papel na desgraça da família.

A inconformidade do moleiro somada a seu ódio pelo adversário jurídico chegam ao clímax com o encontro com Mr. Wakem, que se revela como o fim da personagem. A nova queda do pai marca um final, mas não o de uma história: é a resolução de um dos problemas e da trajetória de uma das personagens principais. Sua continuidade se dá, porém, através da herança de honra e ódio que deixa para os filhos – que Tom assume com rigor, mas com a qual Maggie se debate. É com esta herança que se estabelece uma ligação de

honra entre os descendentes, que precisam descobrir se podem ou não se livrar do peso da história familiar em seus destinos.

O fim da vida de Mr. Tulliver – e de sua incredulidade frente a esse “puzzling world” – é também a última oportunidade de conexão emocional entre os irmãos antes de suas mortes. Daqui para frente, no enredo, o foco do autor se manterá na trajetória de Maggie e em seu drama amoroso, relegando Tom para um segundo plano conforme ele se distancia da irmã.

O sexto livro inicia com um corte temporal semelhante em abrangência ao trecho em que Maggie retorna para a escola para contar da derrota do pai para o irmão. No entanto, ao apagar um período da vida das personagens, o autor não o explica em um curto parágrafo de descrição geral (recurso utilizado anteriormente), mas através das conversas futuras das personagens, que comentam a escolha da protagonista de atuar como governanta em uma casa de família. O livro seis de *The Mill on the Floss* pode ser considerado um trecho à parte, pois se diferencia do resto do romance em diversos pontos. Em primeiro, começa com a visão de Lucy (já adulta) sobre seu relacionamento com o galante Stephen Guest, e não com foco na trajetória dos irmãos. Isso marca uma questão importante para essa parte da obra: ainda que a protagonista continue sendo Maggie, o seu contraponto mais atuante vai estar centrado na figura de Lucy Deane, ao invés de Tom Tulliver.

Outro ponto relevante para o andamento de “The Great Temptation” é a presença constante da música, como tema, como gatilho para determinadas emoções, ou, no caso específico do primeiro capítulo, como espaço de comunicação entre o casal. É interessante notar que o autor absorve o tema musical na atividade do narrador, e a narração utiliza expressões e imagens análogas ao campo semântico das canções e das óperas, como encontrado no trecho: “A pause; during which Minny is stroked again, but has sufficient insight not to be grateful for it, to growl rather. [...] Another pause, during which Maggie looked steadily out of the window”⁴⁰ (ELIOT, 2012, 456).

Nota-se, de início, uma queda substancial no nível de tensão dramática na cena entre Lucy e Stephen. O flerte casual e adequado a suas situações individuais não compromete nenhuma das duas personagens, e não é motivo

⁴⁰ “Uma pausa – durante a qual Minny é acariciada novamente, [...] Outra pausa, durante a qual Maggie olhava continuamente pela janela.” (tradução minha)

de nenhuma angústia. Esse tipo de cena reforça a discussão proposta na conversa entre Phillip e Maggie sobre os diferentes tipos de heroína: no caso de Lucy, as sombras - que provocam mais sofrimento, porém mais profundidade - não estão em ação. É preciso a entrada de outra figura, a da *dark heroin* para que elas se insiram em seu mundo, que, de acordo com as descrições do narrador, funciona perfeitamente de acordo com sua vontade.

A entrada de Maggie se dá no capítulo posterior, que revela com mais detalhe a situação em que a moça se encontra. Nesse momento, já educada, com toda a bagagem de sofrimento e resignação resultantes da tragédia paterna, a protagonista se apresenta transformada, de uma estranha menina, em uma mulher de aparência encantadora. A construção de sua descrição, nessa etapa, recorre para termos da ordem da feitiçaria: Lucy a descreve usando a palavra *witchery*, e o seu efeito sobre Stephen tem as características de um encanto.

Percebe-se, portanto, a intenção do autor de traçar a figura da protagonista adulta a partir da repercussão de sua estranheza em comparação com as outras personagens. Maggie não se encaixa no espaço reservado a si em sua comunidade porque há algo de intangível em sua personalidade que a afasta e a diferencia das outras pessoas. Ela é um ser especial, que possui e exerce um poder de atração ou repulsão naqueles que a cercam. Seu papel como centro da narrativa é duplamente justificado: ela é interessante tanto por sua trajetória concreta, quanto por suas qualidades imanentes.

Sendo assim, estabelecem-se as diferenças entre as duas moças: de um lado, Maggie se delinea em sua intensidade de sentimento, em sua profundidade dramática e em sua aura encantadora. De outro, Lucy se apresenta com sua docilidade (que a torna comparável com um cachorrinho de estimação), com sua habilidade de manipulação social e com sua transparência de emoções. É criado o novo binário central de discussão para o autor, que coloca as duas figuras em embate para resolver em suas diferenças e semelhanças a questão do amor romântico e sua relação com a história individual.

O elemento que serve de intermédio para as duas personagens é a figura de Stephen, o jovem de futuro promissor, voz poderosa e perfil atraente. A caracterização de Stephen tem todas as chances de cair na superficialidade

do estereótipo do herói de romance folhetinesco (ou do galã de novela dos dias de hoje). Sua personalidade só se redime com a menção de sua relação com Phillip. Ao estabelecer sua diferença com Tom, por ser capaz de vincular-se com o rapaz deficiente, Stephen revela seu lado mais solidário e compreensivo, e o coloca em conexão com Maggie.

No momento em que as duas personagens se conhecem, seu interesse mútuo fica implícito na narração. Esperando encontrar uma cópia de Mrs. Tulliver, que vive na casa de Lucy, depois da morte de Mrs. Deane, ajudando a sobrinha e o cunhado a cuidarem do lar, Stephen se depara com uma figura completamente diferente. A aparência de Maggie e seu modo sincero de tratar dos sofrimentos de seu passado conquistam o fascínio do rapaz. Novamente, a música é utilizada pelo autor para expressar o encanto das personagens, e a voz de Stephen tem sobre Maggie o mesmo efeito que seus olhos negros têm sobre o jovem.

Findo o dia da volta de Maggie à casa de Lucy, depois de sua estada como governanta em uma casa de família, ela e a prima têm um momento a sós para falar do passado. Lucy se interessa por discutir a relação da moça com Phillip Wakem, e se encanta com a história que a prima conta de seu compromisso com o rapaz, enquanto o narrador deixa claro que Maggie pode estar mentindo para si mesma. Seu desejo de ser apaixonada por Phillip, igualando seu amor pelo rapaz a um sacrifício de sua própria vontade em prol da felicidade de outro fica denotado nas palavras do narrador. O autor, assim, abre um espaço nas afeições de Maggie para a entrada de uma paixão sem o caráter altruísta que Maggie procura na afeição por Phillip.

Para resolver o problema das visitas de Phillip aos Deanes (que poderiam incomodar Tom devido à promessa de Maggie de nunca mais vê-lo sem aviso), a moça vai encontrar o irmão, alojado na casa de Bob Jankin, agora um homem casado com uma minúscula esposa. O lugar simples em que Tom decide morar mostra a teimosia dos dois irmãos: um deles não aceita ficar nas casas dos familiares, por precisar afirmar sua independência, a outra, não quer ser sustentada. Os dois, de novo, agem de acordo com o mesmo princípio, a necessidade de independência, mas caminham por direções opostas. Eles discutem Phillip e, ainda que Tom se ache desgostoso, entram em um acordo. É possível notar a distância entre os dois, pois ainda menos

que na infância conseguem entender as motivações um do outro. Talvez nesse vácuo deixado pela ausência do irmão em sua vida cotidiana, a necessidade de amor de Maggie (frisada várias vezes pelo narrador) dê passe livre para a entrada de Stephen em sua estima.

Com a menção de Tom, há um capítulo que exerce uma mudança de foco para mostrar o sucesso do rapaz em seus objetivos de readquirir o moinho. É praticamente a última vez que ele aparece sem estar na mesma cena que a irmã, pois nota-se nos últimos dois livros o crescimento da figura de Maggie como centro da narrativa.

O sexto capítulo do sexto livro é intitulado “Illustrating the laws of attraction” (Ilustrando as leis da atração). Cabe comentar o tipo de atitude que o autor propõe para a narrativa com semelhante denominação: quando decide lidar com o modo como Maggie e Stephen se relacionam, ele assume um olhar quase científico. Ao abordar o interesse dos dois, faz-se notar que sua proposta de, a partir da experiência individual, examinar as leis que regem o coletivo. Por isso tantos comentários generalizadores, que expõem o modo como esse ou aquele indivíduo deve se portar.

Isso se reflete no modo como descreve a situação de Maggie como uma jovem *lady*, em uma situação mais confortável do que se encontrara desde sua infância. Suas preocupações com vestidos, músicas, passeios de barco e chás de caridade são comentadas pelo narrador, que fala de seu prazer em experimentar essas facilidades da vida abastada que Lucy e o pai podem lhe proporcionar. No entanto, está claro na narrativa o aviso: o trabalho do autor até então foi marcar a vida de Maggie como o lócus de desenvolvimento de elementos trágicos. Não é sua efêmera estada com a prima que muda seu destino, e o leitor já está avisado de sua sina.

A natureza do drama da moça começa a se delinear com comentários sutis sobre sua relação com Stephen: será que Lucy deve permanecer sem sentir ciúmes do modo como os dois se tratam? Mesmo quando o encantamento entre os dois é inegável? A retomada do uso de expressões ligadas ao campo da mágica e do feitiço parece apontar para a necessidade de cuidado por parte da prima, que falha em não perceber o que acontece entre Maggie e Stephen. Ao deixá-los sozinhos pela primeira vez, Lucy permite que haja um intenso impacto na impressão de Stephen, e o narrador acompanha o

modo como o rapaz se fascina pela moça e procura repelir seu encanto em prol do compromisso firmado com a outra.

A reação de Maggie não é dócil, no entanto. Ela fica irritada com o modo que Stephen a trata, e o que isso a faz sentir, principalmente porque pressente o entrelaçamento de seus destinos. É nessa atmosfera de tensão que Phillip retorna à sua convivência, o que não traz bons augúrios para suas esperanças em relação à moça. Soma-se a isso a observação de Lucy sobre a incongruência dos dois: seu caráter superficial tem a preocupação com a beleza e o arranjo das coisas, e a visão do casal não se mostra harmoniosa. O autor deixa sustentada aqui a impossibilidade do fim de Maggie junto de Phillip: sua união, além de não agradar Tom, não forma uma unidade coerente no mundo em que vivem.

O reencontro, desse modo, não é exatamente como Phillip esperava, e ele observa a interação entre Maggie e Stephen, e desconfia do modo como os dois se comunicam. Lucy, por sua vez, superando a estranheza inicial que sente pelo casal, discute os negócios do advogado Wakem com o pai, para tentar fazer com que ele venda o moinho para Tom, que, assim, abrandaria seu ódio por Phillip. A ingenuidade de Lucy demonstra como ela também é incapaz de se colocar no lugar exterior a si, pois não compreende a amplitude do ressentimento do primo, e o significado desse sentimento quando levada em consideração sua herança paterna.

Phillip adota a estratégia criada por Lucy e decide falar com o pai. O autor aproveita esse momento para explorar melhor a personagem de Wakem, e mostrá-la sob uma luz diferente daquela lançada pela raiva de Mr. Tulliver. Ao leitor é permitido conhecer a história por trás de Phillip, da relação de Mr. Wakem e a falecida esposa, e pode-se reconhecer o esforço do pai de criar o filho nas melhores condições possíveis, dada sua deficiência. Wakem se enfurece com a escolha de Phillip para esposa, e alude à dívida que ele tem com o pai por todos os cuidados que recebeu durante a vida. No entanto, pesa em sua consciência a preocupação com a felicidade do filho, e, apesar de seu orgulho ferido, o advogado pode entrever alguma vantagem no negócio proposto. A interdependência dos destinos das personagens é ressaltada nesse momento, pois, por mais esforço individual que seja empreendido, o sucesso dos objetivos de Tom só se realiza com a influência de Phillip. De

algum modo, o autor encontra um jeito de demonstrar que com o perdão das ofensas antigas é possível alcançar a harmonia e o êxito pessoal.

Para conferir o perfil da pretendida futura nora, Wakem comparece à feira de caridade organizada pelas senhoras de St. Ogg's. No evento, é possível notar o sucesso de Maggie, tanto em termos estéticos – ela causa uma impressão bem maior do que as outras beldades do salão – quanto nas vendas. É interessante o pequeno comentário que o autor insere com esse feito da moça, pois, ao colocá-la na venda de artigos masculinos como a banca de menor interesse, é notável a incompreensão do que importa para os homens em geral por parte das mulheres da feira. A surpresa ao verem vendidos com mais frequência artigos de uso comum ao invés de peças de artesanato revela a confusão que acontece quando os membros de um gênero procuram definir os desejos do outro. A contrapartida também parece verdadeira, uma vez que já foram assinalados diversos momentos de frustração das vontades femininas.

A tensão aumenta entre Stephen e Maggie, e ela se dá conta do que seus sentimentos significam, desesperando-se com seu valor. Aparece então a personagem de Dr. Kenn como uma figura paterna apaziguadora, que dá suporte para que Maggie agüente seu sofrimento.

Não há a mesma consciência da situação em que se encontram na mente de Stephen, que interpreta mal o significado dos desejos que experimenta por ela. Phillip, no entanto, ao vê-los juntos novamente, compreende bem o que acontece, ainda que se deixe dissuadir posteriormente por Maggie.

Sabendo da proporção de seu drama, Maggie decide se distanciar das circunstâncias, e se dirige para a casa de sua tia Moss, mesmo depois de Lucy tentar detê-la. Como modo de amenizar sua partida, ela aceita ir a um baile com a prima.

Na noite da festa, Maggie não se sente, inicialmente, inclinada a dançar. No entanto, ao entrar em contato com a energia dos convivas, decide-se por tentar se divertir. Em dado momento, Stephen pensa em convidá-la para uma valsa, mas, ao invés, pede-lhe para dar uma volta no jardim. A narração daqui em diante assume um tom diáfano, que procura descrever o cenário como um ambiente mágico, fora da realidade normal a que os dois estão acostumados. É

só nesse lugar enfeitado que o encanto de Maggie supera os limites da resistência do rapaz e ele, fascinado, beija-lhe o braço. Ela reage com fúria, tanto pelo desrespeito de Stephen por si e por Lucy, quanto pelo próprio consentimento ao passeio. Fica marcada, pela primeira vez, a irresistibilidade da atração em jogo entre os dois, mesmo frente aos desafios que os laços anteriores apresentam.

Isso se reflete no modo como Maggie, mesmo indo visitar a tia, não consegue se desvencilhar de Stephen, que vai atrás dela para discutir o acontecido no baile. Nota-se a consciência da personagem de sua incapacidade de se desfazer da afeição não desejada, e ela reage pedindo para ele a liberdade. Ao invés do narrador utilizar o tom de encantamento, como nos trechos anteriores, ele descreve Maggie se sentindo como se estivesse em um pesadelo. Todas essas caracterizações, no entanto, têm em comum o fato de que tratam de acontecimentos fora do controle da personagem. Tudo que sucede em sua conexão com Stephen não está sob seu poder, ela não tem a capacidade de mudar seu destino, porque as forças de pressão lhe são externas. Nesse momento o rapaz ainda concorda com seus argumentos, e lhe pede um beijo para guardar como *souvenir* do sentimento dos dois. No entanto, está claro por todo o trabalho do autor de estabelecer a força incontrolável da atração entre o casal que este não é o final da história.

Maggie volta para St. Ogg's, depois das visitas às casas das tias, e o período de auge de tensão se finaliza no clímax. Pode-se acompanhar o andamento do estiramento das angústias das personagens através da mente de Stephen, que não consegue negar a extensão de sua paixão. Maggie, Lucy, Stephen e Phillip combinam um passeio de barco. No entanto, o plano dá errado, resultando em Maggie e Stephen acabarem passeando sozinhos.

Novamente, o autor recorre à atuação do narrador como descritor de um sonho, no qual os acontecimentos parecem escorrer pela vontade da protagonista, na direção de seu desejo individual, porém contra seu julgamento moral. Ela tenta se libertar, mas, como em um pesadelo, não consegue, e acaba perdendo-se no tempo com o rapaz, e os dois passam a noite à bordo de uma embarcação.

O acordar do sonho metafórico elaborado ao longo do capítulo treze se dá através de um sonho literal que, ao trazer a imagem da Virgem e da história

do santo padroeiro da cidade para seu contexto pessoal, permite a retomada de seu sistema de moral. Portanto, Maggie encontra a força necessária para pôr um fim ao deslize do casal. Ele tenta argumentar, e, nesse ponto, é Stephen quem perde o controle, pois a decisão de Maggie é inflexível.

A sua volta à cidade da família é abordada a partir do ponto de vista de Tom, já instalado novamente no moinho, porém sem poder saborear seu sucesso por causa da suposta fuga da irmã. Seu maior temor (que Maggie não tenha casado com Stephen) se confirma quando ela o procura para pedir abrigo e perdão. Ele é inflexível, e a moça só encontra apoio na mãe, que a acompanha para morar na casa de Bob Jankin. O rapaz a recebe com carinho e atenção, e, apesar da curiosidade de querer saber o que ocorreu no barco, suas perguntas não ultrapassam o decoro.

As duas reações ao comportamento de Maggie, apresentadas no primeiro capítulo do livro sete, são os modos gerais de resposta às suas escolhas. De um lado, estão aqueles que não entendem e não aceitam o caminho que a moça decide trilhar, de acordo com determinados valores – no caso de Tom, a honra familiar. De outro, ficam aqueles que, mesmo não compreendendo, conseguem perceber que a decisão de não casar com Stephen é uma tentativa de tomar a atitude mais correta.

A sociedade de St. Ogg's em sua maioria, no entanto, pertence à primeira categoria. O autor nos deixa perceber sua posição assimilando o ponto de vista da *world's wife* (esposa do mundo) à voz do narrador. Há em jogo aqui a oposição entre a moral verdadeira, que rege as escolhas de Maggie, e a aparência para fins sociais, que determina os julgamentos da esposa do mundo. Ao permitir ao leitor que veja a posição da moça pelos olhos de quem não a compreende e não a aceita, o autor ressalta a vulnerabilidade de sua circunstância, que mesmo Maggie leva algum tempo para compreender.

Tendo perdido completamente o apoio do irmão, a moça precisa ganhar a vida de alguma maneira. Portanto, ela decide pedir conselhos ao Dr. Kenn, que a auxilia, apesar de ter perdido a esposa há pouco tempo. Ele encontra uma posição para Maggie como governanta sua casa, o que causa ainda mais polêmica em St. Ogg's. Posteriormente, com o aumento da hostilidade em relação à moça, ele se dá conta de que a sociedade de St Oggs não aceita a traição da confiança da prima, e a incapacidade da protagonista de moldar-se

aos códigos de conduta em vigência. Ao colocarem em jogo sua boa vontade com a moça, insinuando segundas intenções, até mesmo Dr. Kenn é forçado a insistir que ela procure uma nova casa onde trabalhar. Ainda que ele seja uma das únicas personagens a compreenderem com profundidade o dilema com que Maggie se debate, é forçado a afastá-la. O autor, com isso, parece apontar para as pressões sociais que, mesmo nos indivíduos mais esclarecidos, limita suas atuações éticas.

Outra personagem que compreende o impasse de Maggie é Phillip, que, apesar de abatido com a situação, envia-lhe uma carta assegurando sua simpatia. O efeito da missiva na sensibilidade da protagonista é dual: se, por um lado, ela pode ter certeza da amizade do rapaz, por outro é relembrada do sentimento de culpa por tê-lo feito sofrer com seu erro.

Uma personagem que apresenta um comportamento em certa medida surpreendente em relação à moça é a tia Glegg que, apesar de repreendê-la por seu deslize, se dispõe a acolhê-la e defendê-la da opinião pública. Sua atitude é coerente com suas expressões ao longo do romance, pois para a mulher, o que importa é proteger, a qualquer preço, a imagem e constituição da família. Os laços de sangue dos Dodson, por maior o preço com o qual sejam acompanhados, significam também uma segurança perpétua contra o ataque daqueles que não são do mesmo “sangue”. Portanto, mesmo não achando correto o comportamento da sobrinha, ela acha ainda menos certo o modo como os outros a julgam.

A última personagem a que o leitor tem acesso à opinião é Lucy, que fora extremamente afetada pela notícia da fuga da prima com seu prometido noivo. Ela, entretanto, procura Maggie e a perdoa, demonstrando que entende a natureza incontrolável do sentimento, ainda que não compreenda a atitude da moça de negar o casamento. Chega ao fim a oposição das duas heroínas, pesando em Maggie a força de sua criticidade moral, e sua capacidade de, mesmo enfrentando desejos profundos, optar pela decisão mais sensata de acordo com seus princípios.

O último capítulo inicia com uma comparação entre o presente e passado do rio Floss, e as muitas enchentes que assolaram a região, das quais as novas gerações fazem pouco caso. Com essa descrição aparentemente

paralela, o autor prepara o leitor para o desfecho do romance, justificando suas escolhas estéticas a partir da tradição e da história da comunidade local.

Voltando-se para a tragédia de Maggie, ele insere uma carta de Stephen, que apresenta uma nova tentação para a moça. Isso significa que, mesmo com sua decisão tomada, seu desejo não é apagado, e sua individualidade está cindida entre o que deve e o que quer fazer. A necessidade de lutar para permanecer no caminho escolhido faz com que a moça sinta saudades do tempo em que se aplicava aos estudos da obra de Thomas à Kempis. Passado o tempo, contudo, se torna impossível retornar ao mesmo estado de renúncia que fora capaz na adolescência.

Quando tudo parece não ser mais suportável, o rio, com toda sua força natural e incontável, sobe e traz a enchente. Maggie age com energia, salvando a vida de Bob Jankin e de sua família, e remando, mais uma vez em um barco, em direção ao moinho. O esforço da irmã, quando a enxerga, se transforma em perdão aos olhos de Tom. Com a honra lavada pelas águas do Floss, os dois podem partir desse mundo, abraçados “para nunca mais se separarem”.

A conclusão revela que, depois da morte, tudo continua praticamente igual em St. Ogg's, menos a presença dos irmãos, que é assinalada por seu túmulo. O jazigo serve de local para que o narrador observe o resto da vida das outras personagens. Pode-se então presumir que o autor apresente Stephen e Lucy como um casal, e Phillip como uma figura solitária que nunca esquece o amor por Maggie. Ela e o irmão, no entanto, nunca mais se sentem sozinhos, pois “In their death, they were not divided” (em suas mortes, eles não estavam divididos), como haviam sido durante suas vidas.

4.2 O NARRADOR

Depois de empreendida a análise geral do romance, atentando para os momentos em que a figura do autor se faz entrever no discurso narrativo, é possível detalhar os elementos mais específicos da obra. De todos os quatro componentes do autor implícito indicados no capítulo anterior (o narrador confiável como porta-voz do autor, a caracterização das personagens, os

comentários e a interpelação ao leitor), o mais abrangente é a atuação do narrador como instância expressiva do autor.

A definição de narrador confiável, como Wayne Booth a propõe em seu *The Rhetoric of Fiction* (1983, 2663), é bastante simples: “I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author’s norms)”⁴¹. Ele está relacionado, desse modo, às escolhas do autor, e sua atuação depende de se adequar na maior medida possível às intenções visíveis da obra.

O conceito é mais claro quando analisado negativamente, através dos textos que apresentam um narrador não confiável. Como exemplo contundente, tem-se o romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicado vinte anos depois de *The Mill on the Floss*. Nele o narrador, Brás Cubas, é o responsável por relatar os fatos e organizar suas concatenações. No entanto, há uma distância entre as normas do autor implícito e as normas de Brás: o leitor pode com facilidade perceber a distância entre o que se passa na narração e o que pode haver se passado na realidade alternativa do mundo construído por Machado de Assis. Tais momentos são mais frequentes nas cenas em que Brás (a personagem) lida com suas amantes (Marcela, Eugênia e Virgília), nas quais, por mais que o narrador reconheça sua tendência a ser manipulado, há a sombra da experiência feminina da situação à qual o narrador não tem acesso e não pode expressar. Ainda assim, em virtude dos valores do autor implícito, é dada ao leitor a oportunidade de reconhecer essa sombra e elaborar suas opiniões sobre elas.

No caso da narração confiável, as situações representadas e as opiniões que as circundam não se colocam em tensão, mas em alinhamento, apontando para a mesma direção. O narrador confiável é externo aos fatos narrados e (no caso da obra de George Eliot) onisciente das consciências e das motivações das personagens. Como sujeito, ele está relacionado às escolhas que compõem a tecitura do discurso, ainda que não funcione totalmente descolado do autor. Como esquema geral, pode-se apontar que o controle das informações apresentadas no texto segue uma hierarquia de poder, na qual o autor tem total comando do que é ou não deixado à vista do leitor, enquanto o

⁴¹ “Chamei de narrador confiável quando ele fala pelas normas do trabalho (o que significa dizer as normas do autor implícito) ou age de acordo com elas.” (*tradução minha*)

narrador controla apenas aquelas informações que o discurso permite expressar. Portanto, é da alçada do narrador a disposição dos conhecimentos ao longo do texto, enquanto ao autor cabe todo o potencial referencial que o discurso do narrador ativa.

No romance de George Eliot, o narrador tem acesso às informações mais amplas e mais detalhadas de cada personagem e cada ação, o que lhe permite ser classificado como confiável. Esse controle ampliado do conhecimento em jogo na obra se abre para diferentes estilos narrativos, que respondem às exigências da matéria do romance conforme a aproximação ou distância entre narrador e personagens, além de causarem um efeito determinado na compreensão ou interpretação do texto pelo leitor. A decisão de mudança de perspectiva narrativa, no entanto, se configura como uma manipulação do narrador pelo autor, já que determina o conjunto de valores em jogo no texto e produz um efeito retórico determinado. É, portanto, o resultado da aproximação de duas subjetividades interligadas e interdependentes, que tem entre si fronteiras borradas.

O primeiro contato que se tem com o narrador em *The Mill on the Floss* o retrata personificado no cenário inicial formado pelo rio Floss e seu afluente Ripple, ao mostrar como ele se lembra do lugar onde a história vai se passar:

How lovely the little river is, with its dark changing wavelets! It seems to me like a living companion while I wander along the bank, and listen to its low, placid voice, as to the voice of one who is deaf and loving. I remember those large dipping willows. I remember the stone bridge.⁴² (ELIOT, 2012, 5)

O caminhar do narrador imita o se aproximar do autor da matéria do romance, como se ele pedisse para o leitor caminhar junto a si para enxergar o que precisa ser notado no cenário: o rio com suas mudanças, que o acompanha pelo caminho como um amigo, e que lhe conta suas histórias com uma voz grave e serena. Logo de início, as duas imagens são postas em contato, apresentando-se como construções reflexivas: o narrador que costura

⁴² “Como é lindo êste rio, com as suas pequenas ondas, escuras e desiguais! Parece-me um companheiro vivo com quem eu estivesse a vagar, pelas margens, escutando-lhe a voz grossa e serena, como a voz surda de alguém apaixonado. Lembro-me bem daqueles velhos salgueiros. E como me lembro da ponte de pedra!” (ELIOT, 1945, 15)

as palavras para registrar a história dos Tullivers, e o rio, que acompanha todo o desenrolar do romance.

Aquele que fala, o narrador, o “eu” que se lembra da ponte e dos salgueiros, é o responsável pelo modo de apresentação da história, e é quem vai cuidar para que o leitor se aproxime de sua caminhada para enxergar o moinho e entrar na sala dos Tulliver para acompanhar suas trajetórias. No entanto, o autor implícito também está próximo do narrador, pois, como idealizador do Ripple (que só existe no mundo de George Eliot), ele é responsável pelas escolhas que ressaltam os elementos importantes da história, apontados na primeira cena com a descrição do cenário.

Tendo essa premissa, reconhece-se que o tom narrativo não é simplesmente descritivo, uma vez que o narrador apresente a delimitação de um ponto de vista subjetivo. Por mais que a tentativa seja de uma observação distanciada do núcleo familiar das personagens, não há uma terceira pessoa etérea que domina o discurso, mas um sujeito determinado, que é capaz de relembrar, esquecer e até mesmo sonhar, como na sequência:

Now I can turn my eyes toward the mill again, and watch the unresting wheel sending out its diamond jets of water. That little girl is watching it too; she has been standing on just the same spot at the edge of the water ever since I paused on the bridge. And that queer white cur with the brown ear seems to be leaping and barking in ineffectual remonstrance with the wheel; perhaps he is jealous because his playfellow in the beaver bonnet is so rapt in its movement. It is time the little playfellow went in, I think; and there is a very bright fire to tempt her: the red light shines out under the deepening gray of the sky. It is time, too, for me to leave off resting my arms on the cold stone of this bridge....

Ah, my arms are really benumbed. I have been pressing my elbows on the arms of my chair, and dreaming that I was standing on the bridge in front of Dorlcote Mill, as it looked one February afternoon many years ago. Before I dozed off, I was going to tell you what Mr. and Mrs. Tulliver were talking about, as they sat by the bright fire in the left-hand parlor, on that very afternoon I have been dreaming of.⁴³ (ELIOT, 2012, 7)

⁴³ “Posso voltar meus olhos novamente para o moinho e espreitar-lhe as rodas agitadas, espalhando diamantinas gotas de água. Aquela rapariguinha está olhando também, desde que parei na ponte. E aquele engraçado cão de guarda, branco, de orelhas castanhas, parece estar pulando e latindo numa raiva inútil contra a roda, talvez com ciúme porque a sua companheira de brincadeiras, de gorro de castor, está entretida com os movimentos do moinho. É hora da pequena entrar, eu creio; em casa há um fogo brilhante para tentá-la. Uma luz vermelha brilha nas profundezas do céu. É tempo também de eu deixar de apoiar os braços na amurada fria da ponte.

Ah, meus braços estão realmente entorpecidos! Firmei os cotovelos nas guardas da minha poltrona, e sonhei que estava na ponte em frente ao moinho Dorlcote, como muitos anos atrás, numa tarde de fevereiro. Antes de perceber isso, eu ia contar-lhes o que o casal Tulliver

Ao se deparar com a menina, o discurso do narrador toma nuances mais personalizadas que anteriormente, expressando definitivamente sua opinião (“It is time the little fellow went in, I think”), e quebrando a imagem com a conexão entre os braços que se apoiam na ponte (e se fazem presentes junto à menina e seu cachorro), e os braços que acordam do sonho. Ao propor um narrador que sonha com o fevereiro de muitos anos atrás do Moinho Dorlcote, George Eliot parece frisar o caráter imaginativo de seu romance, que toma maior distância da realidade, para além de sua natureza ficcional. É começando pelo sonho que o autor tem acesso ao momento em que a história se inicia, mas, mais do que um mundo onírico, é um mundo recriado ao se aliarem a memória e o universo sonhado, a vida empírica e a imaginação.

Tal dimensão do cosmos colocado em funcionamento em *The Mill on the Floss* é importante para pensar a natureza de seu autor, pois requer que ele seja tomado tanto em seus aspectos de ligação com o mundo empírico (suas opiniões sobre a sociedade da qual o romance trata, sua legitimidade temática, sua delimitação histórica), quanto em sua elaboração imaginária de um mundo possível. Sua posição irá oscilar, em certa medida, conforme a postura do narrador – em seu distanciamento ou proximidade, como se pode notar por seu retorno aos fatos, que são dados como já esperados pelo leitor (“Before I dozed off, I was going to tell you what Mr. and Mrs. Tulliver were talking about”), aproximando a história da realidade concreta pelo tom anedotal escolhido pelo narrador. Vale acrescentar que esse estilo combina com o tipo de narração enredada com comentários que seguem por todo o resto do romance.

É possível argumentar que, com a proposição de uma posição onírica do narrador, exista uma aparente quebra da confiabilidade. Entretanto, com sua mudança de posicionamento, que oscila entre subjetivo e objetivo, o narrador se permite agir como porta-voz das intenções do autor. Assim, ele estabelece doravante o modo de funcionamento característico do romance: a mudança de focalização que permite a aproximação e o distanciamento das consciências das personagens, dando mais relevo para os elementos que o autor elenca como mais importantes na hierarquia pessoal.

conversava sentado junto ao fogo brilhante, à esquerda da sala, naquela tarde com que eu estava sonhando.” (ELIOT, 1945, 16-17)

É possível notar essa ferramenta narratológica em funcionamento na aproximação de personagens específicas, como no terceiro capítulo do romance, em que são apresentadas as consciências intercaladas de Mr. Riley, Mr. Tulliver e Maggie em uma conversa sobre o futuro de Tom:

The gentleman in the ample white cravat and shirt-frill, taking his brandy-and-water so pleasantly with his good friend Tulliver, is Mr. Riley, [...]

The conversation had come to a pause. Mr. Tulliver, not without a particular reason, had abstained from a seventh recital of the cool retort by which Riley had shown himself too many for Dix, and how Wakem had had his comb cut for once in his life, now the business of the dam had been settled by arbitration, and how there never would have been any dispute at all about the height of water if everybody was what they should be, and Old Harry hadn't made the lawyers. Mr. Tulliver was, on the whole, a man of safe traditional opinions; but on one or two points he had trusted to his unassisted intellect, and had arrived at several questionable conclusions; amongst the rest, that rats, weevils, and lawyers were created by Old Harry. [...] This was a puzzling world, as he often said, and if you drive your wagon in a hurry, you may light on an awkward corner. Mr. Riley, meanwhile, was not impatient. Why should he be? Even Hotspur, one would think, must have been patient in his slippers on a warm hearth, taking copious snuff, and sipping gratuitous brandy-and-water.⁴⁴ (ELIOT, 2012, 14-15)

Note-se que o trecho, que inicia o capítulo, recorre inicialmente a um distanciamento cuidadoso das personagens, ativado a partir do uso combinado do presente simples e do contínuo, (“The gentleman [...] taking his brandy-and-water [...] is Mr. Riley”), que se modaliza com a escolha dos advérbios (“pleasantly”; “rather highly”). Porém, conforme o olhar se pronuncia sobre os dois homens, o discurso incorpora expressões características da personagem, que, no caso de Mr. Tulliver, marcam a sua visão de mundo ao longo do romance (“Wakem had had his comb cut”; “the business of the dam”; “Old

⁴⁴ “O cavalheiro de larga gravata branca e camisa de pregas, tomando a sua aguardente com água, tão prazenteiramente, com seu bom amigo Tulliver, é o Sr. Riley, [...]

Tinham feito uma pausa na conversação. Tulliver não sem uma razão particular, tinha-se privado de uma sétima narração da réplica com a qual Riley enfrentava Diz, na ocasião em que Wakem teve o seu topete cortado ao menos uma vez na vida. Os negócios da reprêsa ficaram bem claros, por arbitramento, e nunca teria havido nenhuma disputa sobre a passagem das águas se cada um fôsse como devia ser, e o velho Harry não tivesse tratado advogado. Tulliver era, em suma, um homem de opinião segura e tradicional. Mas em um ou dois pontos se havia fiado em sua descuidada inteligência, e chegado a conclusões duvidosas, julgando os restantes, os vira-casacas, gorgulhos e advogados, como cria do Velho Harry. [...]

O mundo é uma complicação, como freqüentes vezes dizia; e quem guiar seu carro com muita pressa, precipita-o em mau lugar. Riley, além disso, não estava impaciente. Para que? Embora violento, como se pensava, mostrava ser paciente, metido em seus chinelos, num lar aquecido, tomando copiosas pitadas de rapé e bebericando gratuitamente aguardente com água.” (ELIOT, 1945, 23-24)

Harry”; “this was a puzzling world”). O narrador então, rapidamente, para manter controle da cena da conversa, passa para o lado de Mr. Riley, ao absorver na narração comentários como “Why should he be?”, que refletem a calma de Mr. Riley frente a uma situação confortável, ao pé da lareira em uma conversa entre amigos. Nesse caso, o autor procura mostrar certa neutralidade frente às personagens, pois, ao aproximar-se dos dois ao mesmo tempo, consegue abster-se de tomar partido, até que a conversa tome um rumo mais definido:

This was evidently a point on which Mr. Tulliver felt strongly; and the impetus which had given unusual rapidity and emphasis to his speech showed itself still unexhausted for some minutes afterward in a defiant motion of the head from side to side, and an occasional "Nay, nay," like a subsiding growl.

These angry symptoms were keenly observed by Maggie, and cut her to the quick. Tom, it appeared, was supposed capable of turning his father out of doors, and of making the future in some way tragic by his wickedness. This was not to be borne; and Maggie jumped up from her stool, forgetting all about her heavy book, which fell with a bang within the fender, and going up between her father's knees, said, in a half-crying, half-indignant voice,—

"Father, Tom wouldn't be naughty to you ever; I know he wouldn't."⁴⁵
(ELIOT, 2012, 16)

Quando o narrador se volta para Maggie, porém, sua neutralidade é menos incisiva, ao apresentar mais simpatia pela menina, ainda que se abstenha de maiores comentários. Ao tratar da expressão do pai da menina como um “growl”, ele ressalta seus motivos para indignação, e sua justificativa para expressar a indignação da filha mesmo na presença de estranhos como Mr. Riley. A capacidade de empatia apresentada pelo narrador com o caso de Maggie (que se repetirá em diversos momentos) é sinal de seu protagonismo (como também acontece com Tom), e de sua alta posição na hierarquia de valores condicionados por George Eliot em *The Mill on the Floss*. Isso não significa dizer que as outras personagens sofram antipatia ou menosprezo por

⁴⁵ “Esse era, evidentemente, um ponto em que Tulliver tinha idéia formada, e o ímpeto que lhe tinha dado rapidez desusada e ênfase às palavras, fê-lo abanar incansavelmente a cabeça durante muito tempo, dum lado para outro, e resmungar subsidiariamente: Não, não’

Esses sintomas de zanga eram seguidos atentamente por Maggie, e a afligiam. Tom, ao que pensavam, seria capaz de expulsar o pai de casa e de fazer do futuro uma tragédia, para sua própria desgraça. Isso não era possível! Maggie levantou-se do seu banco, largando o pesado livro, que caiu no chão ruidosamente, e colocando-se entre os joelhos do pai, exclamou com voz chorosa e indignada:

‘Papai, Tom nunca seria mau para o senhor, eu lhe garanto que nunca!’ (ELIOT, 1945, 25-26)

parte de seu autor, que procura tratá-las com o máximo de imparcialidade, mas que há relativa neutralidade de tratamento, com pesos equivalentes na equação entre falhas e qualidades, enquanto para os irmãos, sobressaem-se umas ou outras, conforme o problema em questão.

É exemplar essa relação quando levadas em consideração as interações entre Tom Tulliver e Phillip Wakem, quando os dois meninos estão na escola juntos pela primeira vez:

Philip was at once too proud and too timid to walk toward Tom. He thought, or rather felt, that Tom had an aversion to looking at him; every one, almost, disliked looking at him; and his deformity was more conspicuous when he walked. So they remained without shaking hands or even speaking, while Tom went to the fire and warmed himself, every now and then casting furtive glances at Philip, who seemed to be drawing absently first one object and then another on a piece of paper he had before him. [...] Tom began to look oftener and longer at Philip's face, for he could see it without noticing the hump, and it was really not a disagreeable face,--very old-looking, Tom thought. He wondered how much older Philip was than himself. [...] This Wakem was a pale, puny fellow, and it was quite clear he would not be able to play at anything worth speaking of; but he handled his pencil in an enviable manner, and was apparently making one thing after another without any trouble. What was he drawing? Tom was quite warm now, and wanted something new to be going forward. It was certainly more agreeable to have an ill-natured humpback as a companion than to stand looking out of the study window at the rain, and kicking his foot against the washboard in solitude; something would happen every day,-- "a quarrel or something"; and Tom thought he should rather like to show Philip that he had better not try his spiteful tricks on *him*. He suddenly walked across the hearth and looked over Philip's paper.⁴⁶ (ELIOT, 2012, 180)

⁴⁶ "Felipe era ao mesmo tempo muito orgulhoso e muito tímido, para se dirigir a Tom. Achava, ou talvez sentisse, que Tom tinha aversão a olhar para êle, pois quase todo mundo não gostava de encará-lo. E como sua deformidade ainda aparecia mais ao andar, êles ficaram sem se apertar as mãos e sem se falar, enquanto Tom se aproximou da lareira para aquecer-se, lançando de vez em quando furtivos olhares para Felipe, que parecia estar desenhando, absorto, primeiro um objeto, depois um outro, num pedaço de papel sôbre a mesa. [...] Olhando para o rosto de Felipe mais longamente, sem lhe enxergar a deformidade, considerava Tom, que o companheiro não tinha uma feição desagradável, mas talvez apenas um pouco envelhecida. Quanto Felipe seria mais velho que êle? [...] Êste Wakem era um rapaz pálido e débil, que evidentemente não sabia brincar em jogos interessantes; mas manjava o lápis de forma invejável, e parecia estar fazendo um desenho após o outro sem a menor dificuldade. Que estaria desenhando? Tom já se aquecera, e queria alguma coisa para fazer. Certamente era mais agradável ter um concunda doentio como companheiro que ficar sôzinho olhando a chuva através da janela da biblioteca, ou dando pontapés na beirada dos tapetes. Agora iam acontecer coisas todos os dias, pelo menos uma discussão. E Tom achou bom mostrar a Felipe que era melhor não se fazer de esperto com êle. Atravessou de repente a sala, e olhou para o papel de Felipe" (ELIOT, 1945, 179-180)

Levando em consideração que o leitor, nesse momento da obra, já acompanhou o temor criado em Tom por ser colega de escola do filho do inimigo de seu pai, sua reação é quase neutra. Enquanto Phillip é desconfiado, e impinge ao menino suas expectativas enquanto deficiente (“He thought, or rather felt, that Tom had an aversion to looking at him”), o pequeno Tulliver procura observar o outro, tentando entendê-lo a partir de seus parâmetros (descritos pelo narrador como limitados por sua experiência). Na visão de mundo do menino que só consegue compreender seu entorno a partir de sua utilidade prática, a virtude de Phillip é ser algo para se distrair da mesmice da vida escolar. Ressalva-se que é natural a simpatia do leitor com a situação de Phillip, uma vez que o autor procura apresentá-lo em termos tão sensíveis quanto Maggie, mas sua inabilidade social é marcada com palavras como “repugnante” e seu orgulho impede que se estabeleça uma relação saudável entre ele e o colega de classe. Ao final da cena, é Tom quem quebra o gelo e, apesar da desconfiança, se aproxima do outro. A curiosidade e a espontaneidade de Tom marcam seu status de protagonista e ressaltam o lado positivo de seu caráter, com o qual o autor procura engajar o leitor. Tal procedimento é necessário, uma vez que o menino, no sistema em funcionamento na história, não pode ser tomado como o completo antagonista de Maggie, pois do contrário sua busca pela aprovação do irmão e o código moral que se submete a ele não funcionariam como elementos verossímeis na construção empreendida pelo autor.

É preciso, desse modo, delimitar também o que há de especial nos momentos em que a menina e o irmão interagem com seus familiares, visando o modo como o autor se aproveita das opiniões em seu entorno para deixar claro sua posição em seu contexto familiar:

Tom's countenance had fallen during this conversation, and his lip quivered; but he was determined not to give way. He would behave like a man. Maggie, on the contrary, after her momentary delight in Tom's speech, had relapsed into her state of trembling indignation. [...] Maggie suddenly started up and stood in front of them, her eyes flashing like the eyes of a young lioness. [...] Maggie, having hurled her defiance at aunts and uncles in this way, stood still, with her large dark eyes glaring at them, as if she were ready to await all consequences. Mrs. Tulliver was frightened; there was something portentous in this mad outbreak; she did not see how life could go on after it. Tom was vexed ; it was no use to talk so. The aunts were silent with surprise for some

moments. At length, in a case of aberration such as this, comment presented itself as more expedient than any answer. (ELIOT, 2012, 242)⁴⁷

Enquanto o narrador a descreve como “Young lioness” de “glaring dark eyes”, uma criatura selvagem e encantadora, seu ponto de vista dá um rápido passeio pelas outras personagens, percebendo suas reações a ela, e apontando seu valor na comunidade. Para sua mãe, a manifestação de Maggie é ensandecida, e destrói sua visão da filha tão completamente que ela não se vê capaz de seguir a vida normalmente depois da explosão. Tom, por sua vez, despreza e nega a expressão da irmã, e o autor frisa a palavra-chave de seu pensamento, “use”, que demonstra a falta de pragmatismo que sempre está associado à personalidade de Maggie para o irmão. Já as tias não compreendem ou não conseguem lidar com o que a moça exprime, preferindo neutralizá-la como uma terceira pessoa sobre quem se comenta ao invés de engajarem-se em um diálogo. Assim se demonstram os desígnios do autor para sua personagem principal: na impossibilidade de ela ser completamente compreendida em seu meio.

Ainda que o narrador se posicione de outro modo, mais próximo de Maggie do que das outras personagens, ele pode escolher revelar mais do que a simples descrição das impressões e dos sentimentos da protagonista, dando relevo ao modo de entendimento das relações humanas em jogo para George Eliot:

Maggie went up to her own room to pour out all that indignant remonstrance, against which Tom's mind was close barred, in bitter tears. Then, when the first burst of unsatisfied anger was gone by, came the recollection of that quiet time before the pleasure which had ended in today's misery had perturbed the clearness and simplicity of her life. She used to think in that time that she had made great conquests, and won a lasting stand on serene heights above worldly

⁴⁷ “O ânimo de Tom vacilara durante esta conversa e seus lábios estavam trêmulos: mas o rapaz não cederia. Havia de agir como um homem. Maggie, ao contrário, depois de sua momentânea alegria pelas palavras de Tom, voltara ao seu estado de tremenda indignação. [...] A menina levantou-se, dum salto, e foi postar-se junto dos dois, os olhos faiscando como os olhos de uma leão. [...]

Depois de desabafar contra os tios, Maggie ficou a olhá-los, com os grandes olhos negros brilhando, como se estivesse disposta a enfrentar tôdas as conseqüências.

A senhora Tulliver estava aterrada; havia qualquer coisa de horrível nessa cena, e ela não via como a vida haveria de continuar depois disso. Tom estava vexado: não se devia falar dêsse jeito! As tias ficaram surpresas alguns momentos. Enfim, no caso duma aberração dessas, um comentário vale mais que uma resposta direta.” (ELIOT, 1945, 235_

temptations and conflict. And here she was down again in the thick of a hot strife with her own and others' passions. [...] There was more struggle for her, and perhaps more falling. If she had felt that she was entirely wrong, and that Tom had been entirely right, she could sooner have recovered more inward harmony; but now her penitence and submission were constantly obstructed by resentment that would present itself to her no otherwise than as a just indignation. Her heart bled for Philip; she went on recalling the insults that had been flung at him with so vivid a conception of what he had felt under them, that it was almost like a sharp bodily pain to her, making her beat the floor with her foot and tighten her fingers on her palm.⁴⁸ (ELIOT, 2012, 389-390)

A questão da neutralidade não é mais a preocupação central do narrador, pelo contrário, percebe-se a grande identificação do narrador com a lógica de rememoração que Maggie emprega para comparar sua situação atual (a briga entre o irmão e Phillip), e sua experiência do passado. Note-se que, após o uso do modificador “unsatisfied”, que determina o tipo de raiva que ela sente, o discurso se torna mais permeado de signos positivos, ainda que trate da tensão entre as paixões de Maggie e as dos que a circundam. Em sua capacidade de olhar para a situação em que se encontra, mesmo num momento de raiva que a impele a bater com os pés no chão e cerrar os punhos, a protagonista demonstra o problema central do romance: não existe um único ponto de vista válido; nem Maggie, nem Tom estão totalmente certos. É preciso lidar com o fato de que na tensão entre opiniões divergentes, os dois apresentam suas justificativas e suas problemáticas. Através do posicionamento do narrador, que se aproxima do íntimo da personagem para comentar seus sentimentos, o autor comprime toda a lógica que guia os momentos de tensão que a protagonista enfrenta em sua trajetória.

⁴⁸ “Maggie subiu para o quarto para se entregar às lágrimas. Quando a primeira explosão de raiva insatisfeita passou, veio a lembrança daquele tempo calmo, antes que o prazer, que terminava naquele dia de desgraça, tivesse perturbado a clareza e simplicidade de sua vida. Ela costumava pensar naquele tempo que fizera grandes conquistas conseguindo um lugar permanente nas alturas serenas, acima das tentações e dos conflitos do mundo. E agora tinha descido novamente, para a confusão de uma luta ardente contra as suas e as alheias paixões. [...] Haveria mais lutas para ela – talvez mais derrotas. Se soubesse que estava tão errada, e que Tom estava inteiramente direito, teria logo recuperado a harmonia interior. Mas agora a sua penitência e submissão seriam constantemente perturbadas pelo ressentimento e pela indignação. Seu coração sangrava por Felipe. Rememorava os insultos que lhe foram atirados, com uma tão viva concepção do que o rapaz tinha sofrido que sentia como se fôsse uma grande dor física fazendo-a bater no chão com os pés e fincar as unhas na palma das mãos.” (ELIOT, 1945, 374-375)

Ao seguir com a narrativa, expande-se a percepção do narrador, que comunica ao leitor intenções que a personagem não se dá conta, mas que marcam sua posição com veemência e justificam suas atitudes em momentos posteriores. Diz o narrador: “And yet, how was it that she was now and then conscious of a certain dim background of relief in the forced separation from Philip? Surely it was only because the sense of a deliverance from concealment was welcome at any cost.”⁴⁹ (ELIOT, 2012, 390). Ao ver quebrado seu vínculo com Phillip, Maggie não percebe que seu sentimento pelo rapaz não ultrapassa os limites da amizade, ainda que ela se disponha a se submeter a um casamento em nome dos laços criados na infância. O uso de “surely” aponta para dois caminhos interpretativos que reforçam a dúvida de Maggie: ela pode tentar assegurar para si mesma que seu alívio provinha do fato de não ter mais nenhum segredo, ou então o narrador poderia estar se dirigindo ao leitor para que ele questione as motivações dos sentimentos da moça. De uma forma ou de outra, fica clara para o leitor a falta de engajamento de Maggie no relacionamento amoroso com Phillip, e isso deixa livre um espaço a ser conquistado posteriormente por Stephen Guest. A armadilha do autor está pronta, e a protagonista precisa apenas seguir seu curso para realizar seu destino.

Nesse sentido, também é emblemático o modo como o narrador expõe a visão de Tom sobre Maggie. Há uma sobreposição de julgamentos, que entram em conflito por estarem ambos enraizados nas experiências das personagens, e que se justificam pela sensibilidade com a qual o autor procura lidar com os irmãos. Para Maggie, depois do confronto com Tom sobre os encontros com Phillip no bosque, é clara a injustiça da ação do irmão, e o leitor tem a oportunidade de partilhar sua indignação. No entanto, o narrador faz questão de fazer compreensível (e até passível de empatia) a reação de Tom, descrevendo seus sentimentos e suas revoltas com a irmã a partir de seu código moral, que se faz ver na cena em que Tom volta para casa depois de pagar a dívida do pai e da cena de sua fúria sobre o advogado Wakem:

⁴⁹ “Como tivera então certa sensação de alívio com a separação forçada? É que a impressão de estar livre de um segredo, de certa forma é sempre bem vinda.” (ELIOT, 1945, 375)

But now Tom could only spend the evening in gloomy expectation of the unpleasant consequences that must follow on this mad outbreak of his father's long-smothered hate. After the painful news had been told, he sat in silence; he had not spirit or inclination to tell his mother and sister anything about the dinner; they hardly cared to ask it. Apparently the mingled thread in the web of their life was so curiously twisted together that there could be no joy without a sorrow coming close upon it. Tom was dejected by the thought that his exemplary effort must always be baffled by the wrong-doing of others; Maggie was living through, over and over again, the agony of the moment in which she had rushed to throw herself on her father's arm, with a vague, shuddering foreboding of wretched scenes to come.⁵⁰ (ELIOT, 2012, 400)

Ao receber a notícia da reação violenta do pai, Tom reflete que, mesmo agindo do melhor modo que ele pode conceber, os resultados de seu esforço dependem também dos erros dos outros. Por mais que, ao colocar na frase seguinte a comparação com a sensibilidade de Maggie (“Maggie was living through the agony of the moment...”) deixe entrever o erro do irmão em sua dificuldade de sentir a dor do outro, o anticlimax que segue o pagamento da dívida na história ascendente do rapaz permite que o leitor entenda sua frustração. Ao acompanhar o modo como ele luta com abnegação para retomar o status da casa paterna, apenas para vê-la novamente rebaixada em virtude das paixões do pai, é possível entender que o código de Tom, por mais duro e inflexível com relação a Maggie, merece consideração séria, e não é menos válido que o da irmã.

É frequente, assim, a tentativa do autor de se assegurar de que não haja injustiça no tratamento da relação entre os irmãos. Isso só é possível porque faz ver de dentro da mente dos dois como eles se veem e como veem um ao outro. O narrador, ao colocar as experiências dos dois em justaposição, costura suas posições de modo a melhor explicitar a intenção do autor de tomar cada um deles em seus méritos e seus defeitos.

⁵⁰ “E agora Tom via perturbada a sua tarde pela sombria expectativa das desagradáveis conseqüências que tinha tido essa violenta erupção dum ódio há tanto tempo recalçado. Depois que a triste história lhe foi contada, o rapaz sentou-se em silêncio. Não tinha espírito nem vontade de relatar à mãe e à irmã alguma coisa do almoço. Elas também nada perguntaram. Aparentemente, os fios da teia da vida dessa família eram tão curiosamente torcidos que não poderia vir uma alegria sem que adviesse uma tristeza. Tom estava desanimado ante o pensamento de que o mau procedimento alheio sempre havia de estragar os seus esforços exemplares. Maggie se lembrava da agonia do momento em que correu para atirar-se ao braço do pai – com um vago e medroso presságio de que alguma cena desagradável pudesse acontecer.” (ELIOT, 1945, 384)

Essa é a estratégia também para o livro seis, que trata do triângulo amoroso entre Maggie, Lucy e Stephen. O modo de descrição do narrador não é simplista ao colocar em contraste as personalidades das primas, opondo positivos e negativos. Sua tentativa é de, ao descrever as personagens em suas versões como duplos, apontar as áreas em que se sobrepõem ou se limitam. Ao descrever Lucy, o autor deixa claro suas qualidades e sua delicadeza:

Even now, that she is walking up and down with a little triumphant flutter of her girlish heart at the sense that she is loved by the person of chief consequence in her small world, you may see in her hazel eyes an ever-present sunny benignity, in which the momentary harmless flashes of personal vanity are quite lost; and if she is happy in thinking of her lover, it is because the thought of him mingles readily with all the gentle affections and good-natured offices with which she fills her peaceful days.⁵¹ (ELIOT, 2012, 414)

Em sua doçura, a moça suaviza o olhar do leitor, que pode enxergá-la através da lente da “sunny benignity” encontrada em seus olhos. O narrador não deixa de apontar como seu mundo é limitado (“in her small world”), mas, ainda assim, a bondade se sobrepõe a toda sua existência. Isso é explicitado na passagem em que ela decide como receber a prima, quando ela procura tratar com a maior delicadeza tanto Maggie quanto sua mãe:

Cousin Maggie should be treated as well as the grandest lady-visitor,-nay, better, for she should have Lucy's best prints and drawings in her bedroom, and the very finest bouquet of spring flowers on her table. Maggie would enjoy all that, she was so fond of pretty things! And there was poor aunt Tulliver, that no one made any account of, she was to be surprised with the present of a cap of superlative quality, and to have her health drunk in a gratifying manner, for which Lucy was going to lay a plot with her father this evening.⁵² (ELIOT, 2012, 414)

⁵¹ “Mesmo agora, que ela está andando de cá para lá com o jovem coração batendo triunfante à impressão de que é amada pela pessoa de maior importância no seu pequeno mundo, poderia o leitor ver-lhe nos olhos azues uma constante centelha de bondade, ante a qual desapareceria qualquer momentâneo lampejo de vaidade pessoal. Se ela se sente feliz pensando em seu amado é porque a lembrança dêle se coaduna bem com tôdas as afeições e gentilezas com que ela povoa a paz dos seus dias.” (ELIOT, 1945, 395)

⁵² “A prima seria tratada como a hóspede mais importante, ou melhor ainda, teria em seu quarto os melhores desenhos e pinturas de Lúcia, e, sobre a sua mesa, o mais belo buquê de flores. Maggie gostaria de tudo isso, apaixonada de coisas bonitas como era! E a pobre tia Tulliver, da qual ninguém fazia conta, ficaria também surpresa com o presente dum touca de ótima qualidade e com um brinde que seria levantado em sua honra, para o que Lúcia ia conversar com o pai nessa noite.” (ELIOT, 1945, 395-396)

É a partir desse olhar que Stephen vê a moça como alguém adequada para se tornar sua esposa. Não simplesmente por suas feições claras e agradáveis, nem pela facilidade que os dois têm de se relacionar através da conversa e da música, mas, principalmente, pelo modo genuíno com o qual ela trata carinhosamente outras mulheres. No entanto, ao tomar a linha de pensamento de Stephen, o narrador se permite esclarecer que as qualidades que ele admira na futura noiva não decorrem de sua individualidade, mas daquilo que ele assume ser natural em uma esposa. A Lucy de Stephen está próxima do ideal da esposa comum, com a qual qualquer homem ficaria contente:

Was not Stephen Guest right in his decided opinion that this slim maiden of eighteen was quite the sort of wife a man would not be likely to repent of marrying,--a woman who was loving and thoughtful for other women, not giving them Judas-kisses with eyes askance on their welcome defects, but with real care and vision for their half-hidden pains and mortifications, with long ruminating enjoyment of little pleasures prepared for them? Perhaps the emphasis of his admiration did not fall precisely on this rarest quality in her; perhaps he approved his own choice of her chiefly because she did not strike him as a remarkable rarity. A man likes his wife to be pretty; well, Lucy was pretty, but not to a maddening extent. A man likes his wife to be accomplished, gentle, affectionate, and not stupid; and Lucy had all these qualifications. Stephen was not surprised to find himself in love with her, [...] He meant to choose Lucy; she was a little darling, and exactly the sort of woman he had always admired. (ELIOT, 2012, 415)⁵³

Ao jogar com o olhar de cada personagem, aproximando o narrador de seus pensamentos conforme eles se ajustam uma visão congruente com o texto, o autor toma controle da reação do leitor, que não pode colocar a culpa do destino dos amantes em ninguém além do próprio destino. Nem Lucy, cuja bondade é lembrada a todo momento, nem Maggie, que luta contra o sentimento que entende como errado, nem mesmo Stephen, que, por mais que

⁵³ “Não estava Estevão Guest certo, na sua decidida opinião, de que essa esbelta rapariga de dezoito anos era o tipo de mulher com que homem algum se arrepende de se haver casado? Uma mulher amável graciosa, atenciosa para com as outras mulheres, que não lhes dava beijos de Judas, nem punha olhos fitos nos seus defeitos, mas que sentia real cuidado pelas suas penas e ocultas mortificações, pensando sempre em lhes proporcionar pequeninos prazeres? Talvez a maior admiração do rapaz não fôsse precisamente por essas raras qualidades que ela possuía, e talvez êle aprovasse a sua própria escolha porque ela não encarava como uma excepcional vaidade. Um homem gosta que sua mulher seja bonita. Pois bem, Lúcia era bonita, mas não de enlouquecer ninguém. Um homem gosta que a mulher seja perfeita, gentil, afetuosa e nada estúpida; e Lúcia tinha essas qualidades tôdas. Não se espantava Estevão de estar apaixonado por ela, [...] E resolveu escolher Lúcia, que achava linda e pertencia exatamente ao tipo de mulher que êle mais amirava.” (ELIOT, 1945, 396-397)

aja contra suas convicções, é impelido pela paixão. Essa questão é ressaltada pelo narrador quando ele trata da vida de Maggie durante a estada na casa do tio Deane. O autor sabe que a história deve ser triste e, desse modo, faz questão que o leitor também o saiba. Assim, o narrador se pergunta “Had anything remarkable happened?”⁵⁴ (ELIOT, 2012, 431), antecipando o questionamento do leitor, e segue para dar a explicação necessária:

Nothing that you are not likely to consider in the highest degree unimportant. She had been hearing some fine music sung by a fine bass voice,--but then it was sung in a provincial, amateur fashion, such as would have left a critical ear much to desire. And she was conscious of having been looked at a great deal, in rather a furtive manner, from beneath a pair of well-marked horizontal eyebrows, with a glance that seemed somehow to have caught the vibratory influence of the voice. Such things could have had no perceptible effect on a thoroughly well-educated young lady, with a perfectly balanced mind, who had had all the advantages of fortune, training, and refined society. But if Maggie had been that young lady, you would probably have known nothing about her: her life would have had so few vicissitudes that it could hardly have been written; for the happiest women, like the happiest nations, have no history.⁵⁵ (ELIOT, 2012, 431)

O narrador faz questão de apontar que, em si, os fatos não são importantes, que em outra situação eles passariam despercebidos por uma moça bem educada dentro da sociedade refinada. No entanto, dada a natureza apaixonada de Maggie e sua trajetória de perdas e de desejos incompletos, ou seja, dada sua tendência trágica, o fato de escutar a música cantada pelo rapaz e de ser admirada por ele repercutem de modo amplificado em sua sensibilidade. A história de amor entre os dois começa então como resultado da situação social de Maggie combinada com a intensidade de sentimento que lhe é própria, e o autor procura deixar claro, através de trechos em que o narrador discute as improbabilidades do texto, a fundamentação dos fatos. O desenrolar da paixão entre o casal, contudo, não se dá a partir do olhar de

⁵⁴ “Acontecera algo de notável?” (ELIOT, 1945, 410)

⁵⁵ “Nada que se pudesse considerar importante ao mais alto grau. Ela estivera a escutar algumas músicas bonitas, cantadas por uma bela voz de baixo, que cantava como um amador provinciano, deixando muito a desejar nos ouvidos mais críticos. E ela estava certa de ter sido longamente contemplada, quase às claras, de sob um par de sobrancelhas horizontais e bem marcadas, com um olhar que parecia às vezes reproduzir a influência vibratória da voz. Tais cousas poderiam não ter produzidos efeitos perceptíveis em qualquer mocinha bem educada, de espírito equilibrado, com tôdas as vantagens da fortuna, e prática da alta sociedade. Mas se Maggie fôsse uma mocinha assim, o leitor provavelmente não a teria conhecido: e sua vida teria tido tão poucas vicissitudes que não poderia ter sido escrita. As mulheres mais felizes, como as nações mais felizes, não têm história.” (ELIOT, 1945, 410)

Maggie, ou de um observador deslocado (apesar de ocasionalmente ser observada por Phillip), mas principalmente através do mergulho no pensamento de Stephen. Em seu retrato de Maggie, o narrador não chega a especificar seus sentimentos até que ela se dê conta de que está apaixonada, o que acontece apenas na feira em que ela o afasta de si, mas na fala de Stephen, isso já aparece anteriormente, em seus autoquestionamentos:

Stephen looked after her a moment, then went on to the boat, and was soon landed at the wharf. He spent the evening in the billiard-room, smoking one cigar after another, and losing "lives" at pool. But he would not leave off. He was determined not to think,--not to admit any more distinct remembrance than was urged upon him by the perpetual presence of Maggie. He was looking at her, and she was on his arm.

But there came the necessity of walking home in the cool starlight, and with it the necessity of cursing his own folly, and bitterly determining that he would never trust himself alone with Maggie again. It was all madness; he was in love, thoroughly attached to Lucy, and engaged,--engaged as strongly as an honorable man need be. He wished he had never seen this Maggie Tulliver, to be thrown into a fever by her in this way; she would make a sweet, strange, troublesome, adorable wife to some man or other, but he would never have chosen her himself. Did she feel as he did? He hoped she did--not. He ought not to have gone. He would master himself in future. He would make himself disagreeable to her, quarrel with her perhaps. Quarrel with her? Was it possible to quarrel with a creature who had such eyes,--defying and deprecating, contradicting and clinging, imperious and beseeching,-- full of delicious opposites? To see such a creature subdued by love for one would be a lot worth having--to another man.⁵⁶ (ELIOT, 2012, 460)

Essas variações de olhar permitem que um “eu” assuma outros pontos de vista, características do comportamento do narrador de *The Mill on the Floss*. Isso não significa dar ao romance características polifônicas na acepção

⁵⁶ “Estevão, por sua vez, ficou a olhá-la quando se afastava. Tomou o bote, e logo desembarcava no cais. Passou o resto da noite num salão de bilhar, fumando um cigarro atrás do outro, perdido em pensamentos. Mas não se entregaria! Estava resolvido a não pensar, a não admitir mais nenhuma recordação da presença de Maggie. Mas não a podia esquecer, apoiada ao seu braço. Voltou para casa sob a fria luz das estrêlas, a maldizer a sua loucura, resolvendo que nunca mais ficaria só com Maggie. Era uma insensatez! Ele estava namorando, inteiramente ligado a Lúcia, e com esta comprometido – comprometido tão fortemente como um homem honrado tem necessidade de estar. Desejaria não tornar a ver Maggie, para não ser acometido dêsse jeito de tanta ansiedade por ela. Seria uma espôsa doce, original, perturbadora e adorável para qualquer homem, mas ele nunca poderia tê-la escolhido para si. Sentiria ela assim, também? Achava que não. Ele não devia ter ido lá! Tomaria cuidado para o futuro. Devia ter sido desagradável, brigando com ela. Brigar com ela?! Mas era lá possível brigar com uma criatura que tinha aqueles olhos provocadores e suplicantes, contradizentes e apavorados, imperiosos e desamparados – cheios de deliciosas paixões?! Ver uma tal criatura dominada devia ser uma sorte incomensurável, mas para outro homem que não ele.” (ELIOT, 1945, 434-435)

bakhtiniana do termo⁵⁷ (em que o autor orchestra um grupo de vozes que não se submetem à sua consciência). Ainda assim, é possível perceber que a obra apresenta um narrador que mergulha nas consciências das personagens, expressando com a sua voz aquilo que elas interiorizam. É a partir desse salto interior que o narrador empreende, em sua voz confiável, que o autor monta seu esquema de valores formado de diferentes opiniões, que procura deixar coexistir posições opostas em uma tensão em que as forças se igualam.

4.3. O RETRATO DE MAGGIE TULLIVER

A caracterização das personagens consiste na exploração, por parte do autor, de seus modos de agir e de pensar, além de seus atributos físicos. Conforme as combinações entre as diferentes personagens, cria-se um sistema de comparações que demonstra quais delas são avaliadas positiva ou negativamente. Seu tratamento não acontece de forma padrão, portanto, pois depende da necessidade da narrativa. A definição dos caracteres das personagens no romance engloba também os discursos que circundam a fala de cada uma, seja ele o discurso do narrador ou de outras que entram em contato com elas nas cenas narradas.

Em cada obra existem personagens centrais, em torno das quais a narrativa se organiza, e que agem de modo mais frequente no primeiro plano da narração. Esse é o caso de Maggie em *The Mill on the Floss*. Sua interação com as outras personagens define os valores em jogo no texto. Para delineá-los, é preciso analisá-la em seu entorno, procurando definir, a partir de sua trajetória, quais valores ela advoga em suas ações, ou contra os quais se coloca em combate.

As relações que mais definem a protagonista se dão dentro de sua casa. É no modo como seus pais e seu irmão a veem que surgem os conflitos que impulsionam a personalidade da menina. Maggie é descrita por seu pai como uma “straight, black-eyed wench as anybody need wish to see. I don't know i' what she's behind other folks's children; and she can read almost as well as the

⁵⁷ Conforme BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. Tradução: Paulo Bezerra

parson."⁵⁸ (ELIOT, 2012, 12). Ou seja, ela não deixa em nada a desejar, aos olhos do pai, em comparação com nenhuma das crianças de seu convívio, principalmente porque é capaz de ler melhor que o pároco. No entanto, a definição de Mr. Tulliver é contraposta por sua esposa, que responde: “But her hair won't curl all I can do with it, and she's so franzy about having it put i' paper, and I've such work as never was to make her stand and have it pinched with th' irons.”⁵⁹ (ELIOT, 2012, 12). Para Bessy Tulliver, a filha não consegue se igualar a suas expectativas, criadas, como se pode notar ao longo da narrativa, tanto por sua história pessoal enquanto uma menina do interior inglês, quanto pela convivência com crianças como Lucy Deane. Estão em jogo, quando os pais discutem a personalidade da garotinha, dois sistemas de valores: de um lado, um conjunto de atributos como inteligência e independência, características tradicionalmente relacionadas ao sexo masculino, de outro, qualidades como placidez e recato, ligadas ao feminino. Como bem coloca o narrador, em um momento posterior, quando Maggie já é adolescente, “one has a sense of uneasiness in looking at her,—a sense of opposing elements, of which a fierce collision is imminent”⁶⁰ (ELIOT, 2012, 335). A colisão de elementos opostos a que a descrição se refere é a essência da construção do caráter de Maggie, que acompanha coerentemente a proposta geral da obra, em que duas correntes – seja de ação ou de pensamento – se embatem, se combinam e, por vezes, se destroem.

The Mill on the Floss não é a primeira, nem a única, obra a recorrer a este tipo de estratégia de oposição e comparação entre duas tendências humanas. Já na Antiguidade Clássica, na obra do dramaturgo Sófocles, era possível encontrar essa espécie de representação. Em *Antígona*, que trabalha a partir do mito da família de Édipo, rei de Tebas, o autor descreve a situação de Antígona, depois de haver perdido os dois irmãos (Eteócles e Polinices) em uma luta pela coroa tebana. Ambos disputavam a sucessão do trono, e haviam acordado reinarem um a cada ano alternado. No entanto, no primeiro ano de

⁵⁸ “[...] bonita, de olhos pretos como poucas vêzes se vêem! Não sei em que fica atrás das outras crianças! E sabe ler quase tão bem como um padre!” (ELIOT, 1945, 21)

⁵⁹ “Mas não enrola o cabelo como eu quero, e fica com tal frenesí para fazer papelotes! Tenho um trabalho em fazê-la ficar quieta, para prendê-los com grampos.” (ELIOT, 1945, 21)

⁶⁰ “[...] tinha-se uma sensação de inquietação ao se olhar para ela – uma sensação de elementos em oposição, dos quais uma grande colisão parecia iminente.” (ELIOT, 1945, 321-322)

governo, Eteócles não quis abrir mão da coroa para Polinices, que, como resposta, declarou guerra contra o irmão, resultando nas mortes dos dois. O trono passou, então, para as mãos do tio materno, Creonte, que decretou que o corpo de Polinices não seria enterrado, sendo-lhe negados todos os ritos recomendados pela religião.

É nesse ponto que Sófocles encontra Antígona, em uma discussão com a irmã Ismênia, afirmando não ter a intenção de obedecer Creonte, por ser fiel à memória do irmão e às leis divinas:

Ismênia – [...] Convém não esquecer ainda que somos mulheres e, como tais, não podemos lutar contra homens; e, também, que estamos submetidas a outros, mais poderosos, e que nos é forçoso obedecer as duas ordens, por muito dolorosas que nos sejam. De minha parte, pedindo a nossos mortos que me perdoem, visto que sou obrigada, obedecerei aos que estão no poder. É loucura tentar aquilo que ultrapassa nossas forças!

Antígone – Não insistirei mais; e, ainda que mais tarde queiras ajudar-me, já não me darás prazer algum. Faze tu o que quiseres; quanto a meu irmão, eu o sepultarei! Será um belo fim, se eu morrer, tendo cumprido esse dever. Querida como sempre fui, por ele, com ele repousarei no túmulo... com alguém a quem amava; e meu crime será louvado, pois o tempo que terei para agradar aos mortos, é bem mais longo do que o consagrado aos vivos... Hei-de fazer sob a terra eternamente!... Quanto a ti, se isso te apraz, despreza as leis divinas! (SÓFOCLES, 2005, 8-9)

É interessante notar, no discurso das irmãs, o mesmo tipo de oposição encontrado na obra de Eliot: o impulso de ação de Antígona, que é recriminado por estar em desacordo com sua condição feminina, é contraposto aos clamores de Ismênia para que ela se resigne a sua posição⁶¹. Também Maggie, principalmente em sua infância, mas em larga medida durante seu grande crime – a fuga com Stephen Guest – não age de acordo com as regras aplicadas sobre as mulheres, e é aconselhada (pela mãe e pelo dr. Kenn) a se adequar ao seu papel de mulher. No entanto, não é apenas por confrontarem o *status quo* da situação feminina que Maggie e Antígona se relacionam. A protagonista da peça grega, ao enfrentar os decretos do rei e discuti-los, afirmando a razoabilidade de suas ações, em comparação à inflexibilidade do entendimento de Creonte, é condenada à morte, e se enforca dentro da

⁶¹ A indicação mais literal para a correlação entre as protagonistas da peça de Sófocles e do romance de Eliot está no trecho em que o narrador comenta sobre Mr. Tulliver: “Mr. Tulliver had a destiny as well as Oedipus, and in this case he might plead, like Oedipus, that his deed was inflicted on him rather than committed by him.” (ELIOT, 2012, 146). Se seu pai é Édipo, só resta a Maggie se portar com Antígona.

caverna para qual é levada para morrer. Esse embate entre dois impulsos igualmente válidos é ressaltado por Eliot em seu ensaio sobre a tragédia, como aponta McDonagh (2001, 53), ao afirmar que “in her essay, “The Antigone and its Moral” (1856), she explains that the basis of Antigone’s tragedy is the “dramatic collision” of principles of *equal* validity; not the triumph of one set of principles over the other”⁶² (grifo do autor). Ao tentar explicar porque a peça ainda seria uma leitura relevante para o público do século XIX, Eliot declara o que ela entende como o princípio trágico da obra, que vai além do conflito superficial. Para ela, a luta entre Antígona e Creonte trata sobre:

[...] that struggle between elemental tendencies and established laws by which the outer life of man is gradually and painfully being brought into harmony with his inward needs. Until this harmony is perfected, we shall never be able to attain a great right without also doing a wrong. Reformers, martyrs, revolutionists, are never fighting against evil only; they are also placing themselves in opposition to a good-to-a valid principle which cannot be infringed without harm. [...] (ELIOT, 1963, 264)⁶³

Portanto, para a escritora, por mais que a defesa de sua convicção possa estar correta, Antígona se opõe a um conjunto de princípios que também é válido. No romance de George Eliot, o autor parece aplicar a mesma lógica ao funcionamento de Maggie. No entanto, não é simples a correlação entre uma obra e outra. Não há, em *The Mill on the Floss*, uma simples reescrita de *Antígona*. O conflito da personagem principal não se dá, na superfície, como resultado de um pedido do irmão, e nem mesmo contra um terceiro externo a sua família. No romance, Tom é tanto o objeto de desejo da personagem quanto o legislador que a impede de realizá-lo.

Em uma discussão, logo após a descoberta de Tom dos encontros da irmã nos *Red Deeps* com Phillip Wakem, Maggie responde às acusações do irmão de que ela não parecia demonstrar nenhum afeto por si e pelo pai ao desobedecê-los:

⁶² “Em seu ensaio “Antigone and its moral” (1856), ela explica que a base da tragédia de Antígona é a ‘colisão dramática’ entre princípios de *igual* validade; não o triunfo de um conjunto de princípios sobre o outro.” (tradução minha)

⁶³ “[...] aquela luta entre tendências elementares e leis estabelecidas pela qual a vida externa do homem é, gradual e dolorosamente, harmonizada com suas necessidades interiores. Até que essa harmonia seja perfeita, nós nunca seremos capazes de alcançar um grande bem sem, ao mesmo tempo, causarmos algum mal. Reformistas, mártires e revolucionários nunca estão lutando unicamente contra o mal; eles estão também se colocando em oposição contra um bem – um princípio válido que não pode ser infringido sem algum mal.” (tradução minha)

"So I *will* submit to what I acknowledge and feel to be right. I will submit even to what is unreasonable from my father, but I will not submit to it from you. You boast of your virtues as if they purchased you a right to be cruel and unmanly, as you've been to-day. Don't suppose I would give up Philip Wakem in obedience to you. The deformity you insult would make me cling to him and care for him the more." ⁶⁴(ELIOT, 2012, 389)

O discurso da moça é combativo, assim como o é o de Antígona quando discute com Creonte. Ao afirmar que a deformidade de Phillip – que repulsa Tom – é o que o faz mais atraente para si, Maggie instaura entre si e o irmão uma diferença fundamental de valores. Seus princípios individuais precisam falar mais alto do que a subserviência ao irmão – e ela faz questão de esclarecer este ponto. Nesses momentos, é Tom quem define a lei a que Maggie deve se submeter e à qual ela permanece irredimível. No entanto, note-se que ela admite que obedeceria às ordens do pai, por menos razoáveis que fossem. No mundo de Maggie, em que os deuses deram lugar à tradição familiar, é à vontade paterna que ela se submete.

O desejo, contudo, ainda permanece. Não necessariamente sexual, é na busca pela aprovação e pela demonstração de afeto fraterno que Maggie centraliza sua preocupação. Quando, depois da morte do pai, os dois, já conscientes de suas diferenças, conversam sobre a possibilidade da moça encontrar Phillip na casa da prima Lucy, fica clara a vontade da protagonista:

"Dear Tom, I know you mean to be good. I know you have had a great deal to bear, and have done a great deal. I should like to be a comfort to you, not to vex you. You don't think I'm altogether naughty, now, do you?"

Tom smiled at the eager face; his smiles were very pleasant to see when they did come, for the gray eyes could be tender underneath the frown.

"No, Maggie."

"I may turn out better than you expect."

"I hope you will."

"And may I come some day and make tea for you, and see this extremely small wife of Bob's again?"

"Yes; but trot away now, for I've no more time to spare," said Tom, looking at his watch.

"Not to give me a kiss?"

⁶⁴ "Submeto-me àquilo que eu reconheço e sinto que é direito. Submeter-me-ei, mesmo ao que fôr injusto, se vier de meu pai, mas de você, não. Você se vangloria de suas virtudes como se elas lhe dessem o direito de ser cruel e desumano como foi hoje. Não suponha que eu vou renunciar a Felipe Wakem em obediência a você. A deformidade, de que você zombou, ainda me atrai mais para êle, despertando o meu interesse." (ELIOT, 1945, 374)

Tom bent to kiss her cheek, and then said,—
 "There! Be a good girl. I've got a great deal to think of to-day. I'm
 going to have a long consultation with my uncle Deane this afternoon."
⁶⁵(ELIOT, 2012, 442-443)

Não é a simples oposição que busca Maggie. Sua maior vontade – o motivo de sua volta da fuga com Stephen – é o desejo incompleto de amor, na forma, nesse caso, da aceitação do irmão. No entanto, como coloca David Moldstad (1970, 530): “Tom can only love in his own terms”⁶⁶. Apenas com a travessia de Maggie pela enchente, quando ambos já estão condenados, é que ele percebe que “like Creon, he tries to maintain order in the Tulliver house so that life can go meaningfully forward, and, like Creon he learns that order is more subtle than he has supposed”⁶⁷. (MOLDSTAD, 1970 530-531).

A comparação entre a construção de Maggie como personagem e a estrutura da tragédia grega demonstra uma característica importante do autor de *The Mill on the Floss*: mais do que simplesmente propor um problema moral a ser resolvido pela ficção⁶⁸; o seu papel é introjetar no mundo ficcional toda uma tradição literária relevante para sua discussão. Esse aspecto intertextual da construção do autor não significa adotar uma atitude pedante de montar um *patchwork* de citações que demonstrem alguma erudição vazia. O esforço de utilizar, no caso, a mitologia grega se dá como forma de aprofundar o trabalho estético e ampliar o alcance das discussões em pauta em sua obra. Portanto, ao equiparar Maggie à Antígona, se faz mais do que a simples correlação entre os papéis e os enredos das obras: coloca-se em foco o lado do autor de *The*

⁶⁵ “- Eu sei que você procura ser bom para mim, Tom. Sei que você teve que suportar coisas terríveis e que já fez muito. Gostaria de ser um conforto para você e não um vexame. Agora você já não me acha ruim, acha?

Tom sorriu para a irmã. E como eram agradáveis os seus sorrisos, com os olhos cinzentos brilhando sob as sobrancelhas!

- Não, Maggie.

- E eu posso ser muito melhor ainda.

- Espero que sim.

- Posso voltar um dia qualquer, para fazer chá para você e ver de novo a mulher de Bob, tão pequenininha?

- Venha, mas agora vá saindo, que eu não tenho mais tempo a perder, disse Tom olhando o relógio.

- Não me dá um beijo?

Tom curvou-se para beijar-lhe o rosto – Tome. Seja uma boa menina. Tenho muito em que pensar hoje. Hoje à tarde vou ter uma longa conferência com tio Deane.” (ELIOT, 1945, 420)

⁶⁶ “Tom só pode amar em seus próprios termos” (tradução minha)

⁶⁷ “Como Creonte, ele tenta manter a ordem na casa dos Tulliver para que a vida siga com significado,e, como Creonte, ele aprende que a ordem é mais sutil do que lhe parece.” (tradução minha)

⁶⁸ Qual seja: o embate entre duas éticas conflitantes, ambas válidas em seus méritos.

Mill on the Floss que, recorrendo a Sófocles, dá novo corpo e novos caminhos para problemas antigos – e, como queria Eliot em sua crítica à peça, muito provavelmente universais.

É preciso frisar que não é somente com Sófocles que o autor do romance discute e, de certo modo, se mescla. É possível entrever diversos diálogos durante o romance: com Thomas à Kempis, a quem ele cita diretamente, retratando trechos do livro *A Imitação de Cristo* enquanto acompanha a leitura de Maggie; com o estilo de narrador de Jane Austen, principalmente no sexto livro, em que a dicção de certas frases lembram muito as obras da outra romancista⁶⁹; e com a trajetória do peregrino de John Bunyan em *The Pilgrim's Progress*, livro do século XVII que trata alegoricamente da jornada de uma alma em busca da salvação.

O romance apresenta também uma citação direta que remete, como no caso da correlação Édipo / Mr. Tulliver, a uma ligação mais profunda com Shakespeare, principalmente em seu retrato da personagem Ofélia em seu *Hamlet*:

Hamlet, Prince of Denmark, was speculative and irresolute, and we have a great tragedy in consequence. But if his father had lived to a good old age, and his uncle had died an early death, we can conceive Hamlet's having married Ophelia, and got through life with a reputation of sanity, notwithstanding many soliloquies, and some moody sarcasms toward the fair daughter of Polonius, to say nothing of the frankest incivility to his father-in-law.⁷⁰ (ELIOT, 2012, 451)

Apesar da comparação direta, no caso da citação, ser entre Hamlet e Maggie, pois ambos dependem de elementos externos a suas personalidades

⁶⁹ De modo mais evidente se destaca a frase: “but it is a fact capable of an amiable interpretation that ladies are not the worse disposed towards a new acquaintance of their own sex because she has points of inferiority” (ELIOT, 2012, 449) [“mas é um fato capaz de gerar interpretações amáveis que moças não são mais mal dispostas a uma nova conhecida porque ela tem pontos de inferioridade” (tradução minha – texto suprimido na tradução de 1945)], que, no capítulo em que o autor discute o andamento da relação amorosa – “Illustrating the laws of attraction” - ecoa muito claramente a famosa frase de abertura de *Orgulho e Preconceito*: “It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife.” (AUSTEN, 2006, 211) [“É uma verdade universalmente reconhecida que um homem solteiro de posse de uma boa fortuna deve estar em busca de uma esposa.” (tradução minha)]

⁷⁰ “Hamleto, o Príncipe da Dinamarca, era meditativo e resoluto, e entretanto teve uma grande tragédia. Se seu pai tivesse vivido mais e se seu tio houvesse morrido antes, talvez Hamleto desposasse Ofélia e atravessasse a vida com reputação de sanidade mental não obstante alguns soliloquios e amargos sarcasmos sobre a linda filha de Polônio, para não falarmos da sua franca incivilidade para com o sogro.” (ELIOT, 1945, 428)

para o andamento de suas tragédias, entre as duas obras (*The Mill on the Floss* e *Hamlet*), as maiores semelhanças podem ser traçadas entre Ofélia e Maggie. Além de compartilharem o mesmo tipo de morte, por afogamento, tanto Ofélia quanto Maggie são submetidas às pressões paternas e fraternas contra um possível relacionamento amoroso. As duas se submetem ao controle familiar, mas, ao mesmo tempo, mantêm-se fiéis às suas opiniões pessoais⁷¹.

Todas as obras e autores mencionados se incorporam à construção do autor de *The Mill on the Floss*. Eles participam da criação e da orientação das personagens, com especial ênfase em Maggie, durante as suas trajetórias narrativas, estabelecendo a ligação entre a obra e a tradição literária escolhida pelo autor.

4.4. COMENTÁRIOS

Um dos recursos utilizados com maior frequência pelo narrador de *The Mill on the Floss* para estabelecer seus pontos de vista e, desse modo, desvelar possíveis opiniões do autor são os comentários. Segundo Iser (1999), eles funcionam como pontos de articulação através dos quais o autor aponta posições disponíveis para si e seu interlocutor frente à situação narrada, com as quais o leitor pode se identificar. Normalmente, uma delas é mais coerente com o texto, levando em conta os outros momentos narrativos, que se orientam de acordo com a intenção da obra. Isso possibilita a delimitação de um “mapa” moral, formado com a soma dos comentários, que direciona o que tem valor positivo ou negativo no romance.

A característica geral dos comentários de *The Mill on the Floss* consiste, primeiramente, nas diferentes temáticas abordadas, que não se restringem à trama do romance. Determinada cena pode servir como gatilho para as reflexões, porém a alçada da opinião expressa no texto frequentemente vai além da simples análise de motivações e consequências dos atos das personagens, conectando a obra com discussões sobre a sociedade e a natureza humana em geral.

⁷¹ Sobre a construção da personagem Ofélia: RAFFEL, Burton. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Nova Haven: Yale University Press, 2003.

Os comentários também possuem um caráter digressivo, que se relaciona à diversidade temática e propicia o encorpamento do texto. É a partir dos momentos em que o narrador interage via comentário que se realça o teor filosófico da produção de George Eliot. Essa característica amplia a dimensão das atitudes e dos sentimentos das personagens, conectando-as a aspectos sociológicos ou filosóficos relevantes para o autor.

A título de delimitação do conceito de comentário, empiricamente eles se definem como os momentos de pausa na narração para a inserção de opiniões alheias às personagens. Geralmente, tais frases são construídas no presente do indicativo, o tempo relacionado ao estabelecimento de fatos concretos, ou no modo subjuntivo, indicando possibilidades diferentes de existência. É o segundo o caso do comentário a seguir, apresentado no primeiro livro, quando o narrador trata da infância de Maggie e Tom Tulliver, dizendo:

Life did change for Tom and Maggie; and yet they were not wrong in believing that the thoughts and loves of these first years would always make part of their lives. We could never have loved the earth so well if we had had no childhood in it,--if it were not the earth where the same flowers come up again every spring that we used to gather with our tiny fingers as we sat lispng to ourselves on the grass; the same hips and haws on the autumn's hedgerows; the same redbreasts that we used to call "God's birds," because they did no harm to the precious crops. What novelty is worth that sweet monotony where everything is known, and *loved* because it is known?⁷² (ELIOT, 2012, 42-43)

Note-se que o assunto sobre o qual versa o narrador trata da infância, o tema central dos primeiros livros, e o modo como ela impacta na percepção de mundo do indivíduo. Se “nós não poderíamos nunca amar a terra tanto se não tivéssemos passado a infância nela”, essa terra de origem é de suma importância para as personagens, e seu peso marcará de forma profunda a trajetória dos irmãos. Porém, mais que isso, a importância do lugar de origem determina nosso olhar como sujeitos em geral, uma vez que nunca

⁷² “A vida ainda não mudara para Tom e Maggie, porisso não estavam errados acreditando que os pensamentos e amizades dêesses primeiros anos continuariam mais tarde a fazer parte de suas vidas. Nunca poderemos amar verdadeiramente a terra, se nela não passarmos a infância. Da terra brotam, em outras primaveras, as mesmas flôres que colhemos com os nossos frágeis dedos no tempo em que nos sentávamos, confiantes, sôbre tapetes de relva. Nela vivem os mesmos espinheiros copados, que formam sebes no outono – os mesmos pintarroxos que chamam “os pássaros de Deus” porque não prejudicam as colheitas. Quanta novidade nesta doce monotonia, em que tôdas as coisas são conhecidas, e porisso justamente amadas!” (ELIOT, 1945, 50-51)

percebemos a vida do mesmo modo quando estamos fora da infância; não pelo fato já conhecer como ela funciona, mas porque o mundo se enche de novidades (que, em comparação com o conhecido, podem ser muito menos importantes). Essa visão muito particular do autor corrobora com o argumento criado pelo enredo de que o conhecido, a origem, é o mais precioso na experiência humana, em termos morais. Nesse espírito, procura-se a reconstrução da infância como experiência válida, e não como simples fase de instrução ou como um período menos desenvolvido da existência individual.

Esse aspecto da vida infantil é levado em conta pelo autor, que permite, através de um comentário do narrador, entrever sua construção dessa fase como matéria relevante para seu trabalho estético:

Is there anyone who can recover the experience of his childhood, not merely with a memory of what he did and what happened to him, of what he liked and disliked when he was in frock and trousers, but with an intimate penetration, a revived consciousness of what he felt then, when it was so long from one Midsummer to another; what he felt when his school fellows shut him out of their game because he would pitch the ball wrong out of mere wilfulness; or on a rainy day in the holidays, when he didn't know how to amuse himself, and fell from idleness into mischief, from mischief into defiance, and from defiance into sulkiness; or when his mother absolutely refused to let him have a tailed coat that "half," although every other boy of his age had gone into tails already? *Surely if we could recall that early bitterness, and the dim guesses, the strangely perspectiveless conception of life, that gave the bitterness its intensity, we should not pooh-pooh the griefs of our children.*⁷³ (ELIOT, 2012, 72) (grifo meu)

Ao se perguntar sobre a possibilidade de recriar os sentimentos da infância de modo fiel, nas dimensões experimentadas pelos meninos e meninas em seus cotidianos, o autor revela que os sofrimentos são tão intensos quanto os dos adultos. Por mais que a seriedade dos problemas não seja tão ampla quanto os de um homem ou de uma mulher, o que o autor

⁷³ “Existem algumas pessoas que podem recuperar as experiências da infância, não somente rememorando o que fizeram ou o que aconteceu, mas lembrando-se do que lhes agradava ou desagradava na meninice, com a mais íntima penetração e consciência. Recordam-se bem de como o tempo era longo entre um verão e outro, do que sentiam quando os colegas de escola os expulsavam de um jogo, porque sem querer jogavam a bola fora. Ou de que, num dia de chuva, nas férias, não sabendo com que se distraírem, praticavam algum dano – levados pela ociosidade, e desse dano resultou uma briga, e dessas briga um mau humor. Ou de que as mães se recusavam absolutamente a os deixarem usar roupas compridas ao invés de curtas, enquanto que outros meninos da mesma idade já haviam pôsto calças compridas. Certamente, se pudéssemos nos recordar dessas precoces amarguras, das obscuras preocupações, das perspectivas esquisitas sobre a concepção da vida, que davam às tristezas tanta intensidade, não desprezaríamos as amarguras de nossos filhos.” (ELIOT, 1945, 77)

almeja com a afirmação de seu narrador é realçar o fato de que, tomados em seus contextos, todos os sofrimentos e dores são válidos em razão de seu efeito nos sujeitos. O romance focaliza, portanto, em grande parte, nessa fase da vida como uma matéria séria de trabalho estético, porque o autor considera que as dores causadas durante a infância são sofridas com tanto pesar quanto na idade adulta, e que então essas dores são apagadas, porém precisam ser abordadas com sensibilidade.

Pode-se argumentar que exista algo de ironia no tom narrativo, e isso fica claro quando se analisam os problemas que o narrador apresenta (os colegas não aceitarem o pequeno no jogo, ou estar entediado em um dia chuvoso), mas, ainda assim, isso não se volta para a situação de Maggie, cujas mágoas são retratadas em toda sua seriedade. A ironia do narrador se dirige para o leitor, que vira uma figura caricatural de pretensa seriedade e condescendência.

É interessante atentar para o apelo à experiência masculina, que se explicita no uso recorrente do pronome de terceira pessoa "He". Ao enfatizar a infância do menino, o autor se coloca como autor-homem, apesar de nem sempre lidar com a experiência masculina, uma vez que narrativa é mais contundente quando fala do âmbito doméstico (de alçada majoritariamente feminina). De modo especulativo, é possível afirmar que o engendramento do autor se realiza a partir de uma preocupação com o público-alvo do romance. Dirigindo-se aos homens como seus leitores ideais, o autor enfatiza a relevância de sua obra, porque merece a consideração de leitores pressupostamente sérios (por mais que eles sejam alvo de gracejo). O gênero do autor de *The Mill on the Floss* flutua pela gradação masculino-feminino conforme o tipo de chamada que procura fazer a seus leitores, e coloca em cheque a estrita diferenciação entre o que é literatura para mulheres ou para homens.

Essa variação, no entanto, acontece de maneira sutil e bastante dispersa durante a narrativa. A atividade autoral mais engajada, em um primeiro momento, se dá no reforço da ideia de que os cenários da infância tem um poder maior sobre a mente humana e sobre a capacidade de memória. O narrador aponta que:

There is no sense of ease like the ease we felt in those scenes where we were born, where objects became dear to us before we had known the labor of choice, and where the outer world seemed only an extension of our own personality; we accepted and loved it as we accepted our own sense of existence and our own limbs. Very commonplace, even ugly, that furniture of our early home might look if it were put up to auction; an improved taste in upholstery scorns it; and is not the striving after something better and better in our surroundings the grand characteristic that distinguishes man from the brute, or, to satisfy a scrupulous accuracy of definition, that distinguishes the British man from the foreign brute?⁷⁴ (ELIOT, 2012, 169-170)

Ao descrever o tipo de ligação que se forma entre a criança e o ambiente de sua infância, por mais que incorra em certa idealização do cenário infantil, o autor estabelece uma comparação com o gosto criado por esse processo e o gosto educado. Os termos em que o narrador determina a memória da criança são todos do mesmo campo da afetividade, que é a palavra de ordem para a construção da sensibilidade das personagens de *The Mill on the Floss*, mas os termos que descrevem o gosto refinado se voltam para a oposição entre homem e bruto, e marcam um tipo de sensibilidade que se distancia de um “eu” mais autêntico (porque mais ligado aos laços construídos quando criança). Nota-se, ao fim, uma pequena crítica do autor à definição de *britishness*, que presume a supressão dos laços afetivos em prol de uma melhora do entorno que despreza os elementos do passado.

No mundo do romance, portanto, e no mundo de seu autor, não só os sentimentos da infância são válidos, sérios e dignos de representação, como são os que mais influenciam a experiência do indivíduo durante sua existência. A quebra dessa linha de argumentação (ou seu final) se dá no momento em que a infância de Maggie se desfaz, assim que ela precisa tomar uma posição adulta por razão da doença do pai:

Poor child! it was very early for her to know one of those supreme moments in life when all we have hoped or delighted in, all we can

⁷⁴ “Não há impressão de descanso como a que a gente sente no lugar em que cresceu, onde os objetos se nos tornam caros antes de conhecermos o que realmente valem, no qual o mundo exterior nos parece apenas uma continuação da nossa própria personalidade. E nós nos apegamos a esse lugar e o amamos, como nos apegamos ao senso de nossa própria existência e ao nosso próprio corpo. Muito comum, mesmo feia, com o mau gosto do seu estofamento, pareceria a mobília das velhas casas inglesas, se fôsse posta em leilão. Não é o esforço de estar sempre procurando o que há de melhor nas redondezas a grande característica que distingue os homens dos bixos – ou, mais precisamente, que distingue o homem inglês dos animais” (ELIOT, 1945, 170)

dread or endure, falls away from our regard as insignificant; is lost, like a trivial memory, in that simple, primitive love which knits us to the beings who have been nearest to us, in their times of helplessness or of anguish.⁷⁵ (ELIOT, 2012, 224)

A interjeição “Poor Child!” consolida a posição do autor como alguém mais experiente que Maggie, além de reforçar e aguçar a empatia do leitor por seu sofrimento. Toda a memória construída até então perde o protagonismo na consciência da personagem, e passa a ser central o sentimento que permite que ela suporte as provações junto de seus familiares. O acontecimento, no entanto, é muito cedo na vida da menina; ela ainda devia estar mergulhada no conhecido da infância, mas, ao entrar forçosamente na idade adulta, é obrigada a conhecer a novidade da tragédia de seus pais.

Essa linha de argumentação do autor perpassa diversos comentários ao longo da narração, principalmente nos dois primeiros livros do romance. Os comentários, entretanto, às vezes também tratam de assuntos que podem ser classificados como generalidades:

Poor relations are undeniably irritating,--their existence is so entirely uncalled for on our part, and they are almost always very faulty people. Mr. Tulliver had succeeded in getting quite as much irritated with Mr. Moss as he had desired, and he was able to say angrily, rising from his seat,⁷⁶ (ELIOT, 2012, 91)

A fala sobre a natureza dos parentes pobres assume o ponto de vista da personagem (Mr. Tulliver), que se irrita com a irmã por ter de visitá-la para cobrar uma dívida. No entanto, além de simples uso do discurso indireto livre, que daria conta da expressão da opinião do homem sem recorrer a sua interlocução, a opinião é expressa em um tom de máxima: “x é y”, que se assimila ao tom autoral (ou que assume esse tom), somando-se às outras expressões de “verdades” que o autor oferece na fala do narrador. No caso do romance, tais comentários constroem uma figura professoral que se revela em

⁷⁵ “Pobrezinha! era cedo demais para ela conhecer um desses momentos supremos da vida em que tudo o que amamos e esperamos, e tudo o que podemos temer ou suportar, nos parece insignificante, perdido como uma memória banal, diante desse amor simples e primitivo que nos une a seres que viveram conosco nas suas horas de desespero e angústia.” (ELIOT, 1945, 220)

⁷⁶ “As relações com os pobres são inegavelmente muito irritantes! A existência deles é inteiramente inútil para nós, e quase sempre eles mesmos é que são os culpados de tudo.’ Tulliver tinha conseguido ficar tão irritado contra Moss quanto desejava, e foi capaz de dizer muito zangado, ao levantar-se do banco” (ELIOT, 1945, 95)

momentos determinados do texto, ao procurar iluminar o leitor, ou lhe esclarecer a essência dos fatos. Porém, o professor que se esconde na obra não é simplesmente um mestre limitado a seus ensinamentos, mas um bem-humorado analista, que utiliza os comentários também como recursos para criar situações risíveis, como quando se fala de Mr. e Mrs. Glegg:

The economizing of a gardener's wages might perhaps have induced Mrs. Glegg to wink at this folly, if it were possible for a healthy female mind even to simulate respect for a husband's hobby. But it is well known that this conjugal complacency belongs only to the weaker portion of the sex, who are scarcely alive to the responsibilities of a wife as a constituted check on her husband's pleasures, which are hardly ever of a rational or commendable kind.⁷⁷ (ELIOT, 2012, 134)

Ao falar da possibilidade da esposa relevar o hobby de Mr. Glegg (já que economizaria o dinheiro do jardineiro), a narração assume o mesmo tom de conhecimento geral, com a utilização da expressão “it is well known”, que presume um conjunto de conhecimentos sobre o funcionamento da dinâmica entre um casal por parte do leitor, compartilhada entre ele e o autor. Esse tom, utilizado em outros momentos da narrativa, caracteriza a participação do autor na atitude das personagens, ao colocar sua perspectiva em foco para ressaltar o cômico de sua personalidade a partir de generalizações.

Às vezes, no entanto, elas funcionam apenas para deixar clara a natureza dos acontecimentos narrados, como quando Tom e Phillip têm um curto período reconciliatório depois do acidente com a espada, na escola, e o narrador procura explicar o porquê da breve duração de suas cordialidades: “If boys and men are to be welded together in the glow of transient feeling, they must be made of metal that will mix, else they inevitably fall asunder when the heat dies out” (ELIOT, 2012, 207). Se a proposição é verdade para a ocasião, pode ser vista como uma verdade universal, principalmente pela construção do período (“se x, então y”), que toma a forma de uma hipótese lógico-científica. O esforço de objetivar situações subjetivas, como o analisado, soma às características gerais do autor de *The Mill on the Floss* a tendência à

⁷⁷ “A economia do salário de um jardineiro induziria talvez a senhora Glegg a consentir nessa mania, se fôsse possível para um espírito de mulher sadia ter que simular respeito por uma mania do marido.

Mas é bem sabido que essa complacência conjugal é exercida pelo sexo fraco apenas como uma pausa estabelecida no prazer de mandar, que é quase sempre racional e recomendável.” (ELIOT, 1945, 135)

análise científica dos fatos, que também aparece em comentários que aspiram à criação de um sistema classificatório de fatos e personagens, como ao tratar da reação de Mr Tulliver à perda do processo judicial:

It is precisely the proudest and most obstinate men who are the most liable to shift their position and contradict themselves in this sudden manner; everything is easier to them than to face the simple fact that they have been thoroughly defeated, and must begin life anew. [...] There are certain animals to which tenacity of position is a law of life,--they can never flourish again, after a single wrench: and there are certain human beings to whom predominance is a law of life,--they can only sustain humiliation so long as they can refuse to believe in it, and, in their own conception, predominate still.⁷⁸ (ELIOT, 2012, 221)

A partir da observação do que se apresenta, o autor formula hipóteses que categorizam as personagens como inflexíveis ou resilientes, mas não de modo particular (Mr. Tulliver é *x*, Mr. Wakem é *y*), ampliando a classificação para as pessoas em geral. O uso da expressão “law of life” também intensifica o tom de análise científica, que postula leis para o funcionamento da vida animal e humana. A resiliência de Mr. Tulliver é generalizada, dada como oposta à inflexibilidade de certas espécies de animais por demasiado tenazes, e, com a ressalva de algumas exceções, tratada como característica natural aos homens orgulhosos – ainda que explicada a partir da necessidade de Tulliver “predominar” sobre a situação.

Se a formulação de hipóteses pseudocientíficas é um importante expediente pelo qual o autor de *The Mill on the Floss* se exprime, a imagem é outra. Sua relevância na criação dos comentários está na geração de efeitos impactantes, e pode ser percebida na construção do cenário dos trechos em que a protagonista e Phillip Wakem se encontram em um morro cercado por árvores (os *Red Deeps*), que pede à imaginação do leitor que funcione para montar o palco onde se desenrolam cenas importantes entre as duas personagens. O uso de imagens também é expressivo quando se trata da oposição entre Tulliver e Wakem. Primeiramente, por colocá-los em posições

⁷⁸ “São justamente os homens de maior orgulho e teimosia que mais facilmente mudam de posição e inesperadamente se contradizem. Nada é mais difícil para eles do que se convencerem do simples fato de estarem arruinados e precisarem começar vida nova [...] Há certos animais para os quais a tenacidade de posição é uma lei vital – e que deixam de existir, à mais simples mudança de ambiente, como há certos seres humanos para quem o predomínio é que regula a vida – e que suportam a humilhação apenas enquanto se podem recusar a acreditar nela, e, pelo menos na sua própria concepção, podem continuar a dominar.” (ELIOT, 1945, 217)

bem distintas em termos de poder, comparando Wakem a um *pike* (um lúcio, espécie de peixe predador, nativa dos mares do Norte) e Tulliver a um *roach* (uma pardelha-dos-alpes, peixe comum na Europa, com comportamentos menos predatórios). A alusão ao mundo animal expõe a violência velada e, de certa forma, natural que está envolvida na relação entre as duas personagens:

To suppose that Wakem had the same sort of inveterate hatred toward Tulliver that Tulliver had toward him would be like supposing that a pike and a roach can look at each other from a similar point of view. The roach necessarily abhors the mode in which the pike gets his living, and the pike is likely to think nothing further even of the most indignant roach than that he is excellent good eating; it could only be when the roach choked him that the pike could entertain a strong personal animosity.⁷⁹ (ELIOT, 2012, 282)

A imagem dos dois peixes sustenta tanto o ódio de Tulliver quanto a indiferença condescendente de Wakem: ambos são de classes diferentes, olham-se de modos distintos, e essa relação é traduzida no modo como a pardelha-dos-alpes detesta o lúcio por seus hábitos alimentares, e este, por sua vez, só pensa na outra quando ela lhe causa alguma inconveniência. O narrador continua destrinchando a questão e aponta:

A man who had made a large fortune, had a handsome house among the trees at Tofton, and decidedly the finest stock of port-wine in the neighborhood of St. Ogg's, was likely to feel himself on a level with public opinion. And I am not sure that even honest Mr. Tulliver himself, with his general view of law as a cockpit, might not, under opposite circumstances, have seen a fine appropriateness in the truth that "Wakem was Wakem"; since I have understood from persons versed in history, that mankind is not disposed to look narrowly into the conduct of great victors when their victory is on the right side. (ELIOT, 2012, 282)

O uso do mundo animal como parâmetro pelo qual a vida de Mr. Tulliver é analisada é novamente colocado em questão – sua interpretação da lei é como se ela fosse a arena onde se passam rinhas de galo, algo violento, que tem como objetivo a aniquilação de uma das partes. É interessante, portanto, a ponderação inserida pelo narrador através da primeira pessoa: é da opinião do

⁷⁹ “Supor que Wakem tinha conta Tulliver a mesma sorte de ódio inveterado que o moleiro alimentava contra êle, seria o mesmo que supor que um cão e um gato se enxergam sob o mesmo ponto de vista. O cão, naturalmente, abomina o modo de vida do gato, mas êste só pensa do cachorro, que é um bicho convencido; só quando o cão o persegue e morde é que o gato cria contra êle uma forte animosidade pessoal.” (ELIOT, 1945, 271)

narrador (e, nesse caso, parece ser a do autor, que tem total conhecimento da consciência de Mr. Tulliver) que a objeção de Tulliver a Wakem advém simplesmente do fato de que ele é seu opositor, e não de sua ressaltada honestidade. O narrador pode chegar a essa conclusão porque relata mais uma “verdade generalizada”, recolhida de “entendidos em história”, que a “humanidade não está disposta a olhar com cuidado para a conduta dos vitoriosos quando sua vitória está do lado certo”. No entanto, o autor parece não se filiar às opiniões de que se deve olhar para a história com benevolência para os vencedores, apesar de ser esse a conduta mais comum, pois coloca uma distância entre o entendimento dos supostos historiadores e de si, através da expressão “I have understood from”, que expressa a origem da opinião como algo fora de sua subjetividade. Ocorre, neste momento, a inserção de um ponto de interrogação para o leitor por parte do autor: de quem é a História de que falam os entendidos? Quais são os elementos que são esquecidos pelo “lado certo”? Para o autor do romance, a História parece ser construída a partir das escolhas dos vitoriosos sobre o que deve ou não ser tomado como importante. Sua escolha de tratar da vida dos “perdedores”, em face dos fatos, é uma interessante proposição do autor como “historiador” da vida que não é vista pela História (uma posição surpreendentemente contemporânea para um autor novecentista).

Em determinado momento, o autor volta a essa questão, quando o narrador comenta as noções de débito atribuídas aos Tulliver:

These narrow notions about debt, held by the old fashioned Tullivers, may perhaps excite a smile on the faces of many readers in these days of wide commercial views and wide philosophy, according to which everything rights itself without any trouble of ours. The fact that my tradesman is out of pocket by me is to be looked at through the serene certainty that somebody else's tradesman is in pocket by somebody else; and since there must be bad debts in the world, why, it is mere egoism not to like that we in particular should make them instead of our fellow-citizens. I am telling the history of very simple people, who had never had any illuminating doubts as to personal integrity and honor.⁸⁰ (ELIOT, 2012, 313)

⁸⁰⁸⁰ “Essas estreitas noções sobre dívidas, sustentadas pelos Tullivers, tão fora da moda, podem talvez provocar um sorriso na face de muitos leitores, nesses tempos de largas visitas comerciais e larga filosofia, em que tôdas as coisas se arrumam sem nenhum contratempo para a gente. Hoje se contraem muitas dívidas no mundo, na persuasão de que é egoísmo pretender que nós em particular não as façamos em lugar dos nossos concidadãos. Estou contando a história de gente muito simples, que nunca teve a menor dúvida contra a sua integridade pessoal e a sua honra.” (ELIOT, 1945, 300)

O sorriso dos leitores, descrito no texto, instaura uma distância entre os atos honestos dos Tullivers em relação ao pagamento de suas dívidas e as posições de possível moral duvidosa dos leitores em termos econômicos. O autor traduz, nessa separação entre as posições das personagens e dos leitores, uma crítica à especulação financeira e ao tipo de troca em que os credores não se preocupam tanto com o pagamento porque a dívida já faz parte natural do funcionamento da economia. Ao tratar das personagens como “pessoas simples” ele eleva sua integridade e empurra ao leitor o questionamento sobre o modo de agir com o dinheiro: ele pode se assumir como simples também, o que não é o ideal da sociedade (como já retratado na definição de *britishness* em momentos anteriores), pois não é sofisticado; ou pode se saber refinado, porém moralmente questionável. O impasse criado para o interlocutor causa estranhamento sobre as práticas econômicas, e demonstra uma das funções do comentário – propor uma reflexão sobre um tema relevante para o público e caro para o autor.

Um dos temas importantes em *The Mill on the Floss*, além do comportamento das pessoas em relação ao dinheiro, é a influência da música nas vidas principalmente dos jovens. Quando o narrador trata da corte de Lucy por Stephen, o autor parece se perguntar (e propor estas hipóteses interpretativas para o leitor): será que os rapazes e moças que cantam juntos, durante o namoro, o fazem por estarem apaixonados, ou será que é por cantarem juntos que se apaixonam? A facilidade com que Maggie se encanta com Stephen ao vê-lo cantar, e a superficialidade do relacionamento entre o rapaz e Lucy parecem ressaltar a última interpretação. No entanto, a música não serve apenas como indutor de paixões, mas como elemento criador do romance, e é usando a música como mote do livro que o autor imprime na narrativa um ritmo, que se marca com o uso de expressões como “A pause” “Another pause”. Além de professor e cientista, o autor de *The Mill on the Floss* é o maestro que organiza o andamento da ópera do sexto livro.

O acompanhamento do romance de Maggie e Stephen é, portanto, algo orquestrado pelo autor, com bastante proximidade. Quando a resolução do problema acontece, o ato final da ópera, a resposta do autor se dá na forma de

distanciamento, e os comentários assumem fortemente a perspectiva de alguém alheio a ele, como no caso expressivo da “World’s wife”

But the results, we know, were not of a kind to warrant this extenuation of the past. Maggie had returned without a *trousseau*, without a husband,--in that degraded and outcast condition to which error is well known to lead; and the world's wife, with that fine instinct which is given her for the preservation of Society, saw at once that Miss Tulliver's conduct had been of the most aggravated kind. Could anything be more detestable? A girl so much indebted to her friends--whose mother as well as herself had received so much kindness from the Deanes--to lay the design of winning a young man's affections away from her own cousin, who had behaved like a sister to her! Winning his affections? That was not the phrase for such a girl as Miss Tulliver; it would have been more correct to say that she had been actuated by mere unwomanly boldness and unbridled passion. There was always something questionable about her. That connection with young Wakem, which, they said, had been carried on for years, looked very ill, - disgusting, in fact! But with a girl of that disposition! To the world's wife there had always been something in Miss Tulliver's very *physique* that a refined instinct felt to be prophetic of harm. As for poor Mr. Stephen Guest, he was rather pitiable than otherwise; a young man of five-and-twenty is not to be too severely judged in these cases,- he is really very much at the mercy of a designing, bold girl.⁸¹ (ELIOT, 2012, 554)

As questões e as exclamações exploram o ponto de vista da sociedade que mede o caráter de Maggie pelo resultado de suas escolhas – sempre pesando negativamente contra a moça e tomando as observações anteriores como pejorativas ao mesmo tempo em que Stephen é visto com leniência. Com a distância entre a visão do autor e a visão da *world’s wife* instaura uma fenda interpretativa, na qual o leitor pode enxergar a crítica do sujeito às sociedades

⁸¹ “Mas o resultado que nós conhecemos não autorizou por parte da sociedade a justificação do mau passo dado. Maggie voltou sem enxoval, sem marido – na condição degradante de proscrita, que praticou um erro demasiado evidente para se deixar passar. E as mulheres, com esse fino instinto que lhes é dado para a observação da sociedade, viram imediatamente que a conduta da senhorita Tulliver tinha sido das mais graves. Poderia alguma coisa ser mais condenável? Uma moça que devia tanto aos amigos, cuja mãe, tanto quanto ela própria, recebera tantas gentilezas dos Deanes, cedera ao desejo de seduzir o namorado da própria prima que era como uma irmã para ela! Seduzir o namorado? Não é essa a expressão própria para o gesto de uma moça como a senhorita Tulliver... Seria mais correto dizer que ela havia agido com um arrôjo impróprio de uma mulher, uma paixão desesperada. Sempre houvera alguma coisa de duvidoso contra ela! Aquelas relações de amizade com o jovem Wakem, que, dizem, eram mantidas há tantos anos, pareciam muito reprováveis, impróprias, de fato! Ainda mais com uma moça daquela ordem! Para o julgamento das mulheres, sempre houve alguma coisa física na menina Tulliver, para a qual um instinto refinado profetizava logo uma desgraça. Assim, o pobre Estevão Guest era mais digno de lástima do que de outra coisa. Um rapaz de vinte e cinco anos não deve ser severamente julgado em tais casos, pois é realmente dominado por uma mulher descarada e cheia de planos.” (ELIOT, 1945, 521-522)

controladas por regras que são sedimentadas sobre as aparências e não sobre a verdadeira fibra moral dos sujeitos.

Essa crítica do autor é demonstrada novamente quando ele adere à perspectiva de Dr. Kenn ao olhar para a situação de Maggie. Ele afirma a necessidade de exercitar a paciência, a discriminação e a imparcialidade quando se trata da experiência individual, porque a vida humana depende da existência da empatia. Isso coloca em perspectiva os comentários generalizantes como expressões de casos individuais – o que está em jogo para o autor é a análise do particular que se insere no esquema geral. Portanto, ao chegar ao momento de culminância da trajetória individual de Maggie, em que ela deve enfrentar suas escolhas, o autor parece também retomar o próprio trajeto narrativo, desestabilizando as interpretações rígidas das máximas espalhadas pelo texto, e definindo o caso individual como o paradigma a partir do qual as regras devem ser interpretadas.

Essa reflexão segue até o final do livro sete, e, nesse momento conclusivo, o autor reinsere a vivência humana individual no plano geral, quando afirma que a natureza é capaz de reparar tudo (com o sol e o trabalho humano). A humanidade, para o autor, é parte integrada ao mundo natural e, como ele, conserta seus desastres o máximo possível, mas não é possível apagar a experiência e todo o acontecimento deixa sua marca irretroativa:

Nature repairs her ravages,--repairs them with her sunshine, and with human labor. The desolation wrought by that flood had left little visible trace on the face of the earth, five years after. The fifth autumn was rich in golden cornstacks, rising in thick clusters among the distant hedgerows; the wharves and warehouses on the Floss were busy again, with echoes of eager voices, with hopeful lading and unlading. And every man and woman mentioned in this history was still living, except those whose end we know.

Nature repairs her ravages, but not all. The uptorn trees are not rooted again; the parted hills are left scarred; if there is a new growth, the trees are not the same as the old, and the hills underneath their green vesture bear the marks of the past rending. To the eyes that have dwelt on the past, there is no thorough repair.⁸² (ELIOT, 2012, 589)

⁸²⁸² “A natureza repara as suas devastações. Repara-as com o seu próprio brilho e com o trabalho humano. Da desolação trazida por aquela enchente, pouco ficou visível na face da terra, cinco anos depois. O quinto outono foi rico em douradas espigas de milho, nas plantações fartas entre as distantes sebes de arbustos. Os cais e armazéns do Floss se encheram novamente do eco das vozes estridentes que faziam carregamentos e descargas. E todos os homens e mulheres mencionavam essa história que ainda estava viva, exceto para aqueles cujo fim conhecemos.

A conclusão do romance descreve mais uma das funções do autor, e talvez a mais relevante para a construção narrativa. Como os olhos da narração, é seu trabalho voltar-se para o passado e enxergar os momentos e os motivos que causam as mudanças irreparáveis, retratando com cuidado as cicatrizes que elas deixam.

4.5. CARO LEITOR,

The Mill on the Floss está repleto de interpelações a uma segunda pessoa externa à narrativa no romance. Elas aparecem entremeadas aos comentários, durante as descrições e quando o autor necessita assegurar o engajamento do leitor na narrativa. Segundo as teorias expostas no capítulo 3, principalmente a teoria enunciativa de Benveniste, todo o estabelecimento de uma segunda pessoa reflete a existência de uma primeira, pois as duas funcionam como lugares enunciativos onde os sujeitos se posicionam. Portanto, os momentos em que o “tu” emerge no texto apresentam uma oportunidade de diálogo com o leitor, através do qual o autor articula o que ele prevê do pensamento de um possível leitor, e se coloca afirmando ou negando suas prerrogativas.

As interpelações ao leitor, desse modo, exercem dupla função: primeiramente, colaboram com a definição explícita do leitor-modelo (conceito de Umberto Eco que engloba quais os conhecimentos de mundo necessários para a leitura totalmente eficaz da obra). Em segundo lugar, a expressão da segunda pessoa serve de definição do guia de como se portar frente às mudanças que acontecem no enredo e com as personagens – ela aponta as linhas gerais da interpretação. No romance em particular, elas têm um caráter prescritivo; funcionam como um receituário para os aborrecimentos de um possível leitor, apaziguado pelo autor através das perguntas e comentários que o narrador lhe dirige.

A natureza repara as suas devastações, mas não tôdas. As árvores arrancadas não brotaram de novo. Os sulcos abertos nas montanhas nunca mais se fecharam. Houve uma nova produção, mas as árvores não foram as mesmas de antigamente. E as colinas, por baixo do seu verde revestimento, traziam as marcas, a lembrança do passado. E para os olhos voltados para o passado, não houve reparação completa.” (ELIOT, 1945, 554)

Apesar de fundamentalmente prescritivas, as interpelações ao leitor também podem funcionar como aberturas do poder de construção do significado do texto. Como nos comentários (e muitas vezes junto deles), elas são um ponto de ajuste da interpretação. Nesses momentos, muitas vezes por especularem as conclusões a que os leitores podem chegar, ou por apresentarem alguma interpretação alternativa para os fatos, é possível acessar diferentes níveis e caminhos de entendimento do texto, e, assim, construir a leitura individual da narrativa. Esse recurso é recorrente em *The Mill on the Floss*, pois o leitor é interpelado constantemente para sua participação no diálogo textual. É importante frisar, no entanto, que, apesar dos momentos de abertura, o controle e o poder sobre a narrativa se mantêm nas mãos do narrador e do autor, porque a concatenação das ações é rigidamente manipulada.

Uma das primeiras interlocuções se dá logo no primeiro capítulo, enquanto o narrador descreve a cena na qual encontra a menina e o cachorro sobre a ponte:

That honest wagoner is thinking of his dinner, getting sadly dry in the oven at this late hour; but he will not touch it till he has fed his horses, - the strong, submissive, meek-eyed beasts, who, I fancy, are looking mild reproach at him from between their blinkers, that he should crack his whip at them in that awful manner as if they needed that hint! See how they stretch their shoulders up the slope toward the bridge, with all the more energy because they are so near home. Look at their grand shaggy feet that seem to grasp the firm earth, at the patient strength of their necks, bowed under the heavy collar, at the mighty muscles of their struggling haunches!⁸³ (ELIOT, 2012, 6)

O uso do imperativo com os verbos “see” e “look” presumem alguém a quem o narrador dirige sua voz de comando, e estabelece, logo no início da narrativa, a hierarquia textual (o narrador comanda e o leitor obedece). Ele também direciona o olhar para o que considera mais importante – no caso, o

⁸³ “O condutor do carroção está por certo pensando no seu jantar, que seca tristemente no fogão, a esta hora já avançada. Ele porém não tocará na refeição enquanto não der de comer aos seus cavalos – os animais fortes e submissos, de olhar doce, que eu imagino estarem olhando para o seu condutor, com uma censura meiga, entre os antolhos, por êle ter estalado o chicote no ar, em terrível atitude. Como se êles precisassem daquela advertência. Vejam como retesam as pernas, no declive da ponte, com muito mais energia, porque já estão perto de casa. Olhem para suas patas peludas, que parecem agarrar a terra firme, e para a paciente força dos seus pescoços curvados ao pêso dos arreios. E para os músculos das suas poderosas ancas.” (ELIOT, 1945, 16)

cavalo sendo chicoteado. Ao pedir para o leitor testemunhar o sofrimento do animal, há uma procura por estabelecer empatia com o animal. Essa é a primeira demonstração de simpatia com “camadas inferiores” da hierarquia de poder, que permite que o leitor se conecte com as experiências da protagonista mais à frente no enredo.

A utilização da primeira pessoa do plural também convida o leitor à participação, como em “It is a wonderful subduer, this need of love,--this hunger of the heart,--as peremptory as that other hunger by which Nature forces us to submit to the yoke, and change the face of the world”⁸⁴ (ELIOT, 2012, 41). Ao se tornar um com o leitor, o autor procura ativar memórias de experiências comuns, com relação à infância, estabelecendo que os dois compartilham práticas infantis semelhantes, que podem ser comparadas às das personagens.

A interpelação do leitor também serve para afastar qualquer ressalva que o interlocutor possa ter sobre as atividades das personagens:

If you think a lad of thirteen would have been so childish, you must be an exceptionally wise man, who, although you are devoted to a civil calling, requiring you to look bland rather than formidable, yet never, since you had a beard, threw yourself in- to a martial attitude, and frowned before the looking-glass. It is doubtful whether our soldiers would be maintained if there were not pacific people at home who like to fan- cy themselves soldiers. War, like other dramatic spectacles, might possibly cease for want of a "public."⁸⁵ (ELIOT, 2012, 197)

Ao retratar a brincadeira de Tom, é de ciência do autor a possibilidade do ridículo. Ele a rechaça apelando para os dois aspectos da experiência de seu leitor imaginado: sua vivência como menino e a necessidade da propaganda de guerra. Isso, primeiramente, alinha o autor com o gênero masculino, porque supõe um conhecimento dos comportamentos dos rapazes quando brincam de soldados e dos homens quando se aprumam marcialmente na frente do espelho (situações bastante íntimas da experiência masculina).

⁸⁴ “É uma fôrça admirável esta necessidade de amor, esta sêde do coração mais forte do que a outra, a que a Natureza nos submete, e que muda a face do mundo.” (ELIOT, 1945, 48)

⁸⁵ “Se alguém acha que um rapaz de treze anos não devia ser tão criança, é com certeza um homem excepcionalmente sábio, que, devotado a uma profissão civil, requerendo mais diplomacia do que arrogância, nunca, depois de barbado, se colocou em atitude marcial, diante dum espêlho. É duvidoso que os soldados se mantivessem, se não houvesse cidadãos pacíficos, que ficam em casa, imaginando-se como se fôssem soldados. Como outros espetáculos dramáticos, possivelmente a guerra acabaria por falta de público.” (ELIOT, 1945, 194)

Por outro lado, também propõe uma crítica às guerras, pois as classifica como espetáculo, e questiona sua dependência de espectadores que insuflam seu imaginário. A guerra não é parte do repertório de Eliot em termos de representação, seguindo uma linha de tradição que pode ser traçada a Jane Austen, porém, ao contrário de Austen, Eliot discute as questões bélicas em comentários e momentos de conversa com o leitor.

Similarmente, a ressalva que prevê possíveis oposições do leitor é utilizado de modo mais extenso depois do registro da vingança de Mr. Tulliver na bíblia da família. Ela inicia com a com a comparação entre a paisagem do rio Rhone e do Rhine.

Journeying down the Rhone on a summer's day, you have perhaps felt the sunshine made dreary by those ruined villages which stud the banks in certain parts of its course, telling how the swift river once rose, like an angry, destroying god, sweeping down the feeble generations whose breath is in their nostrils, and making their thought, between the effect produced on us by these dismal remnants of common- place houses, which in their best days were but the sign of a sordid life, belonging in all its details to our own vulgar era, and the effect produced by those ruins on the castled Rhine, which have crumbled and mellowed into such harmony with the green and rocky steeps that they seem to have a natural fitness, like the mountain-pine; nay, even in the day when they were built they must have had this fitness, as if they had been raised by an earth-born race, who had inherited from their mighty parent a sublime instinct of form. (ELIOT, 2012, 303)⁸⁶

A partir da externalização das opiniões do próprio autor para o leitor, ativadas pelo *perhaps*, cria-se um ambiente em que as proposições transitam entre a dúvida do compartilhamento da experiência e a possibilidade de sua confirmação. A partir disso, o narrador apresenta duas imagens de ruínas, de um lado, a destruição violenta e imediata pela fúria do rio, de outro, o declínio

⁸⁶ “Viajando pelo Ródano abaixo, num dia de verão, talvez o leitor tenha sentido o brilho do sol entristecido por aquelas aldeias arruinadas que enfeiam as margens em algumas partes do curso do rio, mostrando como outrora a correnteza subira como um Deus destruidor e colérico, assolando as fracas povoações marginais e fazendo de suas moradias uma desolação. Estranho contraste, - deve ter pensado o leitor – entre o efeito produzido em nós por êsses sombrios escombros de casas que, mesmo em seus melhores dias, abrigaram uma vida sórdida, pertencente em todos os seus detalhes, à vulgaridade da época, e o efeito produzido pelas ruínas dos castelos do Reno, que se acomodaram e fundiram tão harmoniosamente com o verde dos precipícios rochosos, que parecem ser parte integrante da natureza, como os pinheiros que se fundem na montanha. Mas mesmo no dia em que foram construídos, êsses castelos deviam ter tido êsse aspecto, como se tivessem sido erguidos por uma raça que, embora nascida na terra, havia herdado de poderosos antepassados um sublime instinto de forma.” (ELIOT, 1945, 291)

lento e gradual, que se merge com a paisagem. Elas funcionam como traduções dos dois modos como a mudança pode gerar efeitos – por um lado, destruir a beleza e expressar apenas o mundano sórdido, ou criar uma história sublime. As imagens são concatenadas com a ação da família Tulliver a partir do sentimento que elas geram. O segundo cenário pode ser poético, porque “belongs to the great history of humanity”, e gera um sentimento de grandeza de época, que o autor assume sentir. O primeiro, no entanto, evoca a ideia de que a existência humana é “a narrow, ugly, groveling existence” – e a calamidade só serve para enfatizar sua vulgaridade. Assim como ao visualizar a margem do Rhone o leitor pode (compartilhando do sentimento do autor) se sentir oprimido pelo tipo de destruição causado pelo rio, há a possibilidade de opressão semelhante ao ler a história dos Tullivers:

Perhaps something akin to this oppressive feeling may have weighed upon you in watching this old-fashioned family life on the banks of the Floss, which even sorrow hardly suffices to lift above the level of the tragi-comic. It is a sordid life, you say, this of the Tullivers and Dodsons, irradiated by no sublime principles, no romantic visions, no active, self-renouncing faith; moved by none of those wild, uncontrollable passions which create the dark shadows of misery and crime; without that primitive, rough simplicity of wants, that hard, submissive, ill-paid toil, that childlike spelling-out of what nature has written, which gives its poetry to peasant life.[...]

I share with you this sense of oppressive narrowness; but it is necessary that we should feel it, if we care to understand how it acted on the lives of Tom and Maggie,- -how it has acted on young natures in many generations, that in the onward tendency of human things have risen above the mental level of the generation before them, to which they have been nevertheless tied by the strongest fibres of their hearts.⁸⁷ (ELIOT, 2012, 304-305)

Ao descrever a provável resposta de seu leitor, que menospreza as personagens como Tullivers e Dodsons por se portarem sem *class*, sem

⁸⁷ “Talvez uma impressão deprimente, semelhante a essa, se tenha apossado do leitor a observar a vida dessa família à moda antiga, nas margens do Floss, cujas tristezas não conseguem passar o nível das tragicomédias.

É uma vida sórdida, dirão vocês, essa dos Tullivers e Dodsons – sem irradiação de qualquer princípio sublime, sem uma visão romântica, sem renúncia real da própria fé, sem nenhuma dessas paixões selvagens e incontroláveis que criam as sombras negras da miséria e do crime, sem aquela simplicidade rude e primitiva, sem a dura fadiga, submissa e mal paga, sem nada da infantil ortografia com a qual a natureza escreve e que dá tanta poesia à vida simples [...]

Eu partilho com o leitor essa sensação de opressiva estreiteza. Mas é necessário que nós possamos senti-la, se quisermos compreender como ela atuou nas vidas de Tom e Maggie – como tem atuado nas naturezas jovens de muitas gerações que na progressiva tendência das coisas humanas têm ultrapassado o nível mental da geração que lhes antecedeu à qual estão, todavia, ligadas pelas fortes fibras do coração.”(ELIOT, 1945, 292-293)

nobreza ou grandeza, apenas como “worldliness without side-dishes”, o autor concorda (“I share with you”), mas ressalta a necessidade de tal representação pela sua influência na vida de Tom e de Maggie. Eles estão além dos parentes, mas ligados intrínseca e permanentemente com eles. Uma geração não se desliga da outra, mas, como um rio, continua na sua corrente. Além disso, ele compara o sofrimento dos irmãos com mártires e vítimas, o que define claramente o tipo de trajetória em que estão envolvidos (não pode haver final feliz para os dois), mas é necessário para desenvolvimento da sociedade.

As comparações das duas esferas são possíveis porque o olhar que procura estabelecer relações é científico e, portanto, estudioso. A observação do comportamento da vida humana não pode prescindir da representação das coisas mais baixas ou menores, porque somente em seu contexto, com suas condições de existência menores, é que as grandes coisas se sustentam. O autor, ao discutir esse fato com o leitor, e ao se justificar, se apresenta mais uma vez como um cientista com o objetivo de estudar a vida humana. Portanto, às vezes, toma a posição de observador, tentando se distanciar do objeto de observação, como no momento em que o narrador acompanha Maggie indo para os *Red Deeps*:

You may see her now, as she walks down the favorite turning and enters the Deeps by a narrow path through a group of Scotch firs, her tall figure and old lavender gown visible through an hereditary black silk shawl of some wide-meshed net-like material; and now she is sure of being unseen she takes off her bonnet and ties it over her arm. One would certainly suppose her to be farther on in life than her seventeenth year--perhaps because of the slow resigned sadness of the glance from which all search and unrest seem to have departed; perhaps because her broad-chested figure has the mould of early womanhood. [...] Yet one has a sense of uneasiness in looking at her,--a sense of opposing elements, of which a fierce collision is imminent; surely there is a hushed expression, such as one often sees in older faces under borderless caps, out of keeping with the resistant youth, which one expects to flash out in a sudden, passionate glance, that will dissipate all the qui-étude, like a damp fire leaping out again when all seemed safe.⁸⁸ (ELIOT, 2012, 335)

⁸⁸ “O leitor pode vê-la, agora, dando a sua volta favorita, a entrar no ‘abismo vermelho’ por um caminho estreito, entre um grupo de abetos escoceses. Sua figura esguia, está num velho vestido azul, visível através de um chale de sêda preta, feito de material tecido como uma rêde. Ela está certa de não ser vista, e porisso retira a touca e amarra-a no braço. Poder-se-ia supor, certamente, que ela está muito adiantada na vida, para os dezessete anos. Talvez pela tristeza calma e resignada do seu olhar, do qual tôda a inquietação e interêsse parecem ter fugido, talvez pelo seu corpo de busto amplo, que lhe dá ares precoces de mulher [...] Todavia, tinha-se uma sensação de inquietação ao se olhar para ela – uma sensação de elementos em oposição, dos quais uma grande colisão parecia iminente. Certamente era uma expressão

O *you* do início posiciona o leitor, apontando seu olhar para o modo como a aparência da moça se desenvolveu. No entanto, a mudança pro uso do *one*, impessoal, salienta dois aspectos. O primeiro, a generalidade da opinião: qualquer pessoa poderia achar que ela é mais velha do que parece, não somente o leitor que a acompanhou desde a infância. O segundo, a intercambialidade do *one* entre “eu” e “tu”, que se salienta no uso de expressões imprecisas e impressionistas na descrição do efeito da aparência da menina, como o “sense of uneasiness”, que é resultado do combate interno entre paixão e subserviência. A intenção é científica, como discutida anteriormente, é uma posição neutra do olhar para a cena que se desenvolve, mas a subjetividade extravasa os limites impostos pela impessoalidade através do estabelecimento do diálogo entre eu e tu, e do uso das expressões que necessitam de uma sensibilidade individual para se expressarem.

O momento do romance que precisa, acima de todos, da interpelação do leitor é o sexto livro, porque trata da “queda” moral de Maggie. Ela precisa ser contextualizada de modo que o leitor aceite seu trajeto descendente e simpatize com ele. Por essa razão, o recurso autoral para estabelecimento de empatia consiste em chamar a opinião do leitor pela experiência:

Gentlemen, you are aware, are apt to impart these imprudent confidences to ladies concerning their unfavorable opinion of sister fair ones. That is why so many women have the advantage of knowing that they are secretly repulsive to men who have self-denyingly made ardent love to them. [...] But you, who have a higher logic than the verbal to guide you, have already foreseen, as the direct sequence to that unfavorable opinion of Stephen's, that he walked down to the boathouse calculating, by the aid of a vivid imagination, that Maggie must give him her hand at least twice in consequence of this pleasant boating plan, and that a gentleman who wishes ladies to look at him is advantageously situated when he is rowing them in a boat. What then? Had he fallen in love with this surprising daughter of Mrs. Tulliver at first sight? Certainly not. Such passions are never heard of in real life. [...] But when one is five-and-twenty, one has not chalk-stones at one's finger-ends that the touch of a handsome girl should be entirely indifferent. It was perfectly natural and safe to admire beauty and enjoy looking at it,⁸⁹ (ELIOT, 2012, 427-428)

disfarçada, como muitas vezes se vê em certos rostos envelhecidos sob chapéus enfeitados, que a-pesar-de não aparentarem juventude lançam de repente olhares apaixonados, lembrando um fogo enfraquecido que novamente crepita.” (ELIOT, 1945, 321-322)

⁸⁹⁸⁹ “Os homens, o leitor há-de concordar, costumam fazer às mulheres essas imprudentes confidências, sôbre a sua opinião desfavorável a respeito das moças amigas. Porisso é que tantas mulheres chegam a saber que são desagradáveis para homens que lhes estiveram a

Ao descrever a conduta de Stephen, o autor reclama a experiência do leitor sobre homens, uma vez que discute as condutas de *gentlemen*, e a "esperteza" do seu interlocutor é colocada em xeque, porque ele deve já haver intuído as razões da conduta do rapaz. O autor também utiliza uma pausa narrativa que implica uma simulação do diálogo, quando o narrador assume a voz do leitor ("What then"), estipulando as possíveis dúvidas e limpando o terreno para o "certainly not".

Uso da forma impessoal, *one*, novamente aproxima a visão autoral das perspectivas do leitor e da personagem, construindo uma desculpa do porque o ato é permissível. É preciso frisar novamente que o sofrimento de Maggie não resulta de uma maquinação maléfica por parte do rapaz, mas que os dois são partes lesadas no processo (e por isso o sofrimento e o peso de sua escolha é mais contundente depois que o erro acontece). Isso acontece principalmente quando ela se encontra mais confortavelmente instalada na casa dos Deanes. É preciso então controlar a resposta do leitor, de forma mais consistente, porque o autor não pode se deixar marcar pelo contexto gentil das cenas, fazendo criar expectativas de um romance *a la* Austen, em que as coisas se encaminham para o final feliz. Portanto, o narrador necessita de um apelo para a experiência da leitura do romance até o dado momento, e do aprofundamento das características já conhecidas de Maggie:

But you have known Maggie a long while, and need to be told, not her characteristics, but her history, which is a thing hardly to be predicted even from the completest knowledge of characteristics. For the tragedy of our lives is not created entirely from within. "Character," says Novalis, in one of his questionable aphorisms,--"character is destiny." But not the whole of our destiny. Hamlet, Prince of Denmark, was speculative and irresolute, and we have a great tragedy in consequence. But if his father had lived to a good old age, and his uncle had died an early death, we can conceive Hamlet's having

fazer declarações de amor [...] Mas o leitor, que tem a guiá-lo uma lógica melhor que a verbal, já deve ter entrevisto, como consequência indireta da opinião de Estêvão, que êle caminhava para a casa dos botes calculando, com auxílio de viva imaginação, que Maggie devia apertar-lhe a mão pelo menos duas vêzes em agradecimento por êsse amável convite para passear em bote, e que um moço que deseja ser encarado pelas mulheres está em condição muito vantajosa quando as conduz remando num barco. Que seria? Teria ele se apaixonado à primeira vista pela filha da senhora Tulliver? Certamente não. Essas paixões acontecem na vida real. [...] Mas quando só se tem vinte e cinco anos e não se é feito de pedra, a presença de uma mulher bonita não pode ser indiferente... era perfeitamente natural e confessável admirar a beleza e gostar de contemplá-la – pelo menos nas atuais circunstâncias." (ELIOT, 1945, 407-408)

married Ophelia, and got through life with a reputation of sanity, notwithstanding many soliloquies, and some moody sarcasms toward the fair daughter of Polonius, to say nothing of the frankest incivility to his father-in-law⁹⁰ (ELIOT, 2012, 450-451)

Com a afirmação do conhecimento do leitor, e a retomada dos motivos principais da narrativa, fica justificada a mudança no ritmo da narrativa⁹¹, que passa a ser muito mais intenso que anteriormente. É preciso saber o que acontece, e não mais construir a personagem – tudo já está montado: o leitor precisa ter isso em mente, e, portanto, compete ao autor rememorá-lo.

Há, no entanto, uma separação entre as características da personagem e seu destino, configurando uma dualidade entre o ambiente interno de sua consciência e o externo. A partir de suas características, comparadas às de Hamlet, o terreno se torna fértil para a tragédia. No entanto, são as circunstâncias externas que fazem com que ela aconteça. Essa justaposição entre Maggie e Hamlet é um recurso que marca seu destino, ao mesmo tempo em que ressalva que se talvez suas condições fossem diferentes, seu final também seria. A comparação entre as duas personagens pede a interpretação do leitor (ou seja, supõe também suas leituras e seus conhecimentos de Hamlet) e expressa uma intenção de direção que o autor constrói conforme desenrola a matéria narrativa.

Nesses pontos da narrativa, o controle do autor aparece com mais clareza, e suas direções interpretativas são bastante claras. Em outros momentos, o controle é tão sutilmente costurado na trama, que seu reconhecimento se torna mais complexo, e, portanto, ele é tão rígido. Isso acontece principalmente quando ele pede pelo uso da imaginação ao longo da leitura:

I leave you to imagine the agreeable feelings with which Philip went to Mr. Deane the next day, to say that Mr. Wakem was ready to open the

⁹⁰ “O leitor, que já conhece Maggie há muito tempo, precisa saber não do seu caráter mas da sua história, que é uma coisa difícil de ser predita mesmo pelo mais completo conhecedor de caracteres, porque as tragédias de nossa vida não são produzidas inteiramente por nós mesmos. ‘Caráter’, disse Novalis, em um dos seus duvidosos aforismos – ‘caráter é destino’. Mas não é tudo no nosso destino. Hamleto, o Príncipe da Dinamarca, era meditativo e resolutivo, e entretanto teve uma grande tragédia. Se seu pai tivesse vivido mais e se seu tio houvesse morrido antes, talvez Hamleto desposasse Ofélia e atravessasse a vida com reputação de sanidade mental não obstante alguns solilóquios e amargos sarcasmos sobre a linda filha de Polônio, para não falarmos da sua franca incivilidade para com o sogro.” (ELIOT, 1945, 427-428)

⁹¹ Como ritmo da narrativa, refere-se aqui o encadeamento de ações das personagens, com mais (ou menos) pausas descritivas.

negotiations, and Lucy's pretty triumph as she appealed to her father whether she had not proved her great business abilities. Mr. Deane was rather puzzled, and suspected that there had been something "going on" among the young people to which he wanted a clew. But to men of Mr. Deane's stamp, what goes on among the young people is as extraneous to the real business of life as what goes on among the birds and butterflies, until it can be shown to have a malign bearing on monetary affairs. And in this case the bearing appeared to be entirely propitious.⁹² (ELIOT, 2012, 482)

Ocorre no parágrafo anterior a criação de uma cena possível e, com o acompanhamento do leitor, os sentimentos são elaborados sem interferência direta do narrador, porque o esquema de conexões entre as personagens está montado de maneira transparente. Com o engajamento do leitor nesse tipo de construção, encerra-se o estabelecimento de empatia com sucesso, e resta para o narrador carregar o enredo até o final. Portanto, o recurso mais utilizado no último livro se configura na aproximação entre autor e interlocutor, com o uso da primeira pessoa do plural, que generaliza mais a experiência, principalmente porque vem acompanhada de frases que procuram estabelecer *modi operandi* gerais para as situações em que a protagonista sofre. É na interlocução com seu leitor que o autor de *The Mill on the Floss* dirige com mais clareza as intenções interpretativas que regem sua narrativa. Como toda experiência de leitura, fica aberto para cada indivíduo em sua vivência do romance aceitar ou não a direção apontada por George Eliot para compreender as motivações e as escolhas de suas personagens.

⁹² "Imagine o leitor com que sensação agradável Felipe se dirigiu para a casa do Sr. Deane no dia seguinte, para dizer que seu pai estava pronto para iniciar as negociações. Imaginem o triunfo de Lúcia aos olhos do pai, embora nunca tivesse provado antes estas grandes habilidades para negócios. O Snr. Deane ficou admirado e suspeitou de que tinha havido alguma coisa oculta entre os jovens, da qual êle procurava um indício. Mas o fato irrecusável é que os acontecimentos tinham sido propícios."(ELIOT, 1945, 456)

CONCLUSÕES

A realização de uma pesquisa sobre a questão da autoria se dirige por caminhos diversos conforme a orientação do analista. Este trabalho procurou, ao discutir a obra e a trajetória de George Eliot, apontar duas possíveis abordagens para o conceito do autor: a empírica e a textual. No primeiro caso, ao se tratar da configuração da autoria na trajetória de Mary Anne Evans/Marian Lewes/George Eliot enquanto escritora e pensadora; no segundo, ao se estudarem aspectos do romance *The Mill on the Floss* que ressaltassem a presença e a atividade de seu autor (como um sujeito neutro de gênero).

Pode-se notar, quando se analisa o histórico da análise do papel do autor empírico na teoria da literatura uma tensão entre o valor estético de determinadas obras e a necessidade social de se atribuir um valor econômico ao trabalho artístico. Isso resulta de uma concepção de literatura como consequência de um gênio etéreo, fora da realidade concreta, que escreve seja por comprometimento artístico, seja por compromisso moral. No entanto, ao mesmo tempo em que esse gênio se assenta como a natureza do autor, em um momento já relativamente recente da História Ocidental, normatiza-se e o direito de remuneração e de disposição da obra por parte do sujeito criador. É, portanto, através das leis e do dinheiro que ocorre a imbricação consistente do autor no processo de produção, garantindo o retorno financeiro do esforço artístico em uma sociedade em que os processos de produção e criação são cada vez mais complexos.

A relação de cada autor com o âmbito financeiro de sua produção é variável. No caso de George Eliot, ela é mediada por seu companheiro George Lewes, que toma conta da relação com seus editores (concentrando sua produção com John Blackwood). É Lewes quem se responsabiliza por propor meios alternativos de publicação, ampliando o alcance da obra de Eliot no mundo falante de inglês do século XIX ao voltar-se para o mercado exterior. A consciência de sua atuação como sujeito econômico, no entanto, também atravessa a produção de Eliot, principalmente se considerada sua trajetória

como tradutora e editora de periódicos, que certamente lhe proporcionou a convivência com o processo de circulação dos livros em sua época.

Outra questão relevante no que diz respeito à autoria empírica se dá na relação entre formação de opinião e a atividade do autor. Como figura pública, o escritor torna-se capaz de prescrever modos de agir ou, coloquialmente, de ditar modas. No caso da autora de *Middlemarch*, a esfera de influência que conseguia atingir, mesmo sendo relativamente reclusa, contava com outros artistas (existe o relato de um jovem Henry James impressionado com uma visita à sua casa) e com um público leitor que incluía até a rainha Vitória. Com o auxílio das antologias e dos livros de aniversários baseados em citações de suas obras, George Eliot passou a ser vista como uma conselheira de seus leitores, e sua sabedoria e inteligência foi tão cultuada que, com o exagero, passou a ser motivo de riso para a geração posterior de escritores modernistas.

Uma terceira característica da existência do autor enquanto sujeito empírico se dá na possibilidade de se traçar uma história da autoria. Isso ocorre porque há uma transformação ao longo do tempo tanto de práticas como de representações (sociais ou estéticas) a que se tem acesso, e, portanto, uma transformação na interpretação do significado da atividade autoral. Eliot percebe isso quando se define, primeiramente, como uma escritora mulher crítica – não simplesmente utilizando a arte da escrita como *hobby*, mas a entendendo como um trabalho. Em segundo lugar, percebendo seu papel enquanto formadora de opinião, e, portanto, mantendo entre si e o público leitor uma distância criada pela cisão entre sua personalidade privada e sua atuação artística, através do uso de seu pseudônimo.

É importante notar a questão dos vários nomes da artista, pois sua trajetória reflete a consciência dos diferentes papéis sociais em que atua ao longo da vida. Desse modo, “George Eliot”, concebido como uma persona em separado, ressalta a construção ficcional em jogo na configuração de uma imagem pública – que não necessariamente reflete a personalidade privada da mulher. É também colocada em relevo, com o uso de um nome específico para o trabalho artístico, a elaboração de um projeto ético e estético específico, que procura fazer da literatura um modo de agir positivamente dentro da sociedade.

Sua atividade enquanto agente de mudança social se dá, portanto, dentro do discurso. E é nesse âmbito que se separam a existência de um

sujeito empírico produtor de textos e a presença de um elemento estrutural discursivo, que não precisa encontrar uma correlação direta fora do mundo textual. No entanto, é impossível conceber tal elemento em um vácuo existencial, uma vez que a linguagem, a partir de uma visão enunciativa de sua natureza, não pode se realizar sem a interação social. Apenas na equação polarizada entre “eu” e “tu” os enunciados se produzem.

A literatura, desse modo, problematiza o aparelho enunciativo, colocando em funcionamento múltiplos níveis de enunciação, dos quais o mais profundo se configura na relação entre autor e leitor. Entretanto, a autoria que se apresenta nesse contexto não é mais aquela do mundo empírico, mas a do mundo discursivo. Os conceitos analisados, autor-modelo e autor-implícito, elaborados por Umberto Eco e Wayne Booth (respectivamente), definem as configurações do autor enquanto construto teórico e elemento estrutural das narrativas, elencando algumas de suas características principais.

A primeira delas é a unidade narrativa, que se dá por meio de linhas gerais que dominam os caminhos interpretativos do texto, limitando-os ou ampliando-os conforme a necessidade da obra. Em *The Mill on the Floss*, isso acontece através da predominante atuação do autor como o apresentador de duas situações/personagens/conceitos que, apesar de suas semelhanças, se opõem. Os conflitos (geralmente binários) mais relevantes para o romance tratam da questão da tradição versus a originalidade e do indivíduo versus o meio social. Tanto no caso de Maggie – em seu problema com o irmão ou em sua caracterização oposta a Lucy – como no caso de seu pai (nas cenas em que briga com Mrs. Glegg), do embate do irmão e de Phillip, das tias Dodson, extremamente preocupadas com a impressão exterior que a família passa, e da tia Moss, preocupada com questões mais individuais, como a criação dos filhos ou a relação com o irmão.

A segunda característica do autor como instância textual é o recurso do narrador confiável, ou seja, aquele que é equiparado com o autor em termos de acesso à verdade daquele mundo ficcional. No romance, mesmo quando o narrador se ficcionaliza (como acontece no capítulo de abertura), ele permanece sendo um representante do autor, na medida em que tem a liberdade de conhecimento que gera a maleabilidade de focalização entre personagens diferentes. Seu papel é, portanto, como porta-voz do autor, guiar

o leitor pelos sistemas de valores em jogo, chamando atenção para a validade de todos, mas sendo mais sensível à situação de Maggie.

Outro aspecto importante na configuração do autor implícito de Booth que pode descrever como se atualiza o autor de cada obra é a caracterização das suas personagens. Quando analisada a protagonista de *The Mill on the Floss*, é ampliada uma dimensão da formação do autor do romance: ele se constrói a partir de sua relação com outras obras e outros autores, que são reescritas, reelaboradas e transformadas dentro do contexto discursivo específico de sua obra. Demonstra-se, em sua relação com a peça de Sófocles, *Antígona*, naquilo que a própria George Eliot (enquanto crítica) define como sua “colisão dramática”, a interligação entre o autor “George Eliot” em questão e outros autores. Essa conexão colabora para a definição de seu próprio conjunto de valores éticos e estéticos, ao se alinhar ou se colocar em oposição a determinados textos.

Os comentários, que emprestam certo caráter digressivo ao romance, são a quarta característica do autor enquanto instância textual em atividade em *The Mill on the Floss*. Ainda que eles estejam sempre ancorados na matéria narrada e, portanto, corroborem com as linhas gerais de interpretação da narrativa (a saber, a oposição tradição/ inovação; sociedade/ indivíduo), é também seu papel problematizar questões importantes para a obra. Uma delas é o gênero do autor – que oscila entre sua atuação e sensibilidade dentro da esfera feminina e de seu debate com o leitor-homem sobre sua experiência. Outra é sua projeção de leitor, que, ao retratá-lo, se volta contra o próprio público, por vezes ridicularizando-o em seu senso comum e seus preconceitos. São também relevantes as expressões pseudocientíficas, de tom generalizante, que são discutíveis em termos de sua validade, principalmente quando tomadas em comparação com o estudo do caso específico – que é como o autor age em relação à personagem principal, procurando julgar sua trajetória (e aquelas que se colocam em conflito) de acordo com os parâmetros da própria situação, e não regras imutáveis.

Finalmente, a última expressão do autor se dá através da interpelação ao leitor, que é postulada teoricamente por Wolfgang Iser, e é, de certo modo, incorporada no conceito de Umberto Eco de autor-modelo. Em *The Mill on the Floss*, é através desses momentos em que o autor se relaciona diretamente

com o leitor que ocorre a criação da empatia pelas personagens mais fracas, a troca de experiências entre o sujeito enunciator e aquele a quem o texto se dirige e as ressalvas contra opiniões errôneas sobre as personagens, barrando caminhos possíveis de leitura.

Sendo essas as duas figuras em funcionamento quando tratamos do autor do romance *The Mill on the Floss*, resta saber qual o tipo de interação que elas possuem. Talvez seja possível afirmar que um depende do outro em larga medida, e que o autor empírico só se define como tal uma vez que o autor textual exista, ao passo que o autor textual não seja completamente separável da trajetória pública do indivíduo que escreveu determinada obra. No entanto, a mediação entre os dois conceitos, como toda questão textual, só pode se dar a partir da experiência do leitor e do tipo de interpretação que ele decide empreender. Já que todo o “eu” se dirige a um “tu”, delimitando-o de alguma maneira, é também possível dar ao “tu” o poder de construir o “eu” resultante de cada obra.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUSTEN, Jane. *Pride and prejudice*. In: _____. *The complete novels*. Introdução Karen Joy Fowler. Londres: Penguin Books, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. Tradução: Paulo Bezerra

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. Tradução Mario Laranjeira

BENVENISTE, Emile. Da subjetividade na linguagem. In: _____. *Problemas de linguística geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. Tradução: Maria da Glória Novak e Maria Luisa Nery p. 284-293

BODENHEIMER, Rosemarie. A woman of many names. In: LEVINE, George. *The Cambridge companion to George Eliot*. New York: Cambridge University Press, 2001. p. 20-37

BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 2010. (Kindle Edition)

CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Tradução Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1998. p. 77-105

_____. *Forma e sentido – Cultura escrita: entre distinção e apropriação*. Tradução Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil (ALB), 2003.

_____. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. Tradução Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

DOLLIN, Tim. *George Eliot: Authors in context*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2011. Tradução: Attílio Cancian

_____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Tradução Hildegard Feist

ELIOT, George. *O moinho do rio Floss*. São Paulo: Editora José Olympio, 1945. Tradução: Oliveira Ribeiro Neto.

_____. *Essays*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1963. Editado por Thomas Pinney

_____. *Silly novels by lady novelists*. Londres: Penguin Books, 2010.

_____. *The mill on the Floss*. Londres: Penguin Books, 2012.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Belo Horizonte: Editora Vega, 1992.

FREADMAN, Richard; MILLER, Seumas. The power and the limits of literary theory. In: PATAI, Daphne; CORRAL, Will H. (eds.) *Theory's Empire: An Anthology of Dissent*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2005. p. 78-92

GANDELMAN, Henrique. *De Gutemberg à internet: Direitos autorais na era digital*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GILBERT, Sandra M. GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. Nova Haven: Yale University Press, 2000.

HENRY, Nancy. *The life of George Eliot: A critical biography*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

HUGHES, Kathryn. *George Eliot: The last victorian*. Londres: Harper-Collins, 1998. (edição em e-book)

ISER, Wolfgang. "A Indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção". *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v 3, n 2, 1999.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2007. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Editora Ática, 2001.

MARTINS, Wilson. *A palavra escrita: História do livro, da imprensa e da biblioteca*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

MCDONAGH, Josephine. The early novels. In: LEVINE, George. (ed.) *The Cambridge companion to George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MOLDSTAD, David. "The Mill on the Floss" and "Antigone" *PMLA*. Vol. 85, No. 3, Maio/1970. p. 527-531 Disponível em: <http://doi.org/10.2307/1261454>

MONTEIRO, Washington de Barros. *Curso de direito civil: Direito das coisas*. São Paulo: Editora Saraiva, 1983.

PEREIRA, Lizandro Mello. "Direito autoral e cultura humana: A proteção jurídica e o desenvolvimento da criação intelectual." In: *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, X, n. 42, jun 2007. Disponível em: http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=1917.

Acesso em jan 2015.

PRICE, Leah. *The anthology and the rise of the novel: from Richardson to George Eliot*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

RAFFEL, Burton. Introduction. In: SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Nova Haven: Yale University Press, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes, Izidoro Blinkstein.

SHATTOCK, Joanne. "The construction of the woman writer". In: _____ (ed.). *Women and literature in Britain: 1800 – 1900*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

SHERWOOD, Robert M. *Propriedade intelectual e desenvolvimento econômico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992. Tradução Heloísa de Arruda Villela.

SÓFOCLES. *Antígone*. In: SOUZA, J. B. Mello e. (trad.) *Teatro Grego*. Rio de Janeiro: Editora W M Jackson, 1953. Versão e-book: 2005

WOODMANSEE, Martha. *The author, the art and the market: Rereading the history of aesthetics*. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994

WOOLF, Virginia. *The common reader: First Series*. S.l.: Project Gutenberg, 2003. Disponível em <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html#C14>