

Sara Novaes Rodrigues\*

CESV - Centro de Ensino Superior de Vitória

# O travestismo narrativo em *O Professor*, de Charlotte Brontë

## Resumo:

Partindo da análise do primeiro romance da escritora Charlotte Brontë, *O Professor* (1857), este artigo procura oferecer um panorama crítico das teorias sobre o travestismo narrativo, ao mesmo tempo que reflete sobre as condições de escrita das mulheres no século XIX.

## Palavras-chave:

travestismo narrativo, Charlotte Brontë, Madeleine Khan, *O professor*

## Résumé:

Partant de l'analyse du premier roman de l'écrivaine Charlotte Brontë, *Le Professeur* (1857), cet article vise à proposer un tour d'horizon critique des théories sur le travestissement narratif, tout en réfléchissant aux conditions de l'écriture féminine au XIXe siècle.

## Mot-clés:

travestissement narratif, Charlotte Brontë, Madeleine Khan, *Le Professeur*

O romance *O professor* [*The Professor*] (1857), de Charlotte Brontë (1816-1855) é visto pela crítica como uma obra fraca. Publicado sob um pseudônimo aparentemente masculino, Currer Bell, a narrativa não encontrou editores que aceitassem publicá-la, por considerarem que ao enredo faltavam suspense e emoção, características que os leitores da época buscavam nas leituras de ficção. No prefácio do romance, no entanto, a autora afirma ser sua intenção escrever um romance simples. Seu herói não deveria ter privilégios e teria de aprender a caminhar pela vida com seus próprios recursos intelectuais: “como um Filho de Adão, [precisava] compartilhar da herança de Adão – trabalho pela vida afora e apenas uma medida moderada de prazer”

(Brontë 1991: 1).<sup>1</sup> Após a morte da escritora, com sua fama já consolidada pelo sucesso de *Jane Eyre* (1847), o manuscrito passou a interessar aos editores e veio a público. No entanto, mesmo sendo intencionalmente um romance de formação, um *Bildungsroman*, gênero tão apreciado na época, *O professor* não teve a receptividade esperada.

Nesse livro, Brontë cria um narrador masculino, autodiegético, que registra, em ordem cronológica, as experiências que viveu durante um período de sua vida. O livro é construído como o diário de William Crimsworth, a personagem principal, que, pela sua condição financeira deficiente, tem de enfrentar a subalternidade de um assalariado. Não se pode negar que, quando comparado com as outras obras da autora, o romance se revela “simples e familiar”, segundo palavras da própria autora (Brontë 1998: 1). No entanto, o livro mantém seu interesse quando se lembra que é o trabalho de uma iniciante que atingiria, posteriormente, o degrau da canonicidade literária. Além disso, o narrador masculino chama a atenção, pelo fato de ter sido idealizado por uma escritora jovem, numa época em que as mulheres eram muito submissas e reprimidas. Que objetivo teria Charlotte Brontë ao escolher falar através da voz de um homem?

Charlotte Brontë começou a escrever muito cedo, aos nove anos. Junto com seu irmão, principalmente,<sup>2</sup> criava histórias que acabaram por evoluir para uma “complexa saga passada na imaginária Federação de Glass Town” (Alexander / Smith 2006: 73), situada no oeste da África. Eventualmente, essa saga tornou-se a história do reino de Angria. Os irmãos exploraram esses escritos de 1825 a 1839 (*ibidem*). Segundo Margaret Smith, Charlotte Brontë já era bem habilidosa na criação de personagens quando escreveu seu primeiro romance (Smith 1998: x). Vale lembrar, no entanto, que, até então, o desenho de suas personagens era, de maneira geral, fortemente calcado em heróis byronianos,<sup>3</sup> ou seja, suas personagens eram arrogantes, misteriosas, carismáticas, fortes, sensuais e desrespeitosas das normas e instituições sociais; eram frutos das fantasias infantis que compartilhava com seus irmãos, Patrick Branwell, Emily e Anne, bem diferentes do Professor William Crimsworth, um pobre “filho de Adão”, como afirma sua criadora no prefácio do romance.

O prefácio de *O professor*, diz Heather Glen, é um sinal de que o romance seria “um exercício irônico naquilo que em 1840 estava se tornando uma nova voga ficcional”, o romance de formação (Glen 2006: 33). Lyndall Gordon, por sua vez, afirma que *O professor* “fala para além de seu tempo, diretamente ao nosso, especialmente pela ideia de que trabalho, casamento e maternidade devem estar combinados” (Gordon 1996: 129). Gordon refere-se à intenção de Frances Henri, a jovem professora com quem William se casa em *O professor*, de continuar trabalhando ao lado do marido. A jovem heroína rejeita com veemência a ideia de ser sustentada por ele (Brontë 1958: 158-159). Gordon entende que

[...] a importância mais radical de *O professor*, mesmo agora, ainda não é reconhecida porque ele olha para além do feminismo dos séculos dezanove e vinte quando as mulheres enxergaram a luta contra os homens que bloqueavam seus direitos: seu direito ao voto no século dezanove; seu direito à ascensão profissional no século vinte. (Gordon 1996: 131)

Na visão de Gordon, “Charlotte Brontë aceita aquilo que às vezes era colocado de lado na urgência dessa luta: a necessidade biológica do acasalamento e a reprodução” (*ibidem*). Considerando *O professor* o trabalho mais teórico dentre todos de Charlotte Brontë, Gordon afirma que este livro “restaura a instituição do casamento em uma nova forma” (*ibidem*), já que a conclusão do romance não tem a definição e o fechamento encontrados em *Jane Eyre* ou *Shirley*, nos quais o casamento é apresentado como garantia de felicidade sem máculas. Em seu primeiro romance, continua Gordon, Brontë “antecipa um esforço contínuo como parte de uma cura para a revolta enlouquecedora ou as expectativas irreais dos homens” (*ibidem*). Ainda segundo a biógrafa, o romance tem um final que “recusa a insensatez da alegria constante e oferece, ao invés disso, um plano para um viver racional”. O casal Crimsworth encontra o equilíbrio que fará possível a convivência deles. Aqui, afirma Gordon, “Charlotte Brontë não estava capitulando ao mestre; ela estava inventando um modelo viável para o futuro” (*ibidem*).

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

Em seu estudo sobre as mulheres escritoras do século dezanove, *The Madwoman in the Attic* (1979), Sandra M. Gilbert e Susan Gubar consideram esse narrador travestido uma tentativa da autora de se desembaraçar das fantasias do enredo e poder se “olhar como o Outro a vê”, já que muito da história vivida pelos personagens, dizem, refletem no texto a biografia da autora (Gilbert/Gubar 2000: 311-335). Por outro lado, para Ute Kauer, autora de trabalhos sobre narrativa e gênero, a personificação masculina tinha por objetivo dar mais credibilidade ao seu romance, mas as incertezas, a ausência de autoafirmação, a própria linguagem usada pelo narrador denuncia a mão feminina que segura a pena sobre o papel (Kauer 2001: 168).

Outros estudiosos de Charlotte Brontë também têm opiniões diferentes quanto à qualidade do romance: há os que só veem nele um fracasso, enquanto outros consideram que a narrativa tem méritos que justificam os estudos sobre ela. Para Norman Sherry, por exemplo, o romance se prova digno de estudo por ser exercício útil no processo de maturação da técnica narrativa de Brontë, já que foi escrito antes dos outros romances (Sherry 1969: 50). No entender de Elizabeth Gaskell, enquanto a personagem feminina central do livro, Frances Henri, demonstra uma Charlotte Brontë em seu melhor momento como escritora; o herói do romance, o narrador

protagonista, por sua vez, não convence o leitor de sua masculinidade (Glaskell 1951: 250). Por outro lado, na opinião de William A. Cohen, merece atenção o fato de este ser um dos únicos romances escritos por mulheres na era vitoriana que usam um narrador masculino (Cohen 2003: 444). Cohen acrescenta que, ao vestir um pseudônimo masculino e falar a partir da interioridade de um corpo masculino, Charlotte Brontë experimenta as virtudes do poder e da masculinidade, além de explorar “o paradoxo de ter alma, coração, ou mente habitando a carne” (*idem*: 445). A autora inglesa cria, por meio desse narrador, uma subjetividade humana ativamente engajada numa troca de experiências com o mundo e com outros sujeitos (*idem*: 476). Assim, algum conhecimento histórico sobre a condição da mulher no século XIX e uma reflexão teórica sobre os estudos da narrativa e do travestimento narrativo poderá ser útil à análise do modo como Charlotte Brontë usou o artifício quando escreveu o seu livro *O professor*.

Em seu livro *Narrative Transvestism. Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel* (1991), Madeleine Kahn explica que desenvolveu “o conceito de travestismo narrativo para descrever o uso que um autor do sexo masculino faz de uma narradora em primeira pessoa” (Kahn 1991: 2). Sua intenção, esclarece, foi “investigar como o discurso sobre gênero do século dezoito participa da consciência narrativa que se tornou a característica distintiva do romance moderno” (*ibidem*). O termo, diz Madeleine Kahn,

refere-se ao processo pelo qual o homem autor ganha acesso a uma voz e uma sensibilidade culturalmente definidas, sem correr o risco de ficar preso na armadilha do reino feminino desvalorizado. Através do travestismo narrativo o autor homem desempenha, no corpo metafórico do texto, as ambíguas possibilidades de identidade e gênero. (*idem*: 6)

No mesmo estudo, a autora explica que não inclui os romances escritos por mulheres, porque no seu entender, a mulher estaria apenas tomando emprestada a voz da autoridade, enquanto o homem estaria abdicando da sua, o que lhe parece inusitado. Khan acrescenta que, na vida real, uma mulher pode até se vestir de homem, mas não o faz como parte de um processo de reafirmação de sua identidade feminina. Kahn esclarece que o travestismo usado na literatura

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

Por muito tempo, a palavra autoria esteve intimamente ligada ao trabalho literário do homem. O texto era filho do homem e, segundo Gilbert e Gubar, as implicações desse pensamento se estendem até mais além: se o texto é posse desse senhor, ele também possui tudo ligado a essa escrita, inclusive o leitor que conquista, o que o torna uma espécie de deus (Gilbert/Gubar 2000: 3-6). A palavra “autor, ” concorda Terry Eagleton, “sugere autoridade, uma capacidade de falar

autoritariamente em sua própria voz, o que era, em sua maior parte, proibido às mulheres do século dezenove” (Eagleton 2005: 90). Para Susan Lanser, quando a mulher deseja escrever um livro e anseia por vê-lo publicado, ela demonstra estar em busca de uma autoridade discursiva; ela deseja “ser ouvida, respeitada e acreditada, na esperança de [ter] influência” (Lanser 1992: 7). Onde posicionar, então, a mulher escritora do século XIX, questionam Gilbert e Gubar, já que a mulher devia ser guiada pelo homem (Gilbert/Gubar 2000: 8)? A jornada para as filhas de Eva teria de ser mais longa, mais cheia de obstáculos, sendo o primeiro deles vencer-se a si mesma, conhecer-se e reconhecer-se capaz; vencer os sintomas da dúvida sobre suas qualidades, vencer a inferioridade que lhe foi imputada desde o berço, apenas por ser mulher. Era preciso que ela tivesse consciência do seu valor, equilíbrio no trato com os homens e determinação para continuar. “Se ela se recusava a ser modesta, autodepreciadora, subserviente”, escrevem Gilbert e Gubar, “se recusava a apresentar suas produções como meras bagatelas destinadas a divertir e distrair os leitores em momentos de ócio, ela podia esperar ser ignorada ou (às vezes grosseiramente) atacada” (*idem*: 61-62).

Aos poucos, as mulheres foram se impondo e as escritoras passaram a desfrutar do sucesso de seus livros. Ainda que muitas se travestissem, ou seja, escrevessem usando pseudônimos masculinos, o tempo se encarregava de revelar seus segredos. Com o passar das épocas, também a crítica feminina se fortaleceu e trouxe modificações às análises literárias, chamando a atenção para o papel do gênero do escritor, a voz narrativa e o contexto, ressaltando que esses componentes são centrais para a compreensão do texto ficcional. Lanser explica que o grande impacto do feminismo sobre os estudos das narrativas está no levantamento dessas novas questões, especialmente por levar em conta a importância do personagem, do qual fala, às vezes, como se fossem pessoas reais (Lanser 1986: 612). A autora defende ainda que, quando os estudos feministas analisam textos ficcionais, demonstram que neles há muito mais que apenas uma voz; que é preciso atentar para a polifonia do texto e para os vários níveis narrativos que acrescentam nuances à qualidade da obra (*idem*: 615).

Em seu texto “Retrato do autor como leitor,” Evando Nascimento amplia o conceito de travestismo literário e o define como “a capacidade infinita que o dispositivo autoral tem de se travestir num outro e numa outra. Eis o tema do travestismo literário e artístico”, ele conclui (Nascimento 2011: 6-7). Assim entendido, o próprio ato de escrever ficção torna-se, por si mesmo, um ato de travestimento, pois o autor abandona temporariamente a sua personalidade e assume a multiplicidade de personagens que habitam seu texto, independentemente do sexo. Em consonância com este pensamento, Ron Charles, afirma que a “indeterminada natureza da mente do escritor” é uma “consciência necessariamente omnívora para habitar todos os tipos de personagens” (Charles 2012: 1). Assim, segundo ele, “os romances são apenas um outro tipo de travestimento”. Ao “vestir” a roupa de um personagem, o autor não assume somente um nome e um comportamento, ele traz para o texto toda uma nova visão sobre a vida e, conseqüentemente, sobre o mundo. Para Kahn, o “eu narrativo travestido [...] é mais um ‘eu’ provisório que escreve, uma instância a partir da qual o autor pode jogar com a instabilidade que poderia de outro modo imobilizá-lo” (Kahn 1991: 12).

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

Outra concepção de travestismo é a ideia de cópia. Por volta de 1883, por exemplo, o escritor norte americano Mark Twain usou o termo travesti em crítica aos escritores de sua época que, segundo ele, insistiam em escrever copiando o estilo de Sir Walter Scott (Twain 1961: 267). Em seu texto “Enchantments and Enchanters”, Twain chama tais escritores de “inocentes travestis de seu estilo e métodos” (*idem*: 264-267). Vê-se, aqui, que o escritor usa o termo para se referir aos que considerava imitadores do escritor escocês.

Peterson escreve que “no travestismo literário os gêneros estão envolvidos num processo contínuo de homomorfia – uma forma se adaptando em outra –, de mapeamento, e simulação” (Peterson 2006: 19). O autor lembra, ainda, que o travestismo literário abriga uma “variedade de tópicos” entre os quais se encontram as relações de poder, que são, segundo ele, a “questão central dos romances”. Através da linguagem escrita, cria-se uma relação entre o autor e o narrador, e este assume o ponto de vista que aquele deseja ver expressado, em consonância com os seus, pessoais ou não. É ainda Peterson quem diz que

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

Assim, ao falar por meio de uma narradora, os homens dos séculos XVIII e XIX tinham a chance de ditar às mulheres o comportamento que a sociedade esperava delas, dando-lhes modelos a serem seguidos e reforçando a importância de serem guiadas e protegidas por eles, homens. Em sentido inverso, Charlotte Brontë, em *O professor*, cria um narrador autodiegético, que vai personificar um modelo masculino mais humano, sujeito a inseguranças e dúvidas, um homem servindo e se submetendo a outros, embora temporariamente. Na opinião de Sara L. Pearson, entender e admirar uma mulher determinada como Jane Eyre, mas não compreender um homem com dúvidas, como William Crimsworth, é pensar e agir como aquelas mulheres para quem o estereótipo masculino é imutável, ou seja, um ser sempre dotado de força e determinação (Pearson 2010: 84).

No entender de Joan Peters, um outro motivo que levava os homens a usar as narradoras, além de experimentar a posição inferior da mulher, como ensina Kahn, era financeiro, para mostrar que o romance, até então considerado um gênero instável, tornava-se cada vez melhor

(Peters 2002: 7). Escrever era um motivo adicional para apresentá-lo como um gênero literário superior aos outros tipos tradicionais e, assim, vender mais seus livros. Além disso, como as mulheres tinham fama de serem escritoras de romances leves, incapazes de desvirtuar suas leitoras, a leitura de suas obras era autorizada pelos chefes das famílias.

Para as mulheres, no entanto, escrever romances era uma chance de levar sua voz à esfera pública, mesmo que fosse por um processo artificial. Desse modo, elas abriam uma porta para a discussão das regras que as encarceravam. É opinião de Robyn R. Wharol que o simples fato de escrever para o público caracterizava, para a mulher, um ato de travestismo: o corpo feminino temia a exposição pública e, assim, muitas vezes ela se escondia por trás de pseudônimos (Wharol 1989: 160). Como exemplo, ela narra que a primeira vez em que a poeta norte-americana Caroline Howard Gilman teve um poema publicado, em 1810, ela chorou a noite toda, assustada por ver-se “publicada”, como se tivesse sido apanhada vestindo roupas masculinas.

A mulher que se expunha publicamente era criticada pelas próprias mulheres. Pode ser citada, como exemplo, Frances (Fanny) Wright (1795-1852), escritora e reformista que fazia pregações públicas sobre assuntos políticos (abolição da escravatura, o voto feminino, etc.) e sociais (casamentos inter-raciais, por exemplo) na Grã Bretanha e nos Estados Unidos e que era completamente ostracizada pela maioria das mulheres. Segundo Robyn Wharol, Catherine Beecher, escritora e professora de artes domésticas, irmã da famosa Harriet Beecher Stowe, autora de *A cabana do Pai Tomás* [*Uncle Tom's Cabin*] (1851-1852),<sup>4</sup> escreveu, entre outros comentários, que Fanny era a “coisa mais intoleravelmente repulsiva e desgostante” como mulher (Wharol 1989: 160). Nesse tempo, o ato de falar publicamente já caracterizava um travestimento da mulher e o simples fato de escrever já trazia no seu bojo a ideia de travestismo, informa Wharol (*idem*: 164). A mulher só falava publicamente em reuniões femininas, em encontros religiosos e raramente para uma audiência mista, para não correr o risco de ser vista como “uma coisa em forma de mulher,” afirma a autora (*idem*: 161; grifo meu). Assim sendo, não é de se estranhar a insistência da mulher escritora em esconder-se, camuflar sua presença nas linhas de um romance. A literatura era sua chance de sair um pouco de seu mundo confinado. A literatura era “seu único instrumento de ação social”; era “seu púlpito, tribuna, academia, comissão e parlamento, ao mesmo tempo” (*idem*: 166). O único espaço público possível para a mulher abrigava-se “sob as capas de um livro”, mas, ainda assim, ela incorria num ato de travestismo (*ibidem*).

Vê-se em José Ismael Gutierrez, em seu ensaio “Peles que importam. A mulher vestida de homem” [*Pieles que importan. La mujer (in)vestida de varón*] (2007), que, ao dar voz a um personagem, um(a) escritor(a) faz muito mais do que apenas executar o ato de vestir roupas do sexo oposto:

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

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

No entender de Peterson, o ser humano, livre criatura do cosmos, precisa tornar-se um com o universal e, para fazê-lo, é preciso que saia de sua personalidade e de sua especificidade sexual. Segundo entende a autora,

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

Como exemplo dessa busca pela união, podemos citar escritores canônicos como Murilo Mendes, com a sua “conciliação dos opostos”, e T. S. Eliot, que traz o sábio/cego Tirésias para representar a sabedoria que adviria da união das experiências do masculino e do feminino. Os dois autores mostraram-se desejosos de derrubar essas barreiras dualísticas que ferem a harmonia cósmica quando seres da mesma espécie são colocados em oposição.

Annette Frederico considera que existe uma tensão ideológica evidente nos romances do século XIX. Nos textos, por causa das exigências da época, vê-se “um severo padrão literário duplo [que] reflete uma norma que desvaloriza o discurso feminista na esfera pública” (Frederico 1994: 323). Tome-se como exemplo do filósofo e crítico literário G. H. Lewes que, embora mantivesse um relacionamento amoroso com a escritora inglesa George Eliot (pseudônimo de Mary Ann Evans), ao criticar os trabalhos escritos por mulheres, deixava clara a sua opinião de que às mulheres era permitida a entrada no mundo das letras, ou seja, elas podiam ter “uma cidadania na república das letras”, mas ele as colocava num patamar inferior entre os escritores (*apud* Caine 1981: 1). Vê-se em Wharol, porém, que Lewes participava ativamente da escrita de Eliot. Em seu comentário, a autora inclui uma transcrição das palavras da própria

Eliot, comentando sobre o apoio que recebia dele quando estava escrevendo *Scenes of Clerical Life* (1857):

Eliot lia suas páginas em voz alta à noite para George Lewes, que, segundo seu próprio testemunho, ‘ria ou chorava alternadamente e depois corria para me beijar.’ Sobre as lágrimas e risadas de Lewes, ela escreveu a uma amiga, ‘ele é a benção maior que fez todo o resto possível para mim – dando uma resposta a tudo que escrevo, uma resposta em que eu posso confiar como prova de que meu trabalho não tem erros.’ As manifestações físicas das respostas eram a sua ‘prova’ de que ela conseguia [emocionar a audiência]. (Wharol 1989: 102)

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

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

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

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

Eve Sedgwick e Nancy Miller, por exemplo, falam da economia homoerótica na qual as bonecas são usadas em contraposição aos ventríloquos. De modo contrário, James Carson enfatiza o poder narrativo das bonecas e a crítica do patriarcado que se opõe à escolha da persona feminina. Parece claro, porém, que ambas as abordagens são corretas mas nenhuma delas é verdadeira. A estrutura dinâmica do travestismo revela a inabilidade do travestismo de ser fixado em qualquer das categorias apesar das tentativas de reafirmarem de uma vez por todas a hegemonia do masculino. (Kahn 1991: 7)

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

Em um artigo intitulado “Spitting the Dummy: Collaborative life-writing and ventriloquism”, Michael Jaklin também emprega o termo ventriloquismo, mas para falar sobre as autobiografias colaborativas, ou seja, as biografias ditadas pelo próprio sujeito a outra pessoa (Jaklin 1994: 69). O autor explica que encontrou a metáfora do ventriloquismo pela primeira vez, usada nesse sentido, num artigo de G. Thomas Couser (1998), em que este afirma que “a autobiografia colaborativa é inerentemente ventríloquista” (*ibidem*). No entender de Jacklin, nesse tipo de escrita há uma “disjunção de voz que tende a ser identificada como uma fraude, ou como a contaminação da contribuição autoral pela manipulação e controle editorial”. Assim, a autobiografia colaborativa, tanto quanto o ventriloquismo, “é tanto simulação quanto dissimulação” (*ibidem*). Diz ainda Jacklin que “a biografia assistida tem sido através dos séculos tanto atraente quanto ruim em medidas iguais e a metáfora do ventriloquismo captura claramente a simultaneidade da fascinação e o desgosto que os leitores experimentam pelo uso da voz colaborativa” (*ibidem*).

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

Há, ainda, outras visões sobre o travestismo narrativo. Há estudiosos que preferem a expressão travestismo literário, mas o termo é usado de maneiras diferentes por críticos diversos. Lynn Shepherd, por exemplo, a autora de *Murder at Mansfield Park: a Novel* (2010), conceitua esse artifício literário como “a arte de se apropriar de uma voz reconhecível e distinta” (Shepherd 2012), ou seja, apropriar-se de uma voz de um autor conhecido com a finalidade de imitá-la.

Ela explica que nesse seu romance, escrito como uma possível sequência para o *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen, ela teve o extremo cuidado de selecionar o vocabulário a fim de usar apenas palavras que a própria Austen usava. Seu desejo era imitá-la em todos os detalhes; desejava que sua voz fosse fiel à da escritora inglesa. Nessa mesma linha de pensamento, encontra-se Thomas Dolack, quando afirma que “[v]entriloquismo literário é a habilidade que o escritor tem de falar através das palavras de um outro autor pela tradução e a imitação” (Dolack 2007).

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

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

No seu modo de ver, a imaginação poética liga, persistentemente, as questões do amor com as questões da aparência e da representação do corpo (*idem*: 20). Uma vez que a representação se faz através da linguagem, não se pode esquecer que sempre existe distorção nos diferentes níveis de interpretação.

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

Para quem escreve, a narrativa transforma o desejo de poder em “estratégias cujo efeito político é aprisionar o poder ao revelar suas pré-condições discursivas” (Brewer 1984: 1144). Com o domínio da linguagem com todos os seus recursos retóricos, a mulher escritora busca os caminhos possíveis para a autoexpressão. Através da ocasião, das palavras, técnicas, estruturas, formas e relações de seu texto com outros, a mulher, disfarçada ou não, comunica-se com o outro e deixa sua marca na cultura.

Assim, o narrador de *O professor*, de Charlotte Brontë (1998), personagem que existe apenas na linguagem, vale-se dela, através de sua criadora, para expor a solidão de um homem em busca da dignidade que afiance a sua existência. Como representação, ele carrega a responsabilidade de agir em consonância com as aspirações da autora, alguém que, na vida, pretende assegurar a sua própria integridade através do trabalho literário, e o consegue. Como “filho

de Adão”, deve ganhar seu pão com o próprio suor e recebe como companheira uma filha de Eva, uma jovem fadada, pela sua condição social, a ensinar bordado e remendo de roupas para sobreviver (Brontë 1998: 1). Por meio da linguagem, é dada aos dois a chance de serem companheiros que entendem as dificuldades mútuas e, assim, conseguem realizar uma união baseada no respeito.

Em conclusão, *O professor* pode ensinar muito sobre Charlotte Brontë, seu tempo e a sua obra. É preciso ouvir com atenção o diálogo travado entre criador e criatura, já que a autora é única conhecedora do universo de seu herói fala-nos através dele (Bernardi 2007: 41). É preciso buscar a mulher por trás da máscara travestida a fim de entendermos as razões que a levaram a criar uma figura masculina em dissonância com o *status quo* de sua época. Se a literatura é o espaço da transgressão e da possibilidade linguística, quando a mulher escritora, especialmente a que escrevia no século XIX, usava um narrador travestido, ela se escondia atrás de uma máscara que lhe possibilitava a inserção em um mundo onde a palavra do homem tinha supremacia sobre a sua. E porque essa máscara não lhe vendava os olhos totalmente, a mulher escritora aproveitava a oportunidade para observar as reações e comportamentos característicos desse mundo que a via como ornamento apenas. Através da linguagem, então, tomava o “corpo metafórico do texto” (Kahn 1991: 6) e ali inscrevia suas verdades, suas crenças e seu desejo.

É tarefa nossa, que estudamos a escrita de Brontë, trazer informações que revelem novos ângulos a serem pesquisados, e/ou preencham as possíveis lacunas deixadas pelos estudos anteriores. Mesmo sabendo que a minha leitura também é datada e que o futuro virá, por sua vez, acrescentar detalhes que ainda passam despercebidos, cabe-me a tarefa de ler *O professor* com o olhar voltado para o travestismo narrativo, máscara usada por Charlotte Brontë, autora que se mantém entre os mais bem-conceituados escritores ingleses. Sem a pretensão de esgotar os estudos sobre o travestismo literário, trago o meu olhar sobre a técnica, sabendo que ela se diversifica a cada dia e busca, em vozes alheias, caminhos para a expressão da vida que se revela na ficção e, como consequência, cria possibilidades para novos estudos que se somam à cascata de leituras especializadas que se forma no curso do tempo.

## NOTAS

\* Sara Novaes Rodrigues é graduada em Letras Português-Inglês pela Faculdade de filosofia, ciências e Letras Madre Gertrudes de São José (FAFI), Cachoeiro de Itapemirim; tem mestrado e doutorado em Estudos Literários pela UFES - Universidade Federal do Espírito Santo. É autora do livro *Poeta, cachoeirense: Newton Braga, vida e obra*. Na área de literatura, participa de congressos e seminários e tem ensaios publicados. Atualmente, é professora do curso de Letras Inglês e coordenadora do Departamento de Letras do CESV – Centro de Ensino Superior de Vitória.

<sup>1</sup> Apesar de haver edições do romance em português, optei por usar o texto original e traduzir as partes que cito a partir do original em inglês. Também traduzi todas as citações retiradas daquelas obras listadas na bibliografia que não trazem menção a tradutores.

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

<sup>3</sup> Inspirados em Lord Byron (1788-1824), poeta romântico inglês que a autora realmente apreciava.

<sup>4</sup> O livro foi publicado inicialmente no jornal semanal *National Era*, como uma série, entre junho de 1851 a abril de 1852.

## Bibliografia

- Alexander, Christine/ Smith, Margaret (2006), *The Oxford Companion to the Brontës*, Oxford, Oxford University Press.
- Bernardi, Rosse-Marye (2007), “Uma leitura bakhtiniana de Vastas emoções e pensamentos imperfeitos, de Rubem Fonseca”, In: *Diálogos com Bakhtin*, Curitiba, Editora UFRP, 39-59.
- Bottmann, Denise (2012), “Charlotte Brontë traduzida no Brasil”, Disponível em: [naogostodeplagio.blogspot.com.br](http://naogostodeplagio.blogspot.com.br).
- Brewer, Mária Minich (1984), “A Loosening of Tongues: From Narrative Economy to Women Writing”, *MLN Comparative Literature*, Vol. 99, No. 5, Dec 1984. Johns Hopkins University Press, 1141-1161.
- Brontë, Charlotte (1954), *The Professor. Tales from Angria. Emma: A Fragment*. London, Collins.
- (1958), *O Professor*, trad. José Maria Machado, São Paulo, Clube do Livro.
- (1993), *O segredo e Lily Hart*, trad. Maria Ignez Duque Estrada, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- (1998), *The Professor*, Oxford, Oxford University Press.
- Caillois, Roger (1990), *Os jogos e os homens: A máscara e a vertigem*, trad. José Garcez Palha, Lisboa, Livros Cotovia.
- Caine, Barbara (1981), “G. H. Lewis and the Lady Novelists”, *Sydney Studies in English*, vol. 7, 85-101.
- Cândido, Antonio et al. (2004), *A personagem de ficção*, São Paulo, Perspectiva.
- Charles, Ron (2012), “Literary Transvestism in John Irving’s ‘In One Person’”, *Book World*, May 8, Washington Post (online).
- Cohen, William A. (2003), “A Material Interiority in Brontë’s *The Professor*”, *Nineteenth Century Literature*, Vol 57, n. 4, 443-476.
- Díaz, Luis Felipe (2003), “La narrativa de Mayra Santos y el travestismo cultural”, *Centro Journal*, vol. XV, n. 2, 24-37.

- Dolack, Thomas William (2007), *Literary Ventriloquism: Pound, Celan, Mandelstam and twentieth-century poetic translation*, PhD thesis, Eugene, Oregon University.
- Eagleton, Terry (2005), *Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës. Anniversary Edition*, New York, Palgrave MacMillan.
- Frederico, Annette (1994), "The Other Case: Gender and Narration in Charlotte Brontë's *The Professor*", *PLL: Papers on Language & Literature*, Vol. 30, n. 4, Fall, 323-45.
- Gilbert, Sandra M. (1980), "Costumes of the Mind: Transvestism as a Metaphor in Modern Literature", *Critical Inquiry*, Vol. 7, n. 2, 391-417.
- Gilbert, Sandra/ Gubar, Susan (2000), *The Mad Woman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven, Yale University Press.
- Glen, Heather (2006), *Charlotte Brontë. The Imagination in History*, Oxford, Oxford University Press.
- Gordon, Lyndall (1996), *Charlotte Brontë. A Passionate Life*, New York, Norton.
- Gutierrez, Jose Ismael (2007), "Piel que importan: la mujer (in)vestida de varón", *accedaCRIS*, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, 1-16.
- Jaklin, Michael (1994), "Spitting the Dummy: Collaborative life-writing and ventriloquism", *PLL: Papers on Language & Literature*, vol. 30, n. 4, Fall, 67-81.
- Kahn, Madeleine (1991), *Narrative Transvestism: Rhetoric and Gender in the Eighteenth-Century English Novel*, Ithaca, Cornell University Press.
- Kauer, Ute (2001), "Narrative Cross-Dressing in Charlotte Brontë's *The Professor*", In: *Brontë Society Transactions*, vol. 26.2, 167-186.
- Lanser, Susan S. (1992), *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, Cornell University.
- (1986), "Toward a Feminist Narratology", *Style*, Vol. 20, No. 3, Narrative Poetics (Fall 1986), 341-363.
- Lodge, David (2009), *A arte da ficção*. trad. Guilherme da Silva Braga, Porto Alegre, L&PM.
- Nascimento, Evando (2011), "Retrato do autor como leitor". Disponível em: [www.evandonascimento.net.br](http://www.evandonascimento.net.br).
- Passannanti, Erminia/ Riccobonno, Rosella (2006), *Vested Voices: Literary Transvestism in Italian Literature*, DeMontford Mews, Troubador Publishing.
- Pearson, Sara L. (2010), "Constructing Masculine Narrative: Charlotte Brontë's *The Professor*", *Women Constructing Men: Female Novelists and Their Male Characters*, Lanham, Lexington Books, 83-100.
- Pedriali, Federica G./ Riccobono, Rossella. (Org.) (2007), *Vested Voices II: Creating with Transvestism: from Bertolucci to Boccaccio*, Ravenna, Longo Editore.
- Peters, Joan Douglas (2002), *Feminist Metafiction and the Evolution of the British Novel*, Gainesville, The University Press of Florida.
- Peterson, Thomas E. (2006), "Of Travesty and Truth: Towards a Theory of Literary Transvestism", *Vested Voices: Literary Transvestism in Italian Literature*, DeMontford Mews: Troubador Publishing, 17-71.

- Riccobonno, Rosella (2006), *Vested Voices II: Literary Transvestism in Italian Literature*, De Montford Mews, Troubador Publishing.
- Robson, Lisa (1996), "Literary Transvestism: Inviting Male Participation in Feminist Discourse", *Victorian Review*, vol. 22, n. 1, 55-58.
- Shepherd, Lynn (2012), "Austen, Dickens, and me: The art of literary ventriloquism". Disponível em: <http://www.lynn-shepherd.com>.
- Sherry, Norman (1969), *Charlotte and Emily Brontë*, London, Evans Brothers.
- Smith, Margaret (1998), "Introduction", *The Professor*, Oxford: Oxford University Press.
- Smith, Margaret (org.) (2010), *Charlotte Brontë. Selected Letters*. Oxford: Oxford University Press.
- Twain, Mark (1961), *Life on the Mississippi*, New York, Signet Classics.
- Wharol, Robyn (1989), *Gendered Interventions: Narrative Discourse in The Victorian Novel*. New York, Rutgers University Press.