

JÚLIA MOTA SILVA COSTA



A REPRESENTAÇÃO DAS  
PAIXÕES EM  
*Sense and Sensibility*  
DE JANE AUSTEN

Júlia Mota Silva Costa

**A representação das paixões em  
*Sense and Sensibility*, de  
Jane Austen**



Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Leandro dos Santos Nascimento - CRB 8/8343

C823r                      Costa, Júlia Mota Silva, 1994-.  
A representação das paixões em *Sense and Sensibility*, de  
Jane Austen / Júlia Mota Silva Costa ; Revisores: Leonardo  
Gomes da Silva e Valquíria Grandini ; Diagramador: Luís Felipe  
Menezes Conca ; Capista: Valquíria Grandini. – Campinas, SP:  
Unicamp / Publicações IEL, 2021. 82

p.

ISBN 978-65-87407-07-4

E-book no formato PDF

1. Austen, Jane, 1775-1817 - Crítica e interpretação. 2. Ficção  
inglesa - História e crítica. I. Silva, Leonardo Gomes da. II.  
Grandini, Valquíria. III. Conca, Luís Felipe Menezes. IV. Título.

CDD: 823.6

Pelo apoio constante e pela confiança em mim, agradeço à minha família, aos meus amigos e ao meu orientador, Jefferson Cano.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
1. OS TERMOS <i>SENSE</i> E <i>SENSIBILITY</i> E A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA.....	8
1. 1. Um percurso histórico de sentidos .....	8
1. 2. A recepção crítica a <i>Sense and Sensibility</i> .....	16
2. <i>SENSE AND SENSIBILITY</i> PELO VIÉS DA FILOSOFIA MORAL .....	39
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	60
BIBLIOGRAFIA.....	66



## INTRODUÇÃO

A centelha de curiosidade — por assim dizer — que levaria à escolha do tema desta monografia foi provocada pela leitura de *A Life of Charlotte Brontë* (1857)<sup>1</sup>, de Elizabeth Gaskell, mais especificamente pelo relato que aí consta da troca de correspondências entre George Henry Lewes e Brontë. Em resenha sobre *Jane Eyre* publicada na *Fraser's Magazine* ainda em 1847, logo após a primeira obra de Charlotte Brontë ter vindo a público, Lewes dissertara brevemente sobre o gênero romance, afirmando que a sua melhor forma era aquela em que se podia observar a vida e os caracteres humanos corretamente representados, independentemente da variedade dos incidentes e aventuras contidos na obra; daí decorria a sua opinião de que, em detrimento de Sir Walter Scott, Henry Fielding e Jane Austen eram os maiores romancistas em língua inglesa e, portanto, deveriam ser tomados como modelos pelos novos escritores.<sup>2</sup> O assunto era motivo de conflito entre o crítico e Charlotte Brontë, que discordava categoricamente do lugar nobre que o primeiro reservara a Jane Austen. Numa carta de 12 de janeiro de 1848, ela questiona Lewes:

Por que você gosta tanto da Miss Austen? Estou confusa com este ponto. O que o induziu a dizer que você preferiria ter escrito “Pride & Prejudice” ou “Tom Jones” que quaisquer das *Waverley Novels*<sup>3</sup>? Eu não tinha me ocupado de “Pride & Prejudice” até que li aquela sentença sua,

e então obtive o livro. E o que encontrei? Um retrato preciso e daguerreotipado de um rosto comum; um jardim cuidadosamente cercado e cultivado com dignidade, com bordas impecáveis e flores delicadas — mas sem nenhum vislumbre de uma fisionomia vívida e brilhante — nenhum campo aberto — nenhum ar fresco — nenhuma colina azul — nenhum riacho. Eu dificilmente gostaria de viver com suas damas e cavalheiros em suas casas elegantes, mas confinadas<sup>4</sup>.

(BRONTË, 2010, p. 99) (BRONTË, 2010, p. 99)

Não se tem acesso à missiva de Lewes enviada em resposta, mas a carta seguinte de Charlotte, de 18 de janeiro de 1848, dá pistas da justificativa fornecida pelo crítico diante de seu questionamento: “Você diz que [...] ‘Miss Austen não é uma poetisa, não tem ‘sentimento’ (você desdenhosamente encerra a palavra entre aspas), nem eloquência, nada do entusiasmo arrebatador da poesia’ — e depois você acrescenta, eu devo ‘aprender a reconhecê-la como uma das maiores artistas’<sup>5</sup> (*ibid.*, p. 100, grifos do autor). Isso, porém, Charlotte se recusa a fazer, uma vez que, ao contrário de Lewes, a sua concepção de grandeza artística está intrinsecamente relacionada à de “poesia”:

Pode existir um grande Artista sem poesia? O que eu chamo como tal — aquilo diante do que eu me curvo como a um grande Artista, não pode ser destituído do dom divino. Mas por poesia estou certa de que você entende algo diferente do que eu — assim como por ‘sentimento. É poesia, como eu compreendo a palavra, que eleva aquela masculina George Sand e faz, de algo grosseiro, algo divino. É ‘sentimento’, no meu sentido do termo, [...] que extrai a peçonha daquele formidável Thackeray e converte o que poderia ser apenas veneno corrosivo em elixir purificador. [...] Miss Austen sendo, como você diz, sem ‘sentimento’, sem poesia, pode ser — é sensível, real (mais real que verdadeira), mas ela não pode ser grande<sup>6</sup>. (*Idem*, grifos do autor).

É possível presumir que o uso da palavra *sentiment* [sentimento] entre aspas por parte de Lewes, que Brontë julgou pejorativo, buscasse situar a obra de Jane Austen fora daquela tradição de “literatura sentimental” que marcou a segunda metade do século XVIII na Inglaterra e que foi largamente responsável pela “má reputação que ‘sentimento’ adquiriu” (MULLAN, 1998, p. 236)<sup>7</sup>, à qual poderia parecer que Charlotte apelava, ao exigir que um romance, para ser grande, deveria necessariamente manifestar um certo *páthos*, entendido como uma expressão intensa de alcance poético e eloquente. Mas esta concepção de Brontë também poderia ser compreendida num contexto mais amplo, dado que o século XIX viu serem fortalecidos os preceitos da estética romântica que, de acordo com Pedro Sússekind, privilegiava sobretudo um *efeito* patético, estando pronta a sacrificar, para tanto, quaisquer concepções clássicas, como, por exemplo, a noção de decoro (SÜSSEKIND, 2008, pp. 7-8),<sup>8</sup> A obra de John Everett Millais<sup>9</sup> reproduzida acima, *A Huguenot*<sup>10</sup>, exibida pela primeira vez em 1851, ilustra bem a problemática, tendo sido o primeiro sucesso de crítica e de público do pintor (RIDING, 2006, p. 44). A cena representada — a expressão angustiada da amante que suplica para que o seu amado vista a insígnia que poderia salvar sua vida, enquanto este, ao mesmo tempo em que a envolve em um estreito e afetuoso abraço, principia por retirar o laço branco que ela amarrara,

demonstrando uma heroica firmeza de princípios, bastante lisonjeadora para o protestantismo —, na opinião dos contemporâneos, alcançou precisamente o *páthos* de que fala Charlotte Brontë. Em um comentário publicado no *The Art Journal* em 1852, por exemplo (vol. 14, p. 173), afirma-se: “a expressão *dela* é comovente até o último grau. [...] Pensamos que concordarão que este é um quadro progressista, o melhor já exibido pelo artista, e em resumo, exibindo um poder e uma originalidade que devem levar à distinção”.<sup>11</sup>

Tal discussão é emblemática do problema de pesquisa desta monografia em variados níveis. Em primeiro lugar, porque os mais de duzentos anos de recepção da obra de Jane Austen tornaram já bastante evidente que a opinião de Charlotte Brontë é representativa de toda uma tradição crítica que identifica Austen como uma escritora essencialmente racional, cujos romances seriam marcados por uma espécie de recusa da emoção e da paixão. Relacionado a isso está o fato de que os parâmetros críticos de Brontë, em oposição aos de Lewes — que, poderíamos dizer, orientava-se pela noção de que a imitação da realidade determinava o valor da arte —, colocam em relevo a força que a estética romântica adquirira àquela altura, muito embora ainda convivesse, é claro, com concepções oriundas da estética clássica. Por outro lado, o conflito entre Brontë e Lewes também alerta para o aspecto algo escorregadio de certos termos como *sentiment* [sentimento], *poetry* [poesia] e, poderíamos

acrescentar, *sense* [senso] e *sensibility* [sensibilidade], dada a sua polissemia e a circunscrição histórica de seus sentidos. Por exemplo, a premissa de que razão e emoção constituem necessariamente uma antítese — que é o pressuposto para que se possa qualificar a obra de Austen ao mesmo tempo como fundamentalmente racional e desdenhosa da emoção — não resiste diante do esforço de reconstituição dos sentidos históricos dos termos.

Tudo isso bastou para que o interesse em investigar tais relações e em compreender o modo como se dá a representação das paixões em Austen germinasse, e, assim, determinou-se o recorte temático desta pesquisa, escolhendo-se como objeto o primeiro romance publicado pela autora, *Sense and Sensibility* (1811). Visto que a nossa intenção era a de formular uma hipótese de leitura preocupada em reconstituir algo do horizonte de expectativa dos primeiros leitores de *Sense and Sensibility*, das crenças e valores compartilhados no início do século XIX, a fim de prevenir um juízo crítico anacrônico, os pressupostos metodológicos do trabalho foram ancorados nas ideias defendidas por Hans Robert Jauss em sua proposta de um projeto estético-recepcional da História da Literatura.

A premissa fundamental de Jauss em *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária* (1994) é a de que somente a relação dialógica entre literatura e leitor pode mediar a oposição entre os aspectos estéticos e históricos de uma obra,

reatando “o fio que liga o fenômeno passado à experiência presente da poesia” (JAUSS, 1994, p. 23). Com isso, admite-se que o contexto histórico do surgimento de uma obra literária não pode ser descrito como uma “sequência factual de acontecimentos forçosamente existentes independentemente de um observador”, uma vez que o acontecimento literário só pode seguir produzindo efeito na medida em que “haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la” (*ibid.*, p. 26). Nesse sentido, a literatura como acontecimento cumpre-se na *experiência* da obra, “no *horizonte de expectativa* dos leitores, críticos e autores” (*idem*).

Jauss mobiliza duas categorias históricas, quais sejam os conceitos de “horizonte de expectativa” e de “espaço de experiência”, aplicando-as aos estudos literários. Conforme Reinhart Koselleck (1979), estes são, ao mesmo tempo, constitutivos “da história e de seu conhecimento” e indicativos da “condição humana universal”, uma vez que nenhuma categoria que se reporte a uma possibilidade histórica “é concebível sem que esteja constituída também por experiência e expectativa” (KOSELLECK, 2006, pp. 307-8). Trata-se, portanto, de categorias que, ao entrelaçarem passado e futuro, são especialmente adequadas para se “descobrir o tempo histórico” (*idem*).

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. Na experiência se fundem tanto a

elaboração racional quanto as formas inconscientes de comportamento [...]. Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. Nesse sentido, também a história é sempre concebida como conhecimento de experiências alheias. Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem. (*ibid.*, p. 310).

Nesse sentido, no âmbito de uma história da literatura, o horizonte de expectativa consiste em um *sistema de referências* que pode ser reconstruído a partir “das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática” (JAUSS, *op. cit.*, pp. 27-8). De acordo com Jauss, a historicidade da literatura será revelada pelos pontos de interseção entre as análises diacrônica e sincrônica da experiência literária, mas a função “socialmente constitutiva” da literatura apenas há de ser compreendida quando se estabeleça, também, a relação entre a *história particular* de uma obra e a *história geral*, dado que cada nova obra “é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida” (*idem*).

Tendo isso em vista, o objetivo desta monografia é, por meio da análise da representação das paixões em *Sense and Sensibility*,

desconstruir a ideia de que os termos que compõem o título do romance constituam uma dicotomia ou oposição que seria incorporada pelas duas protagonistas, as irmãs Elinor e Marianne, abordagem esta muito consolidada na fortuna crítica do romance. Nossa argumentação se baseia no recurso a textos que podem ser mobilizados como documentos históricos e testemunhos de leitura, a partir dos quais pretende-se demonstrar que as noções de *sense* e *sensibility* guardam entre si uma relação mais complexa que a de mero antagonismo, de maneira que se pode sustentar que a diferença fundamental entre o caráter das irmãs protagonistas reside antes em uma questão de moderação das paixões do que em uma contraposição muito determinada entre razão e emoção. Por conseguinte, o romance pode ser entendido não como uma defesa da primazia da racionalidade sobre a emoção, conforme define parte de sua fortuna crítica, mas como um elogio da virtude da moderação.

Assim, a primeira parte desta monografia busca estabelecer a polivalência dos termos *sense* e *sensibility* através do recurso à análise das entradas dessas palavras em dicionários dos séculos XVIII e XIX — aqui tomados como documentos a partir dos quais se pode traçar o percurso histórico dos significados atribuídos a esses termos — a fim de desconstruir a premissa de que constituam uma antítese. Recorre-se, também, a dois testemunhos históricos de leitura: duas resenhas publicadas em periódicos britânicos em 1812, logo após a publicação do romance, as quais ajudam a vislumbrar

um caminho para a interpretação que se deseja desenvolver. Ainda nessa primeira parte, são apresentadas as hipóteses de três relevantes autores da fortuna crítica de *Sense and Sensibility*, todos do século XX, os quais têm em comum o pressuposto de que o romance tematize a oposição entre razão e emoção e, ademais, de que o romance seja um trabalho de qualidade inferior no conjunto da obra de Jane Austen.

Na segunda parte, em um exercício de refutação das hipóteses de leitura revisadas previamente — tanto ao nível dos significados históricos da caracterização das personagens quando da própria forma literária do romance —, desenvolve-se uma análise de *Sense and Sensibility* que se baseia na concepção de senso moral de Lorde Shaftesbury, autor que se toma, aqui, como representativo da filosofia moral britânica do século XVIII, focando especialmente a questão do decoro como virtude e do egoísmo como vício e priorizando, na análise, as personagens Elinor e Marianne. Busca-se, com o recurso à filosofia moral, respaldar a leitura do romance na relação que este guarda com a “história geral”, na esperança de, assim, aproximarmos dos sentidos que a obra possa ter contido para seus leitores contemporâneos.

---

## Notas

1. Trata-se da primeira biografia de um dos membros da família Brontë. Após a morte de Charlotte Brontë em 1855, seu pai, Patrick Brontë, que sobrevivera à morte precoce de seus seis filhos, encarregou dessa empreitada a também romancista Elizabeth Gaskell, que havia sido amiga de Charlotte. Talvez devido ao fato de que, quando da publicação da biografia, ainda eram vivas muitas das pessoas do convívio de Charlotte, e também porque a sua correspondência era “perigosa como fósforos de Lúcifer” [dangerous as lucifer matches] (nas palavras do marido de Charlotte, Arthur Nicholls), muitas das cartas a que Gaskell teve acesso e que foram publicadas na *Life...* foram editadas com cortes estratégicos. Nesse sentido, optamos por citar as missivas de Charlotte Brontë a partir de uma edição acadêmica de sua correspondência, tal como se indicará, a seguir, no texto.
2. “Para fazermo-nos ainda mais inteligíveis, e para dar às nossas críticas a sua justa significação, podemos fazer uma breve confissão de nossos gostos peculiares. O que mais apreciamos e aplaudimos de todo o coração é a verdade na delineação da vida e do caráter: incidentes os mais maravilhosos, aventuras as mais perigosas, são quase nada quando comparadas ao interesse profundo e duradouro excitado por qualquer coisa como uma representação correta da vida. Isto, de fato, parece-nos ser Arte, e a única Arte a que nos damos o trabalho de aplaudir. Para tornar preciso nosso significado, devemos dizer que Fielding e Miss Austen são os maiores romancistas de nossa língua. Scott tem maior invenção, poderes mais variados, uma imaginação mais poética e pictórica; mas embora seu delineamento de caráter seja geralmente verdadeiro, até onde vai, nunca é profundo; e suas deficiências são singularmente aparentes quando, como em *St. Ronan’s Well*, ele se aventura na perigosa esfera da vida contemporânea.” [No original: “To make ourselves still further intelligible, and to give our criticisms their just significance, we may make a brief confession of our peculiar tastes. What we most heartily enjoy and applaud, is truth in the delineation of life and character: incidents however wonderful, adventures however perilous, are almost as naught when compared with the deep and lasting interest excited by any thing like a correct representation of life. That, indeed, seems to us to be Art, and the only Art we care to applaud. To make our meaning precise, we should say that Fielding and Miss Austen are the greatest novelists in our language. Scott has greater invention, more varied powers, a more poetical and pictorial imagination; but although his delineation of character is generally true, as far as it goes, it is never deep; and his deficiencies are singularly apparent, when, as in *St. Ronan’s Well*, he ventures into the perilous sphere of contemporary life.”] Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/review-of-janeeyre-by->

george-henry-lewes# Salvo indicação contrária, as traduções apresentadas neste trabalho são de próprio punho.

3. Trata-se dos romances de Sir Walter Scott, dos quais o primeiro foi Waverley (1814). Vale notar que o próprio Scott admirava Jane Austen; Ian Watt cita uma passagem de seus diários pessoais em que o romancista escreve: “Também li novamente, e pelo menos pela terceira vez, o romance finamente escrito de Miss Austen *Pride and Prejudice*. Aquela jovem senhorita tinha um talento para descrever os envoltimentos, os sentimentos e os caracteres da vida cotidiana que é, para mim, o mais maravilhoso que já conheci. [...] o toque requintado, que torna interessantes coisas e caracteres comuns, por meio da verdade da descrição e do sentimento, me é negado.” [“Also read again, and for the third time at least, Miss Austen’s very finely written novel of *Pride and Prejudice*. That young lady had a talent for describing the involvements and feelings and characters of ordinary life which is to me the most wonderful I ever met with. [...] the exquisite touch, which renders ordinary commonplace things and characters interesting, from the truth of the description and the sentiment, is denied to me.”] (WATT, 1964, p. 3)
4. “Why do you like Miss Austen so very much? I am puzzled on that point. What induced you to say you would rather have written ‘*Pride & Prejudice*’ or ‘*Tom Jones*’ than any of the *Waverley Novels*? I had not seen ‘*Pride & Prejudice*’ till I read that sentence of yours, and then I got the book. And what did I find? An accurate daguerreotyped portrait of a common-place face; a carefully-fenced, highly cultivated garden with neat borders and delicate flowers — but no glance of a bright vivid physiognomy — no open country — no fresh air — no blue hill — no bonny beck. I should hardly like to live with her ladies and gentlemen in their elegant but confined houses.”
5. “You say [...] that ‘Miss Austen is not a poetess, has no ‘sentiment’ (you scornfully enclose the word in inverted comas), no eloquence, none of the ravishing enthusiasm of poetry’ — and then you add, I must ‘learn to acknowledge her as one of the greatest artists’”.
6. “Can there be a great Artist without poetry? What I call — what I will bend to as a great Artist, there cannot be destitute of the divine gift. But by poetry I am sure you understand something different to what I do — as you do by ‘sentiment’. It is poetry, as I comprehend the word which elevates that masculine George Sand, and makes out of something coarse, something godlike. It is ‘sentiment’, in my sense of the term, [...] which extracts the venom of that formidable Thackeray, and converts what might be only corrosive poison into purifying elixir. [...] Miss Austen being, as you say, without ‘sentiment’, without poetry, may be — is sensible, real (more real than true) but she cannot be great.”
7. “[The sentimental novels] have been largely responsible for the poor reputation that ‘sentiment’ earned.” Tal tradição teria sido iniciada pelo

romance *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768) de Sterne, fazendo fortuna com obras como *The Man of Feeling* (1771), de Mackenzie.

Cf. MULLAN, John. "Sentimental Novels". In: RICHETTI, John (Org.). *The Cambridge Companion To The Eighteenth Century Novel*. Cambridge University Press: Cambridge, 1998. pp. 236-254.

8. Para Süsskind, a recepção alemã de Shakespeare na segunda metade do século XVIII, inicialmente no contexto do movimento Sturm und Drang [Tempestade e Ímpeto], conformou as bases de uma nova estética que "defendia o privilégio do efeito e da emoção sobre as regras da arte" e que elegeu Shakespeare como o seu grande modelo (p. 11), em contraposição a teorias normativas da arte: "[o movimento] foi marcado pela defesa não só da liberdade e da espontaneidade na criação, mas também da possibilidade de transgressão das regras em nome da intensidade do efeito causado pelas obras de arte. Assim, a concepção romântica do gênio, elaborada inicialmente no Sturm und Drang, opõe a liberdade do poeta ao aprisionamento imposto pelas normas tradicionais, valorizando sobretudo a originalidade da criação artística. Surge, desse modo, a noção de 'gênio original', que caracterizou os desdobramentos posteriores do Romantismo." (p. 8, grifo do autor). Cf. SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
9. JOHN EVERETT MILLAIS: *A Huguenot, on St. Bartholomew's Day, Refusing to Shield Himself from Danger by Wearing the Roman Catholic Badge* [Um Huguenote, no Dia de São Bartolomeu, Recusando-se a Proteger-se do Perigo Usando a Insígnia Católica romana]. Óleo sobre tela, 1851-2, The Makins Collection. Último acesso em 02 de julho de 2021 disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huguenot\\_lovers\\_on\\_St.\\_Bartholomew%27s\\_Day.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Huguenot_lovers_on_St._Bartholomew%27s_Day.jpg)>
10. Huguenotes eram os protestantes franceses. No dia de São Bartolomeu, em 1572, em Paris, milhares de huguenotes foram assassinados em um complô organizado por Catarina de Médici e executado por nobres católicos. Cf: <https://www.britannica.com/event/Massacre-of-Saint-Bartholomews-Day>. Acessado em 11 de julho de 2021
11. "her expression is moving to the last degree. [...] We think it will be conceded that this is a progressive picture, the best that has been exhibited by the artist, and in short, displaying a power and originality which must lead to distinction".



# 1. OS TERMOS *SENSE* E *SENSIBILITY* E A RECEPÇÃO CRÍTICA DA OBRA

## 1. 1. Um percurso histórico de sentidos

Embora os termos que compõem o título do romance de Austen possam, à primeira vista, apresentar-se como uma dicotomia ou oposição — reforçada, no português brasileiro, pela tradução de *sense* como *razão* e *sensibility* como *sentimento*<sup>1</sup> — uma investigação mais detida do campo semântico de cada palavra entre os séculos XVIII e XIX torna a relação entre ambas mais complexa que a de uma oposição que se pretenda transparente: não raro, suas acepções se aproximam e, por vezes, surpreendentemente, funcionam como sinônimas. É o que demonstra a análise das entradas de cada termo em dicionários dos séculos XVIII e XIX que empreendemos a seguir.

No *Dictionarium Anglo-Britannicum* (John Kersey) de 1708, *sense* [senso ou sentido] é definido como “*the Faculty of a Living-Creature, whereby it receives the Impression of Outward Objects: Reason, Judgement, Signification, Meaning*” [“a Faculdade de uma Criatura Viva, por meio da qual recebe a Impressão de Objetos Externos: Razão, Julgamento, Significação, Significado”]<sup>2</sup>. *Sensibility* [sensibilidade], por sua vez, designa “*the Quality of being Sensible*” [“a Qualidade de ser Sensível”], enquanto *sensible* [sensível] significa aquilo “*that may be felt, or perceived; also that*

*feels, apt to perceive, apprehensive*” [“que pode ser sentido, ou percebido; também, que sente, apto a perceber, apreensivo”]. Percebe-se que não há, aqui, nada que pudesse indicar uma relação de antagonismo entre os termos; se *sense* é a faculdade de um ser vivo que recebe impressões exteriores, *sensibility* designa a própria qualidade de ser sensível e, portanto, a capacidade de receber tais impressões.

Na edição de 1730 do mesmo dicionário, a definição de *sense* é ligeiramente modificada: trata-se, agora, de “*A Faculty of the Soul*” [“Uma Faculdade da Alma”], em vez de “*of a Living Creature*” [“de uma Criatura Viva”], a qual percebe objetos externos “*by means of some Action or Impression made on certain Parts of the Body, called The Organs of Sense, and by them propagated to the Sensory*” [“por meio de alguma Ação ou Impressão feita em certas Partes do Corpo, chamados de Órgãos dos Sentidos, e por eles propagada para o Sensorial”]; acrescentase, também, a seguinte aceção: “*an Affection or Passion of the Soul*” [“um Afeto ou Paixão da Alma”]. Por conseguinte, na mesma medida em que se especifica a relação de *sense* com os sentidos físicos do corpo, especifica-se também que o termo pode significar um afeto ou paixão, isto é, a expressão de uma emoção, ou o efeito de qualquer gênero de comoção. *Sensibility*, por sua vez, é definido como “*the Sensible Faculty*” [“a Faculdade Sensível”] em vez de “*the Quality of being Sensible*” [“a Qualidade de ser Sensível”]. *Sensible*, por fim, passa a se referir também à faculdade do juízo — “*that falls within the Compass of the Senses,*

*that may be perceived or felt; also apt to perceive, apprehensive; also that is of Good Sense or Judgment*” [“que cai no Compasso dos Sentidos, que pode ser percebido ou sentido; também, apto a perceber, a apreender; também, que é de Bom Senso ou Juízo”] —, no que retoma *sense* (que, lembremos, também designa *judgment* [juízo]). Como bem se pode ver, ainda aqui não é possível verificar sentidos antagônicos entre os termos.

A primeira edição do dicionário de Samuel Johnson, *A Dictionary of The English Language*, de 1755, apresenta verbetes mais extensos, com exemplos de uso para cada acepção. *Sense* contém, aqui, mais acepções do que nos dicionários anteriores. São elas, em ordem numerada e excluídos os exemplos: “1. *Faculty or power by which external objects are perceived; the sight; touch; hearing; smell; taste*”; “2. *Perception by the senses; sensation*”; “3. *Perception of intellect; apprehension of mind*”; “4. *Sensibility; quickness or keenness of perception*”; “5. *Understanding; soundness of faculties; strength of natural reason*”; “6. *Reason; reasonable meaning*”; “7. *Opinion; notion; judgment*”; “8. *Consciousness; conviction*”; “9. *Moral perception*”; “10. *Meaning; import*” [“1. Faculdade ou poder por meio do qual objetos externos são percebidos; a visão; o toque; a audição; o olfato; o paladar”; “2. Percepção por meio dos sentidos; sensação”; “3. Percepção do intelecto; apreensão da mente”; “4. Sensibilidade; agilidade ou agudeza de percepção”; “5. Entendimento; sanidade das faculdades;

força da razão natural”; “6. Razão, significado razoável”; “7. Opinião; noção; juízo”; “8. Consciência; convicção”; “9. Percepção moral”; “10. Significado; sentido”]. Vemos, aqui, que *sense* passa a designar também aquilo que concerne à percepção do intelecto, ao que pode ser apreendido pela mente, bem como a sanidade das faculdades intelectuais/mentais de um indivíduo, ou seja, a razão natural em plena força; ao mesmo tempo, é também a primeira vez em que “*sensibility*” aparece como uma das acepções de *sense*, de forma que os termos constam como palavras sinônimas. Já não se trata, porém, da *sensibility* que, no dicionário de Kersey, designava a qualidade de ser sensível: as únicas acepções para o vocábulo em questão no dicionário de Johnson são “1. *Quickness of sensation*” [“1. Agilidade de sensação”] e “2. *Quickness of perception*” [“2. Agilidade de percepção”]. Testemunha-se aqui uma mudança de sentido: *sensibility* não mais designa uma qualidade própria de todo ser sensível, mas um refinamento da percepção.

Não há alterações nas entradas dos vocábulos nas próximas edições do mesmo dicionário de 1768 e de 1792. Na edição de 1828, de Johnson e Walker, *sense* mantém as mesmas acepções da edição de 1755, excluídos apenas os exemplos, mas *sensibility* apresenta novos sentidos: “*sensibleness*” [“sensatez”], “*perception*” [“percepção”] e “*delicacy*” [“delicadeza”]. O termo *sensibleness* significa: “*Possibility to be perceived by the senses; quickness of perception; sensibility; painful consciousness; judgement; reasonableness*” [“Possibilidade de ser percebido pelos sentidos;

agilidade de percepção; sensibilidade; consciência dolorosa; juízo; razoabilidade”]. Por meio das acepções deste último, portanto, *sensibility* não somente pode designar a delicadeza de percepção, mas também diz respeito àquilo que é predicado da razão, ao que pode sustentar o juízo, além de seguir constando, também nesta edição, como uma das acepções de *sense*.

Por fim, verificamos a primeira edição do atual *Oxford Dictionary of The English Language*, que começou a ser composta ainda no fim do século XIX. O primeiro volume, contendo verbetes de A-C, foi publicado em 1888 sob o título de *A New English Dictionary on Historical Principles*. O oitavo volume, que continha os verbetes de P-Sh, foi publicado apenas em 1914; *sense* apresenta, aí, impressionantes 29 acepções, ocupando quase quatro páginas. Como a revisão de todas as acepções seria muito exaustiva, enfatizamos aqui o que é novidade e que pode nos interessar mais especialmente. A palavra *sensibility* aparece na 5ª acepção — “*capacity for mental feeling; sensibility*” [“capacidade para sentimento mental; sensibilidade”] —, mas esta vem marcada com o sinal que indica a obsolescência do significado; a 3ª acepção apresenta um sentido que é definido em oposição ao intelecto e à vontade — “*In generalized use: The senses viewed as forming a single faculty in contradistinction to intellect, will, etc.; the exercise or function of this faculty, sensation*” [“Em uso generalizado: Os sentidos vistos como formando uma única

faculdade em contraste ao intelecto, vontade, etc.; o exercício ou função desta faculdade, sensação”] —, mas a 7<sup>a</sup> acepção parece significar exatamente o oposto desta última, indicando a aplicação de *sense* às faculdades da mente ou da alma em oposição aos sentidos físicos/corporais: “*Applied to faculties of the mind or soul compared or contrasted with the bodily senses; usually with some defining word, as inner, interior, internal, inward sense*” [“Aplicado a faculdades da mente ou da alma comparadas ou contrastadas com os sentidos corporais; geralmente com alguma palavra definidora, como sentido interno, interior”]. Por outro lado, no caso do verbete *sensibility*, indica-se a obsolescência da 3<sup>a</sup> acepção, que designa “*Mental perception, awareness of something*” [“Percepção mental, consciência de algo”], embora “*Power of sensation or perception*” [“Poder de sensação ou de percepção”] continue vigente. A 4<sup>a</sup> acepção de *sensibility* — “*Emotional consciousness; glad or sorrowful, grateful or resentful recognition of a person’s conduct, or of a fact or a condition of things*” [“Consciência emocional; reconhecimento alegre ou triste, grato ou ressentido da conduta de uma pessoa, ou de um fato ou condição de coisas”] — equivale palavra por palavra à 16<sup>a</sup> acepção de *sense*. Vale mencionar, ainda, as seguintes acepções de *sensibility*: “5. *Quickness and acuteness of apprehension or feeling; the quality of being easily and strongly affected by emotional influences; sensitiveness*” [“5. Agilidade e agudeza de apreensão ou sentimento; a qualidade de ser facilmente

e fortemente afetado por influências emocionais; sensibilidade”] e “6. *In the 18<sup>th</sup> and early 19<sup>th</sup> c. (afterwards somewhat rarely): Capacity for refined emotion; delicate sensitiveness of taste; also, readiness to feel compassion for suffering, and to be moved by the pathetic in literature or art*” [“6. No século 18 e no início do século 19 (depois, algo raramente): Capacidade de emoção refinada; sensibilidade delicada de gosto; também, prontidão para sentir compaixão pelo sofrimento e para ser movido pelo patético na literatura ou na arte”]. Se, aqui, é possível combinar acepções dos dois vocábulos que se definem em oposição, ao mesmo tempo, ambos ainda constam como palavras sinônimas em outras acepções. Nesse sentido, o que se deseja frisar com o recurso à análise das entradas dos termos nos dicionários é, especialmente, a sua polivalência, o seu potencial para a ambiguidade, que, segundo cremos, é mobilizado pela narrativa de Jane Austen. Tal como afirma C. S. Lewis em *Studies in Words* (1959), a própria origem etimológica de *sense* e de *sensibility* — o verbo *sentire*, do latim — contém uma mistura entre “*to feel*” [“sentir”] e “*to think*” [“pensar”] (suas duas possíveis traduções) constitutiva, em si, de uma área semântica central que resiste aos nossos esforços de dicotomização (LEWIS, 1959, p. 137). Ressaltamos que não se trata de dizer que nenhuma distinção de significado deva ser feita entre os termos, apenas de sublinhar que a relação antitética que podem vir a estabelecer não lhes é inerente — ao contrário, como Lewis

demonstra, a sua origem etimológica aponta antes para uma convergência de sentido —, de modo que a oposição entre eles é condicionada por fatores históricos.

## 1. 2. A recepção crítica a *Sense and Sensibility*

No que concerne às resenhas contemporâneas publicadas em periódicos britânicos, tem-se acesso, hoje, a apenas dois textos, de autoria anônima, que saíram respectivamente na *Critical Review* em fevereiro de 1812 e na *British Critic* em maio de 1812<sup>3</sup>. Não obstante a sua escassez, esses textos podem ser mobilizados como documentos históricos que fornecem pistas para a chave de leitura que propomos.

Nos dois comentários, os resenhistas destacam, em primeiro lugar, a excelente qualidade do romance de Jane Austen. Na *Critical Review*, afirma-se que *Sense and Sensibility* figura dentre os poucos romances que merecem ser elogiados pelo refinamento de sua composição e a sua linguagem bem escrita, que lhe rendem um status equiparável ao de uma comédia refinada, de modo que dele se pode derivar “entretenimento e instrução”, assim como desta última<sup>4</sup> (SOUTHAM, 1968, p. 33). Note, aqui, que os gêneros dramáticos, como a comédia e a tragédia, gozavam à época de uma legitimidade que era negada ao gênero romance, em partes porque a este faltavam, nos termos de Raquel de Almeida Prado, os “precedentes ilustres da Antiguidade”, isto é, o romance não era um gênero previsto nas poéticas clássicas;<sup>5</sup> é nesse contexto que se deve entender enquanto um “belo elogio” [“*fair praise*”, nas palavras do resenhistas] a comparação da obra de Austen ao gênero da comédia. Na *British*

*Critic*, o resenhista, por sua vez, lamenta não ter podido escrever um texto mais extenso a respeito de *Sense and Sensibility*: “Nós pensamos tão favoravelmente desta performance que é com alguma relutância que declinamos inseri-la em nossos artigos principais”<sup>6</sup> (SOUTHAM, 1968, p. 37). Nesse sentido, ambas as resenhas apontam para uma recepção favorável da obra. De fato, embora, comparativamente a outros romances publicados no mesmo ano — como *Self-Control*, de Mary Burnton —, *Sense and Sensibility* não tenha sido um sucesso extraordinário de vendas, todas as cópias da primeira edição (estima-se o número de 750) foram vendidas em cerca de um ano, garantindo uma segunda edição em 1813 e rendendo um lucro de 140 libras para a sua autora (FERGUS, 2009, pp. 44-5).

Além disso, observa-se, nessas resenhas, que nenhum dos críticos pressupõe uma relação necessariamente antagônica entre os termos *sense* e *sensibility*. No caso da *Critical Review*, por exemplo, o que o resenhista enfatiza é uma noção de moderação da sensibilidade: para ele, embora possuidora do mesmo bom senso de Elinor, Marianne apresenta um *grau imoderado de sensibilidade* que é o que a torna infeliz em ocasiões banais e que determina o contraste entre o caráter das irmãs:

Os caracteres de Elinor e de Marianne são muito finamente contrastados; a primeira possuindo ótimo bom senso, com uma quantidade adequada de sensibilidade, a última, uma mesma porção do bom senso que torna sua irmã tão estimável, mas ao mesmo tempo mesclando-o com um grau

imoderado de sensibilidade que a torna infeliz em todas as ocasiões insignificantes, e irrita todos a seu redor. [...] A sensibilidade de Marianne não tem limites. Ela se torna miserável, e, em seu temperamento peculiar, esta miséria é extravagantemente acalentada, enquanto Elinor, que tem as suas próprias dificuldades amorosas para enfrentar e suas próprias sensibilidades para subjugar, tem a tarefa dolorosa de aliviar o pesar de sua irmã, que exaure tanto a saúde desta última, que ela é logo trazida à beira da sepultura. A paciência e a ternura de Elinor durante a longa doença de sua irmã, e o conhecimento de que ela resistiu de maneira tão exemplar às decepções e mortificações que teve de suportar, penetram profundamente na mente de Marianne.<sup>7</sup> (SOUTHAM, 1968, pp. 33-34)

Para o resenhista, a conclusão da narrativa é exatamente aquela que o leitor deveria desejar<sup>8</sup>. Na *British Critic*, Elinor também é descrita de forma positiva, e o resenhista elogia o fato de que, “por meio de um exercício sóbrio de prudência e de juízo”, ela é capaz de suportar e superar, com fortaleza de espírito, as mesmas provações que “mergulham a outra [Marianne] em um abismo de vexação, tristeza e decepção”<sup>9</sup> (*ibid.*, p. 37). Para ele, as leitoras do romance “podem ler estes volumes não só com satisfação, mas com benefícios reais, pois podem aprender com eles, se assim o desejarem, muitas máximas sóbrias e salutares para a condução da vida, exemplificadas numa narrativa muito agradável e divertida”<sup>10</sup> (*idem*). Na *Critical Review*, as vantagens instrutivas da narrativa também são salientadas: afirma-se que, embora a matéria da obra não seja novidade, “a excelente lição que apresenta, e a moral útil que pode ser derivada da leitura, são requisitos tão essenciais que a falta de novidade pode, neste caso, ser prontamente esquecida”<sup>11</sup>.

A importância que os resenhistas conferem ao sentido edificante da narrativa põe a claro um dos principais parâmetros críticos daquele período: tal como afirma Sandra Vasconcelos, o preceito horaciano do *utile dulci*, “instruir e deleitar”, se tornaria a “palavra de ordem” dos romancistas ingleses, cuja maioria “aceitava como regra o pressuposto de que a poesia devia oferecer ao mesmo tempo prazer e instrução moral” (VASCONCELOS, 2007, pp. 69-70). Tais princípios também balizariam a atividade crítica do século XVIII (*idem*), que uma figura como Samuel Johnson exemplifica bem. No seu famoso ensaio publicado no *The Rambler* em 31 de março de 1750, Johnson afirmava que o romance deveria servir “como lições de conduta e introdução à vida”<sup>12</sup> para seus leitores jovens e inexperientes. O seu caráter realista, do qual decorria a possibilidade de identificação entre leitor e personagem, ao mesmo tempo em que continha um potencial didático e moral “de maior utilidade que as solenidades da moralidade professada”<sup>13</sup>, podendo introduzir “o conhecimento do vício e da virtude com mais eficácia que axiomas e definições”<sup>14</sup>, encerrava, também, em relação às obras de ficção cuja temática se afastava da vida cotidiana, maior necessidade de cautela quanto aos objetos da representação: o seu poder edificante implicava poder corruptor equivalente. Tais ideias encontrariam ainda muito respaldo na atividade crítica do século XIX; com efeito, para os resenhistas de *Sense and Sensibility*, o romance de Jane Austen é excelente especialmente porque dele se pode apreender “uma excelente lição” e “uma moral útil”. Mas se

existe, por parte desses resenhistas, o que chamaríamos de uma espécie de reconhecimento ou compartilhamento dos valores e crenças subjacentes à obra, a fortuna crítica posterior de *Sense and Sensibility* evidencia que, frequentemente, partiu-se do pressuposto de que os termos do título designam, sim, valores antagônicos — no geral, a dicotomia entre razão e emoção, em que a primeira simboliza o exercício de uma racionalidade fria, que acaba por se desdobrar numa supressão da individualidade concretizada na submissão às regras sociais, e a segunda, uma espontaneidade e autenticidade dos sentimentos individuais que se desejam livres dessas regras, limitantes da plenitude do ser e restritivas das emoções — os quais seriam incorporados pelas irmãs Elinor e Marianne (MUDRICK, 1952; LITZ, 1965; TANNER, 1986). Se, sob a égide da “sensibilidade”, Marianne representa a autenticidade de um *eu* que, em última instância, é o que há de mais imperativo no ser humano, não é de se admirar que, ao contrário dos resenhistas de 1812, críticos do século XX tenham manifestado um profundo desgosto pelo destino final da personagem, o que provocou acusações de imaturidade artística contra Austen, levando ao consenso mais ou menos geral de que *Sense and Sensibility* é um romance inferior no conjunto da sua obra. É emblemática disso a passagem de Litz que citamos a seguir:

A maioria dos leitores concordaria que *Sense and Sensibility* é o menos interessante dos grandes trabalhos de Jane Austen. Como *Northanger*

*Abbey*, é marcado por inconsistências no tom e no ponto de vista, que refletem uma incerteza fundamental de concepção, mas carece da atmosfera de frescura e de entusiasmo que redime *Northanger Abbey*<sup>15</sup> (LITZ, 1965, p. 72).

A esse respeito, é preciso observar, primeiramente, que o descontentamento de parte da crítica com *Sense and Sensibility* extrapola a discussão específica sobre o romance e é englobado por um debate mais amplo, que concerne a toda a obra de Jane Austen e às características que pretendem defini-la como romancista: tratase, aqui, da discussão sobre a ausência de um aspecto patético, passional ou transcendente em suas obras. De acordo com Ian Watt, Austen sempre ofendeu “tanto a sensibilidade imaginativa que anseia por transcender a experiência comum, como o temperamento passional impaciente diante da restrição, com o qual a primeira é frequentemente combinada”<sup>16</sup> (WATT, 1964, p. 4). É nesse sentido que, para ele, os críticos da autora podem ser classificados de acordo com a “antítese geral entre a ‘cabeça’ e o ‘coração’” — e o tipo de leitor que advoga em defesa da superioridade do coração, ou da emoção/sentimento, desaprova os romances de Jane Austen sob a acusação de que, neles, não se encontra nada além de “uma aceitação complacente e desprovida de imaginação dos confinamentos intoleráveis da realidade mundana”<sup>17</sup> (*idem*).

Aí se inscreve a impaciência de figuras oitocentistas como Thomas Carlyle, Charlotte Brontë e Mark Twain. O primeiro classificou os romances de Austen pejorativamente como “*mere*

*dish-washings*”, isto é, “mera lavação de pratos” (AUERBACH, 2004, p. 29; WATT, *op. cit.*, p. 4)<sup>18</sup>, em referência à trivialidade de seus temas — rejeição que, conforme conjectura Watt, pode ser atribuída “ao seu desejo [de Carlyle] por um modo de vida mais amplo e heroico que transcenderia as realidades cotidianas do mundo de Jane Austen”<sup>19</sup> (WATT, *op. cit.*). A opinião de Charlotte Brontë era similar à de Carlyle, e já a apresentamos na Introdução deste trabalho; já Mark Twain julgava que Elinor e Edward, de *Sense and Sensibility*, eram marcados por tamanha frieza — a primeira parecia feita de cera, e o segundo não passaria de uma sombra —, que ao leitor não seria possível se convencer de que os dois pudessem se apaixonar verdadeiramente um pelo outro: “como poderiam tais manufaturas como essas aquecerem-se e sentirem uma paixão [?]”, ele questiona<sup>20</sup>.

Pode-se dizer, portanto, que é na esteira dessas convicções que, em *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery* (1952) [“Jane Austen: Ironia como Defesa e Descoberta”], Marvin Mudrick assume que a atitude generalizada de Jane Austen em relação ao sentimento e à emoção é de cunho repressor. Para o crítico, as narrativas de Austen são marcadas por “este desapego duro e forçado, este distanciamento consciente da emoção, [...] aquela observação atenta sem simpatia, senso comum sem ternura, representação densamente imaginada sem paixão”; e é a uma tal “recusa da emoção” que Mudrick atribui a capacidade da romancista

de penetrar a “superfície polida do mundo burguês” e chegar a sua rígida base material, na medida em que Jane Austen promoveria, em suas obras, um expurgo consciente do mecanismo de escape burguês ao eliminar “todos os devaneios febris (e o germe de sentimento que os infecta) em que a classe média — especialmente as suas mulheres desocupadas — tenta culposamente negar a si mesma”<sup>21</sup> (MUDRICK, 1952, p. 36). Vale ressaltar, ainda, que Mudrick compreende esta “antipatia invencível” de Austen contra o sentimento como a reação natural de uma mulher que, envelhecendo em uma sociedade regida pelas relações entre dinheiro e casamento, tornara-se uma “solteirona sem meios”<sup>22</sup> (*ibid.*, p. 62).

Em sua análise sobre *Sense and Sensibility*, Mudrick afirma que o pressuposto basilar da obra é a concepção de que “não somente o sentimento falso, mas o sentimento em si é mau [...] porque é um comprometimento pessoal”, enquanto a “ironia e as formas sociais são boas porque elas possibilitam que o indivíduo se mantenha distanciado de si mesmo e dos outros”<sup>23</sup> (*ibid.*, pp. 90-1). Para o crítico, a marca da inferioridade de *Sense and Sensibility* reside no descompasso que ele identifica entre aquilo que a narrativa pretende provocar no leitor e o que ela efetivamente provoca. Em sua opinião, embora a forma como a ironia opera no texto encaminhe o leitor à conclusão de que a sensibilidade de Marianne — entendida em oposição ao bom senso de Elinor — é responsável pela sua infelicidade, na medida em que prejudica o seu juízo, e de que

“apenas ao renunciar à sensibilidade como guia ela [Marianne] pode se tornar tranquila e feliz”<sup>24</sup> (*ibid.*, p. 81), ainda assim, “o leitor não se encontra tão firmemente ao lado de Elinor quanto a autora, pela sua exclusão deliberada e protetora de Elinor do foco da ironia, sempre deseja que ele esteja”<sup>25</sup> (*ibid.*, p. 74). Segundo o crítico, isso se deve a dois aspectos: em primeiro lugar, porque Marianne seria uma personagem “mais atraente e adorável do que até mesmo Jane Austen havia planejado originalmente”<sup>26</sup> (*ibid.*, p. 91), representando uma dimensão do espírito de Austen que a autora se recusava a reconhecer, isto é, Marianne simbolizaria a emoção que, na opinião de Mudrick, a escritora tanto se esforçava em controlar e suprimir; assim, o destino final da personagem seria, na verdade, uma forma de a autora se defender de suas próprias emoções ou paixões:

Contra sua própria vontade moral e seu propósito artístico consciente, a criadora torna sua criatura totalmente simpática — porque, deve-se concluir, Marianne representa uma profundidade não reconhecida do espírito de sua autora. Ainda assim, por ser um aspecto que, mesmo fora dela, Jane Austen não reconhecerá como bom, Marianne deve ser humilhada e destruída. A ironia e a convenção social acabam sendo as defesas de Jane Austen, não apenas contra o mundo, mas contra ela mesma, contra o coração da paixão<sup>27</sup> (*idem*)

Em segundo lugar, a simpatia do leitor seria movida ainda mais para perto de Marianne<sup>28</sup> (*ibid.*, p. 81) por conta da “fria hipocrisia” de Elinor, que atingiria o seu ápice nas cenas em que esta dialoga com Lucy Steele. Nas palavras do autor, Elinor “não apenas ouve as confidências de Lucy, mas as solicita com um ar tão ingênuo

e falso quanto o de Lucy”, de maneira a explorar “o próprio método de Lucy sem hesitação, mesmo com avidez; aquela dissimulação, não mais distinguível da cortesia, torna-se um prazer positivo”<sup>29</sup> (*ibid.*, pp. 73-4). Para Mudrick, Elinor comporta-se de modo dissimulado e hipócrita, e sua conduta mostra algo de perverso em sua personalidade, já que ela derivaria prazer do falseamento das suas emoções. Quanto a Edward Ferrars e Coronel Brandon, cujo caráter se assemelha ao de Elinor, o crítico considera que os dois representam não somente as *alternativas* ao sentimento, mas o seu *antídoto* (*ibid.*, p. 90). É nesse sentido que o casamento de Marianne e Brandon o leva a insinuar que a personagem foi traída por sua própria criadora: “Marianne, a vida e o centro do romance, foi traída; e não por Willoughby”<sup>30</sup> (*ibid.*, p. 93).

Por sua vez, em *Jane Austen: A Study of Her Artistic Development* (1965) [“Jane Austen: um estudo de seu desenvolvimento artístico”], Walton A. Litz parte da premissa de que Austen não foi bem-sucedida em sua tentativa de superar a “crua antítese” do título de *Sense and Sensibility*, a qual teria sido herdada de um “padrão temático” estabelecido pela ficção moralista do fim do século XVIII (LITZ, *op. cit.*, p. 73). Para ele, “essa rígida forma antitética” teria sido o ponto de partida da autora tanto em *Sense and Sensibility* quanto em *Pride and Prejudice*, mas Austen teria conseguido escapar disso no primeiro romance, a respeito do qual “ainda estamos justificados em dizer que Marianne representa

*Sensibility* enquanto Elinor representa *Sense*<sup>31</sup> (*ibid.*, p. 74). Assim, de acordo com o crítico, muito embora Austen procure assegurar o leitor de que Elinor possuiria “sentimentos fortes”, enquanto Marianne também seria possuidora de bom senso, a romancista não teria sido capaz de dar corpo à sutileza de tais discriminações nas ações e diálogos da obra (*ibid.*, p. 78).

Assim como Mudrick, um dos aspectos a que Litz atribui a inferioridade de *Sense and Sensibility* é a tentativa falha, por parte de Austen, de fazer de Elinor uma figura simpática. Segundo ele, haveria uma “óbvia admiração” da autora por Marianne — refletida na vivacidade empregada em sua descrição —, a qual pareceria implicar que, embora o seu julgamento a “obrigue” a tomar o partido de Elinor, a própria sensibilidade de Austen se deixa seduzir por Marianne:

Ostensivamente, a simpatia da autora está com Elinor, mas contrariando isto há a admiração óbvia de Jane Austen (refletida na descrição e no diálogo vivazes) pela vitalidade e pelo candor de Marianne. É como se a sensibilidade de Jane Austen estivesse toda do lado de Marianne, mas seu juízo teve que decidir por Elinor; talvez a incerteza do romance reflita aquela de sua criadora.<sup>32</sup> (*ibid.*, p. 79)

É justamente por conta da “opção” da autora por Elinor que pairaria, sobre o romance, uma “atmosfera depressiva” (*ibid.*, p. 82): na opinião do crítico, não é possível considerar seriamente “decoro cauteloso” de Elinor e as suas “ocasionais hipocrisias sociais” enquanto alternativas válidas “à vida de sentimento desenfreado”

representada por Marianne<sup>33</sup> (*ibid.*, p. 81). Por conseguinte, para Litz, ao obrigar Marianne a escolher entre a “fraqueza” de Willoughby e o “colete de flanela” de Coronel Brandon, Austen estaria confessando sua própria “inabilidade em transformar as convenções que ela herdara de outros autores [nomeadamente, da ficção moralista do século XVIII] e que haviam sido incorporadas na versão original da obra”<sup>34</sup> (*idem*).

Por fim, Tonny Tanner, em *Jane Austen* (1986), analisa *Sense and Sensibility* pelo viés da condição patológica de Marianne, de seus aspectos psicossomáticos e do fato de que vários de seus sintomas apontariam para um tipo de patologia que, no fim do século XVIII, “poderia ter sido compreendida como loucura”<sup>35</sup> (TANNER, 1986, p. 82). As relações entre conduta social e patologia levam Tanner a compreender o decoro de Elinor enquanto uma manifestação de simpatia e de altruísmo que concorre para a preservação da sociedade, enquanto o comportamento de Marianne se encaminharia no sentido contrário, pois era excessivamente orientado para as necessidades e vontades individuais: “um mundo em que todo mundo fosse totalmente sincero, dizendo sempre a verdade pelo bem de seus próprios sentimentos e nunca nenhuma mentira pelo sentimento dos outros, seria simplesmente uma anarquia”<sup>36</sup> (*ibid.*, p. 85). Ao fim da narrativa, portanto, Marianne precisaria ser “domada” para tornar-se apta a viver em sociedade e a desempenhar a parte que lhe cabe de uma noção de “cidadania”:

quando isso acontece, após sua conva-lescença, sua visão se torna mais clara, mas a consequência é que sua energia “é transformada em langor”<sup>37</sup> (*ibid.*, p. 100).

Assim como Mudrick e Litz, Tanner afirma que, a despeito dos esforços de Austen no sentido contrário, o leitor responde muito positivamente à “sinceridade inocente” [“*guiltless sincerity*”] de Marianne: para ele, embora Elinor seja um membro indispensável da sociedade, em se tratando de Marianne, “não podemos deixar de achar atraente sua generosa capacidade de sentir, nem deixar de simpatizar com seu genuíno sofrimento e com sua doença”<sup>38</sup> (*ibid.*, pp. 98-9). Assim, segundo o crítico, a “parte mais fraca” do romance é, com efeito, o destino final de Marianne: o casamento entre ela e Brandon não seria senão uma forma de completar um padrão “para satisfazer aquele instinto por um arranjo harmonioso que é parte da estrutura tanto da sociedade quanto do próprio livro”<sup>39</sup>, de maneira que, ao fim, a energia de Marianne teria sido sacrificada ao que Tanner designa de “geometria dominante” [“*overriding geometry*”] (*ibid.*, p. 100). Nessa perspectiva, o final de *Sense and Sensibility* apontaria, ainda, para a falta de coragem ou fôlego da autora em se dedicar a uma exploração “completa e sincera” das implicações de uma sensibilidade tão aflorada como a de Marianne, empreitada que, na opinião de Tanner, foi realizada de forma muito mais satisfatória por romancistas como George Eliot e Emily Brontë (nas figuras de Maggie Tulliver, em *The Mill On The Floss*, e de Cathy, em

*Wuthering Heights*): para o crítico, o único destino possível para a personagem seria a sua morte, porque, “constituída tal como ela é, literalmente não há lugar para ela na sociedade”<sup>40</sup> (*ibid.*, pp. 100-1). A convalescença de Marianne, seguida de sua transformação e casamento, constituiria, assim, uma espécie de simulacro, em que a Marianne “real” teria sido substituída por um autômato:

E, no entanto, Marianne, de fato, morre. Qualquer que seja o nome do autômato que se submete aos planos de suas relações e entra no jogo social, não é a verdadeira Marianne, e na simetria desvitalizada da conclusão perdeu-se algo valioso. [...] pode-se perguntar que consolos a sociedade terá para Marianne depois de sua experiência devastadora — a verdadeira Marianne, como Ofélia, poderia muito bem ter optado pela abençoada inconsciência do rio<sup>41</sup>. (*idem*)

Como bem se percebe, a questão da *simpatia* que o leitor sente ou não por cada uma das irmãs é um aspecto fundamental para o juízo que Mudrick, Litz e Tanner emitem sobre a obra. Aquilo que, na opinião desses críticos, aponta para uma falha artística da romancista, na verdade nada tem a ver com uma qualidade formal do romance, reportando-se antes a uma questão que, em certa medida, é-lhe extrínseca: trata-se dos valores associados às condutas das personagens, que não são estáticos, mas maleáveis, suscetíveis ao decurso da história. Se contrastamos as hipóteses desses críticos com os comentários dos resenhistas de 1812, verificamos uma discrepância deveras acentuada, que evidencia precisamente a problemática de cunho histórico que buscamos destacar: balizar o

juízo crítico da qualidade de uma narrativa que dista mais de um século de seus críticos na questão da simpatia provocada pelas personagens é uma atitude algo anacrônica, na medida em que mobiliza certos princípios e valores que acabam por revelar mais sobre os próprios leitores — e sobre o tempo em que vivem — do que sobre o romance.

Nesse sentido, importa ainda observar o aspecto tardio do crescimento da reputação crítica de Jane Austen e de uma produção substancial sobre as suas obras. Conforme Southam, é muito pouco expressiva a quantidade de material crítico sobre a autora anterior a 1870, ano da publicação de sua biografia por seu sobrinho, James Edward Austen-Leigh, a qual gerou ocasião para que seus romances recebessem uma atenção até então inédita (SOUTHAM, *op. cit.*, p. 1). Por conseguinte, a fortuna crítica de Austen só começou a se avolumar em direção ao início do século XX, quando a herança do romantismo já se sedimentava. Se partimos da premissa de que, como afirma Watt, é justamente com o movimento romântico que a noção de sensibilidade teria passado a refletir uma ênfase no domínio do sentimento e da imaginação *enquanto oposto àquele da razão, da vontade e do fato*, algo historicamente sem precedentes (WATT, *op. cit.*, p. 45), então talvez possamos explicar, ao menos em partes, os aspectos aqui abordados da recepção de *Sense and Sensibility* no século XX.

São valores românticos — tais como a demanda por sinceridade, o ódio à hipocrisia, que Tanner identifica como uma das características mais simpáticas do Romantismo (TANNER, *op. cit.*, p. 84), bem como a reivindicação da centralidade do indivíduo — que parecem orientar a interpretação das personagens por parte dos críticos em questão. A oposição entre indivíduo e sociedade, elaborada no Iluminismo no âmbito de uma reivindicação de igualdade e liberdade dos indivíduos, é retomada pelo Romantismo enquanto ênfase na “singularidade e originalidade dos indivíduos contra todas as convenções sociais” (SÜSSEKIND, *op. cit.*, p. 46). Nesse sentido, exalta-se a “emancipação anárquica do indivíduo; objetivo que naturalmente implica o conflito não só com determinada sociedade histórica, mas com a sociedade como tal, qualquer que seja” (ROSENFELD *apud* SÜSSEKIND, *idem*). Assim, como observa Wiltshire (1992), em uma cultura egocêntrica que privilegia a “franqueza, honestidade e a busca de objetivos individuais”<sup>42</sup>, toda prática diplomática ou de “autosupressão voluntária” [“*voluntary self-suppression*”] tende a ser interpretada “como um sinal de fraqueza, de espírito mesquinho ou de hipocrisia”<sup>43</sup> (WILTSHIRE, 1992, pp. 27-8), na mesma medida em que o oposto tende a ser valorizado.

Ao defenderem o comportamento de Marianne enquanto expressão de uma individualidade espontânea, apaixonada e autêntica, e referirem-se ao decoro de Elinor como mera

artificialidade, como característica que aponta para um caráter dissimulado e hipócrita, os autores esvaziam o significado moral e ético que o conceito de decoro — e a dinâmica entre as esferas do público e do privado aí implicada — carrega na sociedade em que se movem as personagens de Austen. Em relação a isso, pode-se ainda observar a falência, no século XX, de um dos critérios basilares para o julgamento acerca da qualidade de um romance nos séculos XVIII e XIX: as considerações sobre a dimensão moral das obras, que discutimos acima. Em Mudrick, Litz e Tanner, não somente esse tipo de consideração não tem lugar, como parece que, ao contrário, o aspecto moralizante da obra adquire uma conotação negativa, principalmente na medida em que se trata de uma moral orientada a um sentido coletivo, a uma virtude *social*, profundamente conflitante com valores românticos.

---

## Notas

1. A opção por esta tradução implica, em si mesma, certa interpretação do romance. Embora *razão/reason* seja, é claro, uma das acepções de *sense*, este último deriva da mesma origem etimológica que *sensibility*, o que assegura a ambiguidade dos termos; obviamente, o mesmo não ocorre entre *razão* e *sentimento*. É interessante observar que a primeira tradução de *Sense and Sensibility* — feita por Isabelle de Montolieu, para o francês, em 1815 — resultou no título “Raison et sensibilité, ou Les deux manières d’aimer” [“Razão e sensibilidade, ou As duas maneiras de amar”], que coloca a mesma problemática. Como nota Anthony Mandal, no entanto, a primeira tradutora, ela mesma uma romancista, tomou grandes liberdades com o texto de Austen, aplicando o aparato sentimental de seus próprios romances à obra da escritora inglesa, de modo a diminuir “a riqueza polivalente de *Sense and Sensibility*” [“the polyvalent richness of *Sense and Sensibility*”] (MANDAL, 2009, p. 427). Tratando-se ainda da língua francesa, outras traduções optaram pelos títulos “Raison et Sentiments” e “Le Cœur et la Raison” [respectivamente “Razão e Sentimentos” e “O coração e a Razão”]. Para o italiano, também houve várias traduções, com os seguintes títulos: “Sensibilità e buon senso”, “Ragione e sentimento”, “Sensibile amore”, “L’eterno contrasto” [respectivamente “Sensibilidade e bom senso”, “Razão e sentimento”, “Amores sensíveis”, “O eterno contraste”]. Em Portugal, parece ter havido apenas uma tradução: “Sensibilidade e Bom-senso”. No Brasil, além de “Razão e Sentimento”, temos também em traduções mais recentes “Razão e Sensibilidade”.
2. Visto que a presente investigação se ocupa dos sentidos dos termos em sua língua original, optou-se por, neste caso, manter as citações dos dicionários em inglês no corpo do texto, seguidos por sua tradução em português, entre colchetes, já que estava fora de nosso escopo seguir o percurso histórico e as particularidades dos termos também em português.
3. Ambos os textos foram consultados em *Jane Austen: The Critical Heritage* (SOUTHAM, 1968)
4. “A genteel, well-written novel is as agreeable a lounge as a genteel comedy, from which both amusement and instruction may be derived. *Sense and Sensibility* is one amongst the few, which can claim this fair praise”.
5. De acordo com Raquel Almeida Prado, a ascensão do romance à “condição de literatura” passava necessariamente por sua conformação às regras da retórica, o que acabou por se traduzir numa necessidade de que o gênero promovesse a edificação moral: “Provavelmente, o tímido romancista que proclama suas intenções morais no seu prefácio não responde apenas a possíveis condenações morais, mas a condenações estéticas também — são as mesmas: a dignidade do gênero romanesco só pode ser alcançada na medida em que, como a

tragédia, como a história, ele é veículo de instrução moral”. Cf. PRADO, Raquel de Almeida. *Perversão da Retórica, Retórica da Perversão: Moralidade e forma literária em As Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos. São Paulo: Editora 34, 1997, pp. 31-34. Também a esse respeito, Sandra Vasconcelos, investigando o processo de formação do romance na Inglaterra, afirma que este “enfrentara não só a predominância do teatro e da poesia, gêneros considerados mais nobres e dignos, mas ainda fora alvo da desconfiança e, por vezes, da reação irada dos que acreditavam no seu poder corruptor dos gostos e dos costumes.” Cf. VASCONCELOS, Sandra Gardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Fapesp e Editora Hucitec, 2007. p. 66.

6. “We think so favourably of this performance that it is with a certain reluctance that we decline inserting it amongst our principal articles.”
7. “The characters of Elinor and Marianne are very nicely contrasted; the former possessing great good sense, with a proper quantity of sensibility, the latter an equal share of the sense which renders her sister so estimable, but blending it at the same time with an immoderate degree of sensibility which renders her unhappy on every trifling occasion, and annoys every one around her. [...] The sensibility of Marianne is without bounds. She is rendered miserable, and in her peculiar temperament, this misery is extravagantly cherished, whilst Elinor, who has her own love-difficulties to encounter and her own sensibilities to subdue, has the painful task of endeavouring to alleviate her sister’s grief, which preys upon her health so much, that she is soon reduced to the brink of the grave. The patience and tenderness of Elinor during the long illness of her sister, and the knowledge of her bearing up in so exemplary a manner against the disappointments and mortifications which she has had to endure, sink deep into the mind of Marianne.”
8. “the conclusion [is] such as the reader must wish it to be.”
9. “Two sisters are placed before the reader, similarly circumstanced in point of education and accomplishments, exposed to similar trials, but the one by a sober exertion of prudence and judgment sustains with fortitude, and overcomes with success, what plunges the other into an abyss of vexation, sorrow, and disappointment.”
10. “We will, however, detain our female friends no longer than to assure them, that they may peruse these volumes not only with satisfaction but with real benefits, for they may learn from them, if they please, many sober and salutary maxims for the conduct of life, exemplified in a very pleasing and entertaining narrative.”
11. “The story may be thought trifling by the readers of novels, who are insatiable after something new. But the excellent lesson which it holds up to view, and the useful moral which may be derived from the perusal, are such essential requisites, that the want of newness may in this instance be readily overlooked.”

12. “as lectures of conduct, and introductions into life”.
13. “of greater use than the solemnities of professed morality”.
14. “the knowledge of vice and virtue with more efficacy than axioms and definitions”.
15. “Most readers would agree that *Sense and Sensibility* is the least interesting of Jane Austen’s major works. Like *Northanger Abbey*, it is marred by inconsistencies in tone and point-of-view which reflect a fundamental uncertainty of conception, but it lacks the atmosphere of freshness and enthusiasm that redeems *Northanger Abbey*”.
16. “Jane Austen has always offended both the imaginative sensibility which yearns to transcend common experience, and the passionate temperament impatient of restraint, with which it is often combined.”
17. “Reaction to Jane Austen’s novels can be roughly classed according to the general antithesis between the ‘heart’ and the ‘head’. [...] advocates of the reasons of the ‘heart’, such as Charlotte Brontë, interpret limitation as synonymous with an unimaginative and complacent acceptance of the intolerable confinements of mundane reality.”
18. Não conseguimos acessar diretamente o texto do autor, mas tanto Watt como Emily Auerbach citam o mesmo comentário de Carlyle que, de acordo com esta última, pode ser consultado em *Literary Recollections and Sketches* (London: Hodder and Stoughton, 1893), de Francis Espinasse.
19. “Carlyle’s summary dismissal of Jane Austen’s novels as mere ‘dishwashings!’, for instance, can be attributed to his desire for an ampler and more heroic way of life that would transcend the everyday realities of Jane Austen’s world”.
20. “Elinor is a wax figure and Edward a shadow, and how could such manufactures as these warm up and feel a passion.” Esta citação de Twain consta em um manuscrito que só foi publicado postumamente, intitulado “Jane Austen”, consultado no Appêndice de *Searching Jane Austen* (Emily Auerbach).
21. “and it is this hard compelled detachment, this conscious shying from emotion, [...] that close observation without sympathy, densely imagined representation without passion [...] [that] may indeed be the ideal instruments for penetrating the polished surface of the bourgeois world to its unyielding material base. [...] The first step she must take, however, is to cut off all the feverish daydreams (and the germ of feeling that infects them) in which the middle class — especially its unoccupied women — tries guiltily to deny itself.”
22. “Being older, she is also, however, more responsive to the pressures of the marriage-and-money society in which she has become a spinster without means, and which must by its nature react to feeling with an invincible antipathy”.

23. “not merely false feeling, but feeling itself, is bad [...]. Irony and social forms are good because they enable one to remain detached, from oneself as from others; and feeling is bad because it is a personal commitment”.
24. “only by renouncing sensibility as a guide she [Marianne] can become settled and happy.”
25. “the reader finds himself not so firmly on Elinor’s side as the author, by her deliberate protective exclusion of Elinor from the focus of irony, always intends him to be.”
26. “more winning and lovely than even Jane Austen had originally planned.”
27. “Against her own moral will and conscious artistic purpose, the creator makes her creature wholly sympathetic — because, one must conclude, Marianne represents an unacknowledged depth of her author’s spirit. Still, because it is an aspect which, even outside herself, Jane Austen will not acknowledge to be good, Marianne must be humiliated and destroyed. Irony and social convention turn out to be Jane Austen’s defenses, not only against the world, but against herself, against the heart of passion.”
28. “and our sympathy moves still closer to Marianne.”
29. “So Elinor not only listens to Lucy’s confidences, but solicits them with an air as ingenuous and false as Lucy’s own [...]. Yet the point is not so much that Elinor must learn these things some method or other, as that she exploits Lucy’s own method without hesitation, even with eagerness; that dissimulation, no longer distinguishable from courtesy, becomes a positive pleasure”.
30. “Marianne, the life and center of the novel, has been betrayed; and not by Willoughby.”
31. “we are still justified in saying that Marianne represents Sensibility while Elinor stands for Sense.”
32. “Ostensibly the author’s sympathy is with Elinor, but running counter to this is Jane Austen’s obvious admiration (reflected in lively description and dialogue) for Marianne’s vitality and candor. It is as if Jane Austen’s own sensibility were all on the side of Marianne, but her judgment had to decide for Elinor; perhaps the novels uncertainty reflects that of its creator.”
33. “Elinor’s cautious decorum and occasional social hypocrisies scarcely make a vali alternative to the life of unrestrained feeling.”
34. “we must finally conclude that in providing Marianne with a choice between Willoughby’s weakness and Colonel Brandon’s ‘flannel waistcoat’ Jane Austen was confessing her inability to transform the conventions inherited from other writers and embodied in the novel’s original versions.”
35. “could have been construed as madness.”
36. “a world in which everyone was totally sincere, telling always the truth for the sake of their own feelings and never any lies for the feelings of others, would be simply an anarchy”.

37. "is turned into languor".
38. "we cannot fail to find attractive her generous capacity for feeling, nor fail to sympathise with her genuine suffering and sickness."
39. "to satisfy that instinct for harmonious arranging which is part of the structure both of that society and of the book itself".
40. "constituted as she is there is literally no place for her in society".
41. "And yet Marianne does, in effect, die. Whatever the name of the automaton which submits to the plans of its relations and joins the social game, it is not the real Marianne, and in the devitalized symmetry of the conclusion something valuable has been lost. [...] one may well wonder what consolations society will have for Marianne after her shattering experience — the real Marianne, like Ophelia, might well have opted for the blessed unconsciousness of the river."
42. "frankness, honesty and the pursuit of individual goals".
43. "as a sign of weakness, mean-spiritiness or hypocrisy".



## 2. SENSE AND SENSIBILITY PELO VIÉS DA FILOSOFIA MORAL

É possível dizer que a polivalência dos termos *sense* e *sensibility* — no que ela aponta para campos semânticos que se mesclam — é consubstanciada na concepção de *senso moral* da filosofia moral britânica do século XVIII, especialmente de Lorde Shaftesbury, a qual gostaríamos de tomar como ponto de partida de nossa análise do romance.

Conforme afirma Eagleton (1993), para Shaftesbury, “toda ação moral deve ser mediada através dos afetos, e o que não for feito pelo afeto é simplesmente não-moral” (EAGLETON, 1993, p. 31). Perceba-se, porém, que a importância do afeto<sup>1</sup> (ou paixão, ou sentimento) para o senso moral não deve ser compreendida enquanto uma crença hedonista na equivalência entre o bem no sentido moral e aquilo que é prazeroso: nas palavras de Eagleton, Shaftesbury “acredita numa lei moral objetiva e absoluta; rejeita a sugestão de que o sentimento imediato seja uma condição suficiente para o bem, e defende, como Hegel, que o sentido moral deva ser educado e disciplinado pela razão” (*idem*). É nesse sentido que a concretização do senso moral numa conduta de fato virtuosa pressupõe uma fusão entre o exercício da razão, que reside na necessidade de educar e disciplinar as paixões, e a sensibilidade, no sentido de uma benevolência natural, um amor natural por aquilo que é justo e belo. Michael B. Prince (2010) reporta-se a essa questão ao observar que

existe uma distinção, em Shaftesbury, entre “virtude concedida por Deus” [“*God-given virtue*”] e “capacidades para a virtude concedidas por Deus” [“*God-given capacities for virtue*”, grifo do autor]: em suas palavras, “O que quer que a natureza tenha implantado, somente a educação, a arte e a prática podem tornar real. Estamos dispostos à virtude pelo senso moral. Não há garantia de sua capacidade de influenciar a conduta de indivíduos ou de nações para o melhor”<sup>22</sup> (PRINCE, 2010, p. 63).

Assim, em *Uma investigação acerca da virtude ou do mérito* (SHAFTESBURY, 2013), Shaftesbury parte da premissa de que uma ação só pode ser qualificada como virtuosa na medida em que tenha sido movida pela paixão ou afecção de uma criatura detentora da capacidade de refletir sobre o caráter moral dessa ação. Nesse sentido, se o homem é a única criatura dotada de racionalidade e de capacidade de reflexão, a virtude lhe é exclusiva:

Assim, se uma criatura é generosa, amável, constante, compassiva, mas é incapaz de refletir sobre o que ela própria faz ou vê outros fazerem, de modo a aperceber-se do que é *digno* ou *honesto* e a fazer dessa percepção ou concepção de *dignidade* e *honestidade* um objeto de seu sentimento, ela não possui as características do ser *virtuoso*, pois só assim, e não de qualquer outro modo, ela é capaz de ter um *sentido de certo ou errado*; um sentimento ou juízo sobre o que é feito, mediante uma disposição justa, equânime e boa, ou a contrária. (*ibid.*, p. 20, grifos do autor)

O conhecido aspecto *inato* do senso moral de Shaftesbury refere-se a sua convicção de que, se um indivíduo possui inclinações sadias, isto é, que não tenham sido corrompidas, ele se inclinará

*naturalmente* para as ações morais e para a virtude: paralelamente ao caráter de inevitabilidade do julgamento estético, que identifica e admira a beleza e a harmonia e sente aversão pelos seus contrários, a mente humana reagiria espontaneamente com admiração ou aversão ante ações e afecções morais ou imorais.

No caso de objetos mentais ou morais, ocorre o mesmo que no caso dos corpos vulgares ou dos objetos comuns dos sentidos. Quando as formas, as cores, os movimentos e as proporções destes últimos se apresentarem aos nossos olhos, resulta necessariamente uma beleza ou deformidade [...]. A mente [...] não pode permitir que algo escape à sua censura. Sente o macio e o áspero, o agradável e o desagradável nas afecções, e descobre tanto o que é *sórdido* quanto o que é *belo*<sup>3</sup>, o *harmonioso* tanto quanto o *dissonante* [...], de um modo tão real e verdadeiro nesse caso como no de uma obra musical ou das formas exteriores ou representações de coisas sensíveis. E em ambos os casos a mente não pode conter sua *admiração* e seu *êxtase* ou sua *aversão* e seu *desprezo*. (*ibid.*, pp. 18-9, grifos do autor)

Ademais, para Shaftesbury, a virtude — entendida não somente como algo para o qual o homem se inclina naturalmente, mas como o próprio *fim* de sua natureza e, nesse sentido, como a condição que lhe é mais benéfica — possui um caráter que se orienta fundamentalmente a um sentido coletivo, ao bem da espécie. Se o homem faz parte de um sistema, concebido enquanto um sistema perfeito, pressupõe-se, então, uma integração, uma organicidade entre o bem do indivíduo e o bem coletivo; nesse sentido, aquilo que é bom para o indivíduo, necessariamente o será, também, para a sociedade, assim como aquilo que é prejudicial para ele, também o será para a coletividade:

Ora, se pela constituição natural de qualquer criatura racional as mesmas irregularidades de apetite que a tornam maléfica para outros também a fazem prejudicar a si própria, e se a mesma regularidade de sentimentos que a torna boa num sentido também a faz boa em outro, então a bondade pela qual ela é útil aos demais significa um bem e uma vantagem real para ela. (*ibid.*, p. 14)

De maneira que:

para merecer o qualificativo de *boa* ou *virtuosa*, uma criatura deve ter todas as suas inclinações e afecções, disposições da mente e temperamento em harmonia e concordância com o bem de sua *espécie*, ou com aquele *sistema* em que ela está inserida e do qual *participa*. *Retidão*, *integridade* ou *virtude* são, pois, atributos de quem se mantém favoravelmente disposto não só em relação a si próprio, mas também para com a sociedade e o público. A ausência de tais atributos, ou possuir seus contrários, resulta em *depravação*, *corrupção* e *vício*. (*ibid.*, p. 22, grifos do autor)

Em outras palavras, trata-se de admitir, aqui, que a verdadeira noção de bem pessoal ou vantagem individual não existe jamais em oposição à sociedade e ao bem comum: “Estar favoravelmente disposto em relação tanto ao *interesse público* quanto ao *interesse próprio* é não só consistente, mas inseparável” (*ibid.*, p. 24, grifos do autor).

É nesse sentido que o filósofo concebe a existência de três tipos de afecção: aquelas *naturais*, que conduzem ao bem comum; as *autoafecções*, que conduzem ao bem do indivíduo; e as *nãonaturais*, que não promovem nem o bem comum nem o particular (*ibid.*, p. 26). O último tipo é, obviamente, perverso *per se*, mas as duas primeiras só serão virtuosas a depender de sua graduação. A noção

de *moderação* é, portanto, crucial para o conceito de virtude de Shaftesbury. Mesmo as afecções naturais podem ser excessivas, “como quando a piedade é a tal ponto preponderante que acaba destruindo seu próprio fim e impede que se preste o socorro ou se dê o alívio requerido” (*ibid.*, p. 27), de maneira a impedir a ação moral:

sempre que um único instinto bom é excessivo, deve ser prejudicial aos demais e diminuir em maior ou menor medida a força e a operação natural dela [da afecção]. Pois uma criatura portadora de um tão imoderado grau de paixão deve necessariamente consentir-lhe demais, e muito pouco às outras do mesmo caráter e igualmente naturais e úteis quanto a seus fins. E isso será forçosamente a oportunidade para a parcialidade e a injustiça, enquanto apenas um dever ou uma função natural é fervorosamente obedecido e todas as outras obrigações ou funções negligenciadas. (*idem*)

Da mesma forma, tratando-se das autoafecções, elas podem ser excessivamente débeis: que o indivíduo seja negligente consigo mesmo “deve certamente ser considerado perverso em relação aos desígnios e fins da natureza” (*ibid.*, p. 28), pois, uma vez que é impossível que o bem comum seja preservado sem que se preserve, primeiramente, o bem-estar individual, “as afecções relativas ao bem particular tornam-se necessárias e essenciais ao sentimento de bondade” (*idem*). Segue-se, assim, que “uma criatura a quem realmente faltem esses instintos carece, na realidade, de um certo grau de bondade e retidão natural e pode assim ser considerada perversa e defeituosa” (*idem*). Se, por outro lado, as autoafecções forem excessivamente fortes, origina-se, nesse caso, um

comportamento egoísta, que implicará na debilidade das afecções naturais.

Assim, para Shaftesbury, na medida em que a virtude implica na manutenção sadia das paixões relacionadas ao bem comum e ao bem particular, isto é, num princípio de moderação dos diversos elementos relacionados ao exercício da virtude, o vício consiste na *imoderação*, em qualquer extremo ou excesso desses mesmos elementos. Portanto, o vício ocorre “1. quando as afecções públicas são fracas ou deficientes; 2. ou as afecções privadas ou autoafecções são demasiadamente fortes; 3. ou surgem afecções que não são nenhuma dessas nem tendem, em qualquer grau, para manter o sistema público ou privado” (*ibid.*, p. 29). Finalmente, se o comportamento virtuoso é o mais benéfico possível para o ser humano, disso decorre:

1. Que possuir *afecções naturais, benévolas* ou *generosas*, fortes e poderosas em relação ao bem público é dispor dos principais meios e poderes de satisfação pessoal. E que não os possuir é viver em sofrimento e maldade infalíveis.
2. Que possuir *autoafecções particulares* excessivamente fortes, ou para além do seu grau de subordinação aos generosos e naturais, também é ser miserável.
3. Que ter *afecções não-naturais* (ou seja, os que não se baseiam no interesse comum ou da espécie, nem no da própria criatura ou pessoa privada) é ser infeliz no mais alto grau. (*idem*, grifos do autor)

A convicção de que a satisfação pessoal provenha da virtude enquanto estado naturalmente buscado pelo indivíduo e de que o vício resida na “violência do egoísmo” (*ibid.*, p. 37) fornece uma perspectiva para que se pense a caracterização das personagens em *Sense and Sensibility* de maneira diversa da abordagem dos críticos cujas hipóteses discutimos há pouco. Por esse viés, é possível ler o romance de Austen não em termos de uma narrativa que pretenda tematizar o conflito entre razão e emoção enquanto os dois elementos de uma antítese, mas que conceba *sense* e *sensibility* enquanto elementos inter-relacionados de forma orgânica, entre os quais não se pode traçar uma linha de distinção muito precisa. Trata-se de tomar por pressuposto que, em Jane Austen, como afirma Kearney (1990, pp. 111-19), não se pode admitir um sentimento *puro* ou *espontâneo* apartado da razão, pois esta se relaciona intimamente às potencialidades das emoções mais refinadas da natureza humana, como a compaixão, a simpatia e a lealdade; o sentimento *sincero* e *verdadeiro* é cultivado sempre em harmonia com reflexões morais, de modo que razão e emoção interagem naturalmente. Trata-se, ainda, de abandonar o princípio de um conflito insolúvel entre o indivíduo e a sociedade e conceber, ao contrário, que a narrativa admite a possibilidade concreta de se obter felicidade individual pelo exercício de uma virtude orientada a um sentido coletivo e efetivada na moderação das paixões.

Partindo dessas premissas, pode-se afirmar que Elinor e Marianne não simbolizam a razão e a emoção em oposição. Elinor é uma personagem exemplar da medida virtuosa tanto de *sense* quanto de *sensibility*, no que os dois valores têm de mais intrinsecamente relacionados um ao outro. Marianne, por sua vez, é caracterizada por um excesso que emerge como uma recusa em reconhecer e legitimar os sentimentos das outras pessoas e que, ironicamente, acaba por resultar em uma insensibilidade marcada por um egoísmo algo histriônico, que faz com que, ao contrário de sua irmã, ela não seja empática (APROBERTS, 1975, p. 360). Por conseguinte, o romance pode ser entendido não como uma defesa da primazia da racionalidade sobre a emoção, mas como um elogio da virtude da moderação orientada à promoção de um bem individual que só se efetiva num bem comum.

Nesse sentido, é preciso admitir, também, que se trata de uma narrativa que *se pretende* didática e moralmente instrutiva. A estrutura espelhada do enredo, em que ambas as irmãs se defrontam com problemas muito semelhantes, presta-se particularmente à demonstração dos impactos da conduta de cada uma delas tanto no que se refere a elas próprias quanto às pessoas à sua volta. Tanto Elinor quanto Marianne veem frustradas as suas expectativas de casamento: a primeira descobre que Edward Ferrars estava noivo de Lucy Steele, enquanto a segunda é abandonada por Willoughby em função de uma aliança financeiramente mais vantajosa. O momento

em que se descortina a verdade para as duas irmãs acontece em uma situação pública — Marianne encontra Willoughby em um baile, Elinor recebe as confidências da própria rival —, e a reação de cada uma mobiliza toda a problemática do que é ou não adequado em seu comportamento, sempre num sentido que incarna questões morais.

No baile, ante a frieza de Willoughby, lê-se no rosto de Marianne todas as suas emoções: “Seu rosto enrubesceu intensamente, e ela exclamou com a voz muito emocionada: ‘Santo Deus, Willoughby! O que significa isto? Você não recebeu minhas cartas? Não vai me dar a mão?’”<sup>4</sup> (AUSTEN, 2006, p. 231). Após mal responder às perguntas dela, Willoughby se retira para acompanhar outra moça — que é, em verdade, sua noiva —, e Marianne, “então assustadoramente pálida e incapaz de manter-se de pé, afundou na poltrona”<sup>5</sup>, enquanto Elinor, temerosa de que ela desmaiasse, tentava protegê-la da curiosidade das pessoas ao redor (*ibid.*, p. 232). No dia seguinte, Marianne recebe a carta de Willoughby que anuncia o seu noivado, e Elinor a encontra no quarto “deitada na cama, quase sufocada de tristeza”, então junta-se a ela, pega em sua mão, beija-a “afetuosamente várias vezes” e chora com ela, “a princípio quase tão violentamente” quanto Marianne. Esta, sensibilizada diante da atitude da irmã, entrega-lhe todas as cartas e então, “cobrindo o rosto com um lenço, quase gritou de agonia”<sup>6</sup> (*ibid.*, p. 237).

Por outro lado, quando Lucy mostra a Elinor a carta de Edward que constitui uma prova irrefutável de seu compromisso, esta última direciona todos os seus esforços para controlar a forte emoção que sentira “logo após o impacto do golpe sofrido”<sup>7</sup> (*ibid.*, p. 197). Ela se preocupa não somente em se proteger da perversidade de Lucy, como, refletindo sobre o evento depois, decide suportar sozinha a dor que sentia para evitar afligir sua mãe e irmãs e procura todos os meios de evitar cultivar a raiva que sentia de Edward e, assim, ser capaz de perdoá-lo, num processo de reflexão de cunho moral em que se evidencia a sua preocupação em ser *justa e empática*:

o retrato, a carta, o anel, tudo isso compunha um conjunto de provas materiais, que superou seus receios de condená-lo injustamente, e estabeleceu algo que nenhuma parcialidade poderia ignorar: ele agira mal com ela. — O ressentimento com a atitude dele, a indignação por ter sido enganada por um breve tempo fizeram com que sentisse pena de si mesma; mas outras ideias, outras considerações logo entraram em cena. Seria possível que Edward a estivesse iludindo intencionalmente? Fingindo um afeto que não sentia? O noivado com Lucy seria por amor? Não; o que quer que tenha sido um dia, ela não acreditava que ainda fosse. [...] mas, se a magoara, sua própria mágoa seria muito maior; se ela era digna de pena, ele era um caso perdido. A imprudência dele a fizera sentir infeliz por algum tempo; mas parecia privá-lo para sempre de qualquer possibilidade de felicidade. Com o tempo, ela poderia retomar a tranquilidade; mas ele, o que ele poderia esperar pela frente?<sup>8</sup> (*ibid.*, pp. 195-6).

Note-se, ainda, que os silêncios necessariamente implicados pelo decoro de Elinor nas situações públicas colocam uma problemática de ordem formal para o romance que Austen resolve

com perspicácia em sua opção de enfoque narrativo<sup>9</sup>: a obra apresenta um narrador impessoal que privilegia a vida interior de Elinor, de maneira que esta é, ao mesmo tempo, “a única figura normativa no romance e o seu centro de consciência”<sup>10</sup> (SHOBEN JR, 1983, p. 534). Dessa forma, tendo acesso privilegiado ao mundo subjetivo de Elinor, o leitor pode testemunhar a intensidade de suas emoções e os processos através dos quais ela coloca em prática tudo aquilo que Marianne se recusa a fazer: tem-se medida do que Elinor oculta tanto em função de uma consideração pelos outros como em função da necessidade pessoal de manter privados os seus verdadeiros sentimentos e, assim, preservar-se da exposição a que Marianne se submete frequentemente. A opção por tal enfoque narrativo é justamente o que preserva a “rica polivalência” (MANDAL, *op. cit.*, p. 427) do romance em relação aos termos do título: ao permitir que o leitor observe o esforço constante de Elinor para controlar os próprios impulsos e emoções e as sutilezas do movimento entre as esferas do público e do privado, implicado na própria noção de decoro e tão bem manejado pela personagem, a autora previne que se tome o decoro de Elinor por frieza e insensibilidade, e que se considere, assim, que ela seja caracterizada apenas por *sense*. Ademais, essa opção ainda induz à identificação do leitor com as emoções de Elinor, o que, como previa Johnson, serve à eficácia do sentido edificante da obra.

A passagem do romance há pouco mencionada, isto é, a descoberta de Elinor sobre o noivado de Edward, é bastante paradigmática dessa incursão reveladora ao mundo interior da personagem. Enquanto Lucy apenas insinuava o teor de sua relação com Edward, Elinor mantivera-se incrédula, mas ao reconhecer a caligrafia dele na carta que a primeira lhe mostra, ela já não podia mais duvidar, então, “por alguns momentos, ela quase sucumbiu — seu coração afundou dentro do peito, e ela mal conseguiu se manter de pé; mas era necessário reagir, e ela se empenhou de maneira tão decidida contra a opressão de seus sentimentos que logo obteve sucesso”<sup>11</sup> (*ibid.*, p. 193). Ela responde Lucy com compostura em sua voz, mas sob esta escondese “uma emoção e uma aflição além de qualquer coisa que já sentira antes. Estava mortificada, chocada, confusa”<sup>12</sup> (*idem*). Lucy não poderia suspeitar da intensidade das emoções que se agitavam sob a aparente calma de Elinor, mas ao leitor é dado esse conhecimento. Trata-se de uma fusão muito inteligente entre a forma e a temática do romance, que constitui argumento contrário à acusação de imaturidade artística de que Austen daria provas em *Sense and Sensibility*.

Na medida em que a obra tematiza constantemente a questão do juízo que se é obrigado a fazer a respeito de outras pessoas — como, por exemplo, se Willoughby é ou não confiável, se Coronel Brandon é ou não um homem sensível, se Edward Ferrars foi propositalmente falso ou não —, o decoro de Elinor, que a previne

de formar opiniões muito apressadas, é representado como uma conduta muito mais *sensível e empática*, por um lado, e muito mais *cautelosa* no sentido de uma autopreservação, por outro, do que as convicções inflamadas de Marianne. Estas, no mais das vezes, não são somente preconceituosas, mas tolas e ingênuas, e levam a um comportamento que, se pode resvalar em uma crueldade para com outras personagens, também origina um erro de juízo quase fatal para a própria Marianne. É desse tipo de equívoco que a cautela de Elinor a protege, de modo que o seu decoro, sua “*politeness*” [“polidez”] podem ser aqui entendidos como a manifestação prática e concreta de uma virtude moral no âmbito da vida em sociedade, como uma conduta que alia o zelo por si mesmo à necessidade de levar em consideração não somente os próprios sentimentos e vontades, mas os alheios também: assim, longe de implicar uma submissão ignorante à artificialidade das normas sociais, em *Sense and Sensibility*, decoro significa “o reconhecimento de uma humanidade compartilhada que relaciona o amor-próprio à afeição por outras pessoas”<sup>13</sup> (MORGAN, 1976, p. 201).

Em contrapartida, a imoderação de Marianne e a sua recusa em submeter suas emoções a qualquer tipo de restrição quando em público são retratadas enquanto marca inequívoca de um egocentrismo que, no romance de Austen, não pode ser entendido senão como vício, que necessariamente torna a personagem miserável.

Pode-se dizer que, na narrativa, a representação de Marianne passa de um registro cômico<sup>14</sup> para um registro grave, num movimento didático quanto aos sérios males que podem decorrer da indulgência de qualquer excesso, marcado, também, por uma ironia que opera em nível estrutural: o leitor de segunda viagem observará os comentários cruéis de Willoughby e Marianne em relação a Coronel Brandon sabendo que, ao fim, ela será traída justamente por aquele a quem é tão devota e se casará com aquele que, nesse momento, ela só faz desprezar. Esse tipo de ironia pode parecer excessivamente ácida ou mesmo cruel, a julgar pelos comentários de Mudrick, Litz e Tanner, mas pode-se dizer que ela serve de modo crucial ao propósito instrutivo da obra, visto referir-se a um aspecto fundamental para a formação moral do indivíduo: trata-se, aqui, da mesma questão da dificuldade de se chegar a um *juízo* o mais justo e correto possível acerca das outras pessoas, assentado num princípio verdadeiramente empático; Marianne agarra-se com tanta teimosia a suas próprias ideias préconcebidas a respeito das coisas que ela não admite que é preciso tempo e generosidade para formar opiniões justas sobre as pessoas.

O que pode ser apreendido, a partir disso, é que “uma mente que confia em suposições *a priori* e que compreende a experiência por meio de teorias pré-determinadas é uma mente fundamentalmente egoísta”<sup>15</sup> (WEISS, 2013, p. 259).

Por outro lado, a febre quase fatal de Marianne no fim do romance evidencia outro aspecto perverso da imoderação: a sua doença se origina numa negligência consigo mesma, uma vez que, após o rompimento de suas relações com Willoughby, ela não busca aliviar a sua dor, nem por si mesma, nem em consideração a sua família. Ela se entrega tão intensamente à sua aflição que quase não se alimenta mais, deixa de cuidar de sua aparência etc. Como observa Shoben Jr., ela corteja ativamente o próprio pesar: “Ela chafurda na miséria, considerando-se mais interessante em virtude de seu fardo emocional opressivo”<sup>16</sup>, de modo que, se sua a doença tivesse sido fatal, sua morte teria sido um suicídio (SHOBEN JR, *op. cit.*, p. 533). Nesse sentido, assim como há um movimento de uma representação cômica da personagem para um registro bastante sério em direção ao fim da narrativa, pode-se dizer que o vício de Marianne passa do extremo de autoafecções excessivamente fortes — entende-se, aqui, o egoísmo do qual deriva a sua falta de empatia — para outro extremo, o das auto afecções excessivamente débeis, ambos os quais implicam uma deficiência de uma sensibilidade saudável, de uma bondade essencial para a virtude e a reflexão moral.

É, porém, precisamente a iminência da própria morte que leva Marianne a refletir sobre a sua conduta passada. Para Kearney, trata-se, aqui, de um recurso característico nas obras de Austen, em que a personagem alcança autoconhecimento através de uma espécie de uma “grande queda” [“*major fall*”], de modo que “forte remorso

e autocensura se combinam com um estado de súbita iluminação sobre a conduta anterior, de modo a estabelecer um período bastante prolongado de intenso e completo autoescrutínio”<sup>17</sup> (KEARNEY, *op. cit.* p. 114). Assim, em diálogo com Elinor, Marianne reconhece a dimensão egoísta de suas atitudes e se reprova especialmente pelo tratamento injusto e insensível que dispensara a sua irmã, que tomara tantas dores por ela:

Vi que meus próprios sentimentos haviam preparado meus sofrimentos e que minha falta de firmeza ao me entregar ao sofrimento quase me leva à morte. [...] —A bondade, a incessante bondade da senhora Jennings, retribuí com desdém ingrato. Com os Middleton, com os Palmer, com as Steele, com todos os nossos conhecidos em comum, fui insolente e injusta; com o coração empedernido contra seus méritos e o temperamento irritado com a própria atenção que me davam. — A John, a Fanny — sim, mesmo a eles, por menos que mereçam, dei menos do que era devido. Mas você, — sobretudo você, mais do que minha mãe, eu tratei mal. [...] Imitei sua contenção ou aliviei-a de seu fardo, tomando parte nas obrigações de gentileza com os outros ou de gratidão particular que até então você fora deixada a desempenhar sozinha? — Não; — não menos depois de saber que você estava infeliz do que quando eu acreditava que estava bem, desviei-me de todo empenho do dever ou da amizade; mal concebia que existisse tristeza além da minha, lamentando apenas aquele coração que desertara e me maltratara, deixando que você, por quem eu professava um afeto sem limites, fosse infeliz por minha causa.<sup>18</sup> (AUSTEN, *op. cit.*, pp. 397-98)

O processo intenso de autocrítica pelo qual a personagem passa e a sua transformação, que toma como modelo o comportamento exemplar de sua própria irmã, concretizam a finalidade moral da obra. Propõe-se, aqui, que não se compreenda o seu casamento com Coronel Brandon como um absurdo, uma traição da autenticidade de sua personalidade, um sinal de uma estrutura

defeituosa do romance ou algo que o valha: que Marianne tenha aprendido a formar suas opiniões com base em sua experiência, e não em seus ideais românticos, que tenha aprendido a regular as suas paixões é o que permite que ela sobreviva e o que lhe garante a possibilidade de, simplesmente, ser feliz. Trata-se, assim, de admitir a possibilidade de reconciliar indivíduo e sociedade: “Em vez de sacrificar-se a uma paixão irresistível, como um dia se gabara de esperar para si”<sup>19</sup>. Marianne encontrou a sua própria felicidade ao tornar Coronel Brandon feliz, apaixonando-se por ele tanto quanto amara Willoughby um dia (*ibid.*, p. 451). O que a narrativa retrata, portanto, é um processo de amadurecimento *moral* da personagem, que descobre que, tal como Morgan observa de maneira muito sensível, não existe liberdade de pensamento numa isolação autocentrada ou num código de máximas sentimentais: “A liberdade só pode ser encontrada além dos limites do eu”<sup>20</sup> (MORGAN, *op. cit.*, p. 202).

---

## Notas

1. Shaftesbury usa o termo “*affection*”, no sentido de paixão que move o indivíduo; no caso do texto de Eagleton, o tradutor, Mauro Sá Rego Costa, optou por utilizar “afeto”; na tradução que utilizamos de Shaftesbury, Álvaro Cabral optou por “afecção” e, por vezes, “paixão” ou mesmo “sentimento”.
2. “Whatever nature has implanted, only education, art, and practice can make real. We are disposed to virtue by moral sense. There is no guarantee of its capacity to influence the conduct of individuals or nations for the better”.
3. Como observa Álvaro Cabral, tradutor do texto, os termos utilizados por Shaftesbury são *foul e fair*, os quais são polissêmicos e não correspondem somente a sórdido e belo: *foul* também implica um sentido de *injust, against the rules* [injusto, contra as regras], e *fair* um sentido do que é *just e impartial* [justo e imparcial].
4. Utilizamos a edição da Penguin-Companhia para as citações do romance em português, com tradução de Alexandre Barbosa de Souza. “Her face was crimsoned over, and she exclaimed in a voice of the greatest emotion, ‘Good god! Willoughby, what is the meaning of this? Have you not received my letters? Will you not shake hands with me?’” (AUSTEN, 2016, p. 206).
5. “Marianne, now looking dreadfully white, and unable to stand, sunk into her chair” (p. 206). Todas as citações subsequentes do romance no original são da edição referida na nota 56.
6. “she saw Marianne stretched on the bed, almost choked by grief [...]. Elinor drew near, but without saying a word; and seating herself on the bed, took her hand, kissed her affectionately several times, and she gave way to a burst of tears, which at first was scarcely less violent than Marianne’s. The latter, though unable to speak, seemed to feel all the tenderness of this behaviour, and [...] she put all the letters into Elinor’s hands; and then covering her face with her handkerchief, almost screamed with agony.” (p. 213)
7. “under the first smart of the heavy blow” (p. 166).
8. “the picture, the letter, the ring formed altogether such a body of evidence, as overcame every fear of condemning him unfairly, and established as a fact, which no partiality could set aside, his ill treatment of herself — Her resentment of such behaviour, her indignation at having been its dupe, for a short time made her feel only for herself; but other ideas, other considerations soon arose. Had Edward been intentionally deceiving her? Had he feigned a regard he did not feel? Was his engagement to Lucy, an engagement of the heart? No; whatever it might once have been, she could not believe it such at present. [...] if he had injured her, how much more had he injured himself; if her case were pitiable, his was hopeless. His imprudence had made her

miserable for a while; but it seemed to have deprived him of all chance of ever being otherwise. She might in time regain tranquility; but he, what had he to look forward to?” (pp. 164-65).

9. Em *A Ascensão do Romance*, Watt (2010) atribui a “genialidade técnica” de Jane Austen ao fato de que ela teria sido capaz de criar uma “unidade harmoniosa” de estilo em suas obras em que figuram “as vantagens do realismo de apresentação e as do realismo de avaliação, das abordagens interior e exterior da personagem” (WATT, 2010, p. 318). Ao contrário de Defoe e Richardson, em cujos romances os narradores são participantes, ela opta por “contar suas histórias à maneira de Fielding, como autor confesso”, mas de maneira a preservar a proximidade psicológica característica dos autores de Robinson Crusoe e Pamela ao eleger uma personagem “cuja consciência recebe posição privilegiada e cuja vida mental é apresentada de modo mais completo que a das outras personagens” (ibid., p. 317).
10. “the only normative figure in the novel and its center of consciousness”.
11. “for a few moments, she was almost overcome — her heart sunk within her, and she could hardly stand; but exertion was indispensably necessary, and she struggled so resolutely against the oppression of her feelings, that her success was speedy” (p. 163).
12. “an emotion and distress beyond anything she had ever felt before. She was mortified, shocked, confounded” (p. 163).
13. “the recognition of a shared humanity which relates self-love to affection for other people”.
14. As primeiras aparições da personagem, em que ela declara suas convicções absurdas — tais como a de que a idade de 35 anos não tem nada a ver com amor ou matrimônio, ou de que não é possível apaixonar-se mais de uma vez na vida, ou de que uma mulher de 27 anos que ainda não tenha se casado não pode esperar ainda sentir ou inspirar afeição —, são muito cômicas. Nessas ocasiões, até a mãe de Marianne, Mrs. Dashwood, cujo temperamento é semelhante ao da filha, ri dos ares de verdade dogmática que a personagem empresta a tais disparates (desmentidos, aliás, no próprio seio familiar de Marianne: lembremo-nos de que ela, Elinor e Margareth são filhas do segundo casamento de seu pai).
15. “a mind that relies on a priori assumptions and that understands experience through pre-determined theories is a mind that is fundamentally selfish”.
16. “She wallows in misery, finding herself more interesting by virtue of her overwhelming emotional burden”.
17. “strong remorse and self-reproach then combine with a state of sudden illumination about previous conduct to set up a fairly prolonged period of thorough and intense self-scrutiny”.
18. “I saw that my own feelings had prepared my sufferings, and that my want of fortitude under them had almost led me to the grave. [...] The kindness, the

unceasing kindness of Mrs Jennings, I had repaid with ungrateful contempt. To the Middletons, the Palmers, the Steeles, to every common acquaintance even, I had been insolent and unjust; with a heart hardened against their merits, and a temper irritated by their very attention — To John, to Fanny — yes, even to them, little as they deserve, I had given less than their due. But you — you above all, above my mother, had been wronged by me. [...] Did I imitate your forbearance, or lessen your restraints, by taking any part in those offices which you had hitherto been left to discharge alone? — No — not less when I knew you to be unhappy, than when I had believed you at ease, did I turn away from every exertion of duty and friendship; scarcely allowing sorrow to exist but with me, regretting only that heart which had deserted and wronged me, and leaving you, for whom I professed an unbounded affection, to be miserable for my sake.” (pp. 411-12)

19. “Instead of falling a sacrifice into an irresistible passion, as once she had fondly flattered herself with expecting” (p. 451).
20. “Freedom is only to be found beyond the boundaries of the self.”



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, com a pesquisa aqui empreendida, recuperar as concepções de *sense* e de *sensibility* vigentes entre os séculos XVIII e XIX que se perderam com as mudanças histórico-culturais ocorridas desde então: trata-se dessa estreita relação entre os termos que aproxima os seus significados e lhes confere uma certa ambiguidade que, por sua vez, faz com que a relação entre um e outro seja de uma complexidade tal que os distinguir muito precisamente torna-se uma tarefa bastante difícil. Essa ambiguidade, parece-nos, deve figurar no horizonte de qualquer esforço de interpretação de *Sense and Sensibility* que se queira manter a salvo de uma leitura anacrônica.

A história da recepção do primeiro romance de Jane Austen põe a claro o conflito entre duas estéticas, uma orientada por preceitos clássicos, outra romântica. Mas se a herança do movimento romântico acabou por sedimentar a concepção de que razão e emoção são os dois polos de uma antítese, *Sense and Sensibility* provê evidências de que essa concepção não é, em si, uma verdade de caráter atemporal. Em conjunto com outros textos aos quais podemos recorrer como documentos históricos, como, neste caso, as obras da filosofia moral britânica do século XVIII e as resenhas do romance publicadas em periódicos do século XIX, vemos

delinearem-se outras formas de compreender as relações entre a faculdade racional e as emoções humanas que não se caracterizam por um sentido de oposição, pelo contrário: trata-se, aqui, de uma concepção em que os sentimentos mais nobres, mais elevados que um indivíduo é capaz de ter são prerrogativa da sua racionalidade, uma vez que é a sua faculdade racional — enquanto aquilo que difere o homem dos animais e que, portanto, lhe confere a sua própria condição de humanidade — que lhe garante uma consciência moral e a capacidade de sentir, por exemplo, compaixão e simpatia, emoções exclusivamente humanas.

A moralidade contida na valoração de tais emoções como as mais elevadas da natureza humana aponta, em si, para a sua dimensão social, uma vez que elas pressupõem um lugar de empatia e de compreensão em relação ao outro. É nesse sentido que esperamos que o recurso ao texto de Lorde Shaftesbury tenha ajudado a elucidar como, na época de publicação do romance de Austen, era possível presumir uma relação orgânica entre indivíduo e sociedade, em que a concepção de senso moral e de virtude estrutura-se numa estreita articulação entre o bem individual e o bem social, a despeito do fato de que, posteriormente, a ideia romântica de um conflito primordial e insolúvel entre o homem e a sociedade viria a eclipsar tais noções.

Nessas considerações, esperamos encontrar o argumento mais forte para a defesa de Elinor como uma personagem

convincentemente exemplar, ao contrário do que afirmam muitos críticos do século XX, que a consideram uma personagem antipática. Na tentativa de reconstrução da perspectiva histórica do início do século XIX, buscamos refutar o que consideramos uma leitura anacrônica do romance de Austen, cuja consequência mais negativa talvez seja o descarte apressado de *Sense and Sensibility* como um trabalho inferior da romancista. Acreditamos, ao contrário, que o romance sustenta uma análise rigorosa tanto no nível de seu enredo quanto de sua forma e técnica. O fato de que o narrador privilegia a consciência de Elinor e a sua visão dos eventos garante o posicionamento da própria narrativa em relação à superioridade moral de Elinor; induz, também, à identificação entre o leitor e a personagem-modelo, o que é fundamental para o propósito edificante do romance; e ainda resolve, por fim, uma problemática intrínseca à matéria da narrativa: se a condição da conduta exemplar de Elinor é o seu decoro, que implica num imenso autocontrole em situações públicas e em muitos momentos de silêncio da personagem, é só através da incursão ao seu mundo subjetivo que o leitor pode ter acesso às suas motivações e aos seus conflitos. A junção entre o mundo interior de Elinor e a narração de sua conduta e de seu trato em relação às outras personagens, seja na esfera privada, seja na esfera pública, é o que constrói de forma magistral o sentido moral do romance.

É claro que não pretendemos, com isso, esgotar todas as possibilidades de leitura que *Sense and Sensibility* admite. Com efeito, há muitos outros aspectos do romance que poderiam ter sido objeto de investigação e de desenvolvimento na análise. A relação entre o excesso de sensibilidade de Marianne e uma condição patológica, mais especificamente a histeria, merecia maior atenção e certamente poderia render considerações instigantes. Outra óbvia lacuna remete à dimensão econômica que permeia todas as relações entre as personagens no romance e se relaciona muito estreitamente às afecções naturais, voltadas ao bem comum: a moderação de Elinor e o exercício de sua virtude se concretizam frequentemente em uma prudência financeira, assim como se pode dizer que o egoísmo de outras personagens, como John e Fanny Dashwood, é retratado pelo viés da avareza. Aí reside, ainda, outra das ironias instrutivas de que Marianne é alvo: justo ela, que afirma ingenuamente que dinheiro não pode jamais significar felicidade e que reage com horror ante o bom senso de Elinor, que reconhece a importância do aspecto financeiro com tranquilidade, será preterida por Willoughby precisamente em função da fortuna de que a sua rival dispõe. Seria possível dizer que o sentido coletivo da virtude em *Sense and Sensibility* está sempre associado a questões econômicas, porque a própria vida sociedade se assenta sobre elas.

Mas era necessário estabelecer um recorte e, ante as problemáticas que emergiram durante as primeiras etapas da

pesquisa — especialmente nossa discordância das hipóteses preponderantes na fortuna crítica do romance —, pareceu-nos pertinente focar, nesta monografia, na análise da representação das paixões na obra e reservar as outras ideias para, quem sabe, desenvolvê-las em textos futuro.



## BIBLIOGRAFIA

### Obras literárias

AUSTEN, J. *Sense and sensibility*. London: Macmillan Collector's Library, 2016.

AUSTEN, J. *Razão e sensibilidade*. Trad. de Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Penguin-Companhia, 2006. Edição eletrônica.

### Dicionários

KERSEY, J. *Dictionarium Anglo-Britannicum* (1708).

BAILEY, N. *Dictionarium Anglo-Britannicum* (1730).

JOHNSON, S. *A Dictionary of The English Language* (1755).

\_\_\_\_\_. *A Dictionary of The English Language* (1768).

\_\_\_\_\_. *A Dictionary of The English Language* (1792).

JOHNSON, S.; WALKER, J. *A Dictionary of The English Language* (1828).

MURRAY; BRADLEY; LITTLE; *et. al.* *A New English Dictionary on Historical Principles* (1914).

### Teoria, crítica literária e filosofia

APROBERTS, R. "Sense and Sensibility, Or Growing Up Dichotomous". *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 30, No. 3, Jane Austen 1775-1975 (Dec., 1975), pp. 351-365. University of California Press.

- AUERBACH, E. *Searching for Jane Austen*. The University of Wisconsin Press: Wisconsin, 2004.
- EAGLETON, T. *A Ideologia da Estética*. Trad. de Mauro Sá Rego Costa. Zahar: Rio de Janeiro, 1993.
- \_\_\_\_\_. *The English Novel: An Introduction*. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2005.
- BENNET, A. “Shame and Sensibility: Jane Austen’s Humiliated Heroines”. *Studies in Romanticism*. Vol. 54, Nº. 3 (Fall 2015), pp. 377-400. Boston University.
- BRADLEY, A. C. “Jane Austen”. In: BEECHING, A. C. (Org). *Essays and Studies by Members of The English Association*. Vol. II. London: University of Oxford, 1911. pp. 7-37.
- BRONTË, C. *Selected Letters*. Edited by Margaret Smith, with a new Introduction by Janet Gezari. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- FERGUS, J. “The Literary Marketplace”. In: JOHNSON, C. L; TUIE, C. (Orgs.). *A Companion to Jane Austen*. Blackwell Publishing, 2009. pp. 41-50.
- GASKELL, E. *Life of Charlotte Brontë*. London: J.M. Dent & Sons Ltd., 1946.
- HAGGERTY, G. E. “The Sacrifice of Privacy in Sense and Sensibility”. *Tulsa Studies in Women’s Literature*, Vol. 7, No. 2 (Autumn, 1988), pp. 221-237.

- HARDY, B. *A Reading of Jane Austen*. London: Peter Owen Limited, 1975.
- JAUSS, H R. *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KEARNEY, J. A. “Jane Austen and The Reason-Feeling Debate”. *Theoria, A Journal of Social and Political Theory*. No. 75 — Human Rights (May 1990), pp. 107-122.
- KOSELLECK, R. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora e Editora PUC-Rio, 1979.
- LEWIS, C. S. *Studies in Words*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- LITZ, A. W. *Jane Austen: A Study Of Her Artistic Development*. New York: Oxford University Press, 1965.
- MANDAL, Anthony. “Austen’s European Reception”. In: JOHNSON, C. L; TUIITE, C. (Orgs.). *A Companion to Jane Austen*. Blackwell Publishing, 2009. pp. 422-433.
- MOLER, K. L. “Sense and Sensibility and Its Sources”. *The Review of English Studies*, Vol. 17, No. 68 (Nov., 1966), pp. 413-419.
- MORGAN, S. “Polite Lies: The Veiled Heroine of Sense and Sensibility”. *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 31, No. 2 (Sep., 1976), pp. 188-205.
- MUDRICK, M. *Jane Austen: Irony as Defense and Discovery*.

- Princeton University Press: New Jersey, 1952.
- MULLAN, J. “Sentimental Novels”. In: RICHETTI, John (Org.). *The Cambridge Companion To The Eighteenth Century Novel*. Cambridge University Press: Cambridge, 1998. pp. 236-254.
- PRADO, R. A. *Perversão da Retórica, Retórica da Perversão: Moralidade e forma literária em As Ligações Perigosas*, de Choderlos de Laclos.
- PRINCE, M. B. “Mimetic Virtue: On Shaftesbury’s moral sense”. *Aufklärung*. vol. 22 (2010), pp. 59-76.
- RIDING, C. *John Everett Millais. British Artists*. London: Tate Publishing, 2006.
- SHAFTESBURY. Uma investigação acerca da virtude ou do mérito. In: *Filosofia moral britânica: Textos do século XVIII*. Trad. de Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- SHAW, V. “Jane Austen’s Subdued Heroines”. *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 30, No. 3 (Dec., 1975), pp. 281-303. University of California Press.
- SHOBEN JR., E J. “Impulse and Virtue in Jane Austen: Sense and Sensibility in Two Centuries”. *The Hudson Review*, Vol. 35, No. 4 (Winter, 1982-1983), pp. 521-539.
- SOUTHAM, B. C. *Jane Austen: The Critical Heritage*. Vol. 1. London: Routledge & Kegan Paul, 1968.

- STONE, D D. "Sense and Semantics in Jane Austen."  
*Nineteenth Century Fiction*. Vol. 25, No. 1 (Jun., 1970), pp. 31-50.  
University of California Press.
- SÜSSEKIND, P. *Shakespeare: o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- TANNER, T. *Jane Austen*. Harvard University Press: Cambridge, 1986.
- VASCONCELOS, S G. *A Formação do Romance Inglês: Ensaios Teóricos*. São Paulo: FAPESP, 2007.
- WATT, I. "Introduction"; "On Sense and Sensibility". In: WATT, Ian. (Org.). *Jane Austen: A Collection of Critical Essays*. Prentice Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1964.
- \_\_\_\_\_. *A ascensão do romance*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WILTSHIRE, J. *Jane Austen And The Body: 'The picture of health'*. University of Cambridge Press: Cambridge, 1992.
- WEISS, D. "Sense and Sensibility: Uncertain Knowledge and the Ethics of Everyday Life". *Studies in Romanticism*, Vol. 52, No. 2 (SUMMER 2013), pp. 253-273.

Titulo: A representação das paixões em *Sense and Sensibility*, de  
Jane Austen

Revisão: Valquíria Grandini

Editoração da capa: Valquíria Grandini

Editoração do miolo: Luís Felipe Manazes Conca

Tipografia do miolo: Time New Roman 12.

Número de páginas: 82

1ª edição publicada em julho de 2021.

Publicado pela TL244.

O livro de Júlia Mota Silva Costa analisa como são representadas as paixões no romance *Sense and Sensibility*, em português conhecido como *Razão e Sensibilidade*, de Jane Austen. Sua abordagem pretende desconstruir a ideia de que os termos que dão nome à obra representem uma oposição incorporada pelas protagonistas Elinor e Marianne. Para tal análise, a autora reconstrói a experiência dos leitores de sua época, portanto, recorre às definições de *sense* e *sensibility* nos dicionários dos séculos XVIII e XIX.

Júlia Mota também utiliza comentários feitos no tempo em que o livro foi lançado, publicados em periódicos britânicos, e em *Uma investigação acerca da virtude ou do mérito*, de Lorde Shaftesbury, texto representativo da Filosofia Moral Britânica. A autora traz tais elementos para defender a ideia de que *sense* e *sensibility* não são palavras com sentidos unicamente opostos, mas compõem uma relação mais complexa, o que indicaria que as diferenças entre as irmãs protagonistas seriam mais uma questão de moderação das paixões do que a oposição entre razão e emoção.