

**AS MULHERES E A LITERATURA NO SÉCULO
XIX: A SENHORA DE WILDFELL HALL ENQUANTO
BILDUNGSROMAN FEMININO**

**WOMEN AND LITERATURE IN THE 19TH CENTURY:
THE TENANT OF WILDFELL HALL AS A FEMALE
BILDUNGSROMAN**

Cindy Conceição Conceição Oliveira Costa

UFPI

Lucélia de Sousa Almeida

UFMA

Resumo: O presente artigo investiga como o romance *A Senhora de Wildfell Hall*, de Anne Brontë, enquanto um *Bildungsroman* feminino, subverte a tradição masculina do gênero. Para tanto, fez-se uso das teorias de Bakhtin (2010), Maas (2000), Pinto (1990), Galbiati (2013), Woolf (2014; 2016), Perrot (2017), entre outros, para embasar a pesquisa. Desse modo, os resultados obtidos apontam que o *Bildungsroman* feminino se mostra como um meio de, através de histórias escritas por mulheres, serem apresentadas visões de mundo femininas, nas quais o papel e a imagem que se tem da mulher são reavaliados de forma crítica. Além disso, mostra a escrita como um caminho para a liberdade e consolidação da intelectualidade feminina.

Palavras-chave: *Bildungsroman* feminino; Século XIX; Literatura de autoria feminina; Anne Brontë.

Abstract: This article investigates how the novel *The Tenant of Wildfell Hall*, by Anne Brontë, as a female *Bildungsroman*, subverts the male tradition of the genre. To this end, Bakhtin's (2010), Maas (2000), Pinto (1990), Galbiati (2013), Woolf (2014; 2016), Perrot (2017) theories, among others, were used to support the research. Thus, the results obtained point out that the female *Bildungsroman* is shown as a means of presenting female worldviews through stories written by women, in which the role and image of women are critically reassessed. In addition, it shows writing as a path to freedom and consolidation of the female intellectuality.

Keywords: Female *Bildungsroman*; XIX century; Literature authored by women; Anne Brontë.

INTRODUÇÃO

Segundo Wilma Maas (2000), o termo *Bildungsroman* foi cunhado em 1810, por Karl Morgenstern, um professor alemão de Filologia Clássica. No entanto, começou a fazer parte do discurso acadêmico apenas através da obra *A vida de Shleiermacher* (1870), do filósofo idealista Wilhelm Dilthey, sendo ele quem difundiu o termo e o conceito do “romance de formação”, apoiado em compromissos ideológicos e princípios iluministas. De acordo com Flora (2009), considera-se mais adequado seguir o uso da história literária e manter a designação original, porquanto tal uso corresponde ao reconhecimento do *Bildungsroman* como contributo específico da literatura alemã. Este seria o motivo da não substituição do termo pelo seu correspondente em português, no presente trabalho, ou em outras línguas, pelos estudiosos do gênero.

Na Alemanha, a consolidação do gênero romance e sua posição canônica acontecem apenas no final do século XVIII, através de nomes como Goethe, Wieland e Dilthey, os quais começaram a se dedicar a esse tipo de gênero literário. Maas (2000, p. 14) explica que o *Bildungsroman* está intimamente ligado aos conceitos em circulação cultural daquele século: “como a educação e formação das diferentes classes sociais, ao lado do estabelecimento do romance como gênero literário ‘digno’”. Trata-se de uma instituição social-literária composta, por um lado, pelo conceito histórico da *Bildung* burguesa, sendo ela fundamental para o funcionamento da sociedade, e, por outro, pelo romance, a grande instituição literária do mundo moderno.

Conforme elucida Maas (2000), o autor do termo, K. Morgenstern, associa-o ao romance *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), de J. W. Goethe, criando, portanto, o que a historiografia literária reconheceria como o paradigma do gênero. Para Galbiati (2013, p. 30), os princípios iluministas presentes em seu texto, e “o esforço pela nacionalização da literatura alemã fez com que o *Bildungsroman* adquirisse, então, o estatuto de forma específica no interior da tradição romanesca, determinado posteriormente pela crítica”. Em conjunto com essa obra, *Agathon* (1766), de Wieland, é considerado o protótipo do gênero.

Se tratando da dinâmica desse tipo de romance, de acordo com Mikhail Bakhtin (2010, p. 218), ela se dá de modo que “[...] os acontecimentos e aventuras nele representados deslocam o herói no espaço, deslocam-no pelos degraus da escada da hierarquia social: de miserável ele se torna rico, de vagabundo sem linhagem se torna nobre; o herói ora se afasta, ora se aproxima do seu objetivo”. Os acontecimentos mudam-lhe o destino, sua posição na vida e na sociedade. Conforme deslinda Bakhtin (2010), isso também acontece de modo a contrapor a unidade estatística existente em outros tipos de romances anteriores, pois, desse modo, se forma uma unidade dinâmica da imagem da personagem; bem como todos esses acontecimentos estavam ligados ao desenvolvimento da identidade de uma personagem masculina.

Tendo isso em vista, pertencem a esse gênero romances nos quais são retratados os processos de formação e amadurecimento do protagonista, diante de situações de confronto com os acontecimentos do mundo e da sociedade, priorizando-se a subjetividade mediante os valores sociais da época em que estão inseridos. Entretanto, a tradição desse tipo de romance estendeu-se

para além dos limites do período e de sua nacionalidade. Este era considerado um gênero literário exclusivamente masculino, pelo fato de que às mulheres não era, na época, possível a liberdade de movimentos que admite ao herói o contato com múltiplas experiências sociais cruciais no percurso de autoconhecimento (FLORA, 2009).

Contudo, sua temática se tornou popular na literatura produzida por mulheres na Inglaterra do século XIX, como no caso da obra aqui analisada. Assim, os *Bildungsromane* (termo no plural) femininos podem ser considerados como uma transgressão ou reinvenção do gênero tradicional. Dessa forma, segundo Lúcia Zolin (2009), a Crítica Feminista surge, com o advento dos movimentos feministas, a partir de 1970. É nesse período que a tradição literária feminina, muitas vezes esquecida pela história da literatura, começa a ser fortemente estudada e reconhecida por sua relevância literária e até mesmo social, e foi exatamente nesse contexto que começaram a se intensificar os estudos de gênero.

À vista disso, o presente trabalho busca investigar como o romance *A Senhora de Wildfell Hall*, de Anne Brontë, enquanto um *Bildungsroman* feminino, subverte a tradição masculina do gênero, buscando compreender o *Bildungsroman* feminino, explicar sobre a escrita feminina no século XIX, e comparar a representação da subjetividade feminina, mediante os valores sociais da época, na protagonista. Quanto à sua metodologia: ela é bibliográfica, de cunho sociológico, possuindo caráter explicativo. Assim, foram utilizados como aporte teórico autores como: Bakhtin (2010), Maas (2000), Pinto (1990), Galbiati (2013), Woolf, (2014; 2016), Perrot (2017), entre outros.

1 O *BILDUNGSROMAN* FEMININO

É perceptível que, na história do *Bildungsroman*, existe a preponderância de personagens principais homens, mostrando-se como reflexo da tradição patriarcal. Diante disso, a partir de estudos críticos dedicados à literatura de autoria feminina, o chamado *Bildungsroman* feminino revelou-se muito influente. Isso, segundo Maria Galbiati (2013), permite uma reavaliação da imagem da mulher – na sociedade e no cânone – por meio da representação literária de suas experiências no seu respectivo processo de autoformação.

Como afirma Wilma Maas (2000), a crítica vem se preocupando com a revisão historiográfica da tradição literária alemã, dando continuidade a uma crítica iniciada por Friedrich Schlegel. Tendo isso em vista, os estudos sobre os tipos de *Bildungsroman* ainda estão em pauta, como no caso dos romances de formação femininos. Destarte, Cristina Pinto é uma dessas autoras que se preocuparam com esse estudo e, em seu livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros* (1990), ela aborda a “ausência” de *Bildungsromane* femininos, por razão do que se postulava tradicionalmente.

A autora questiona sobre o porquê da quase total ausência da mulher como personagem principal no *Bildungsroman*, e ainda sobrepõe que o problema dessa ausência na tradição do gênero, tem sido levantado pela Crítica Feminista. Conforme Cristina Pinto: “nos últimos dez anos têm surgido novos trabalhos que procuram estabelecer a existência de uma tradição feminina do *Bildungsroman* e que propõem uma redefinição do gênero” (1990, p. 14). Essa tradição integra-se de

obras escritas por mulheres e que contém determinadas características que configuram o gênero. A autora estabelece então um *corpus* dessas características:

[...] infância da personagem, conflito de gerações, provincianismo ou limitação do meio de origem, o mundo exterior (*the larger society*), autoeducação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e de uma filosofia de trabalho que podem levar a personagem a abandonar o seu ambiente de origem e tentar uma vida independente. (PINTO, 1990, p. 14).

Essa definição, porém, não seria de todo adequada. Na verdade, existe uma problematização acerca do *Bildungsroman* feminino, entre seguir a tradição, redefini-la ou destoar de vez das características em comum com o romance de formação masculino. Uma dessas distinções seria a idade, pois em muitos *Bildungsromane* femininos, a personagem principal só começa a sua jornada de autoconhecimento/desprendimento/liberdade na fase adulta, o que muitas vezes é motivado pelo não cumprimento de suas aspirações individuais depois do casamento.

Dessa forma, a autora compreende a apropriação do *Bildungsroman* pelas escritoras como uma “prática subversiva”, que acontece de modo a afirmar a força da literatura feminina diante do cânone literário, o qual por muito tempo foi predominantemente masculino:

A literatura feminina se caracteriza também como subversiva ao adaptar ou reescrever temas e enredos tradicionalmente masculinos, invertendo a relação entre personagens, jogando o foco narrativo sobre um aspecto novo, estabelecendo perspectivas incomuns ou oferecendo uma visão alternativa da realidade: ou seja, a narrativa feminina, numa prática subversiva, apresenta uma revisão de gêneros masculinos e uma revisão da história, escrevendo-a de um ponto de vista marginal. (PINTO, 1990, p. 27).

Tendo isso em vista, conforme afirma Cíntia Schwantes (2007, p. 55), uma personagem principal feminina que entra em um processo de formação está sempre “na contramão da cultura ocidental”, pois ao utilizar-se das características narrativas que definem o *Bildungsroman*, em uma personagem feminina, as autoras questionam e atualizam os limites do próprio gênero. Schwantes (2007) explica ainda que isso se dá por razão do que se espera de uma protagonista feminina: que ela seja guiada apenas pelo seu coração e suas emoções. Não se espera que elas de fato reflitam e julguem as experiências vividas de modo crítico, pois isso seria perder sua virtude mais cultuada: a inocência.

Entretanto, se por um lado existe a subversão, por outro, nos *Bildungsromane* femininos do século XIX, por exemplo, em muitos casos, ao final de sua jornada, a heroína acabava confinada ao âmbito doméstico e familiar. Essa é, afirma Galbiati (2013), uma diferença crucial entre os *Bildungsromane* masculinos e femininos, pois o herói passava por um processo de educação, descobertas e ao final conseguia sua integração com o meio social a que pertencia – algo que dificilmente acontecia com a mulher. Em virtude desses acontecimentos é que nos primeiros *Bildungsromane* femininos, o processo de formação mostra-se:

[...] interrompido, truncado, mutilado [...] seja pela aceitação prévia de um papel social tradicionalmente atribuído à mulher, seja pela fuga aos padrões sociais de feminilidade. O destino incompleto destas heroínas pode também indicar um modo indireto ou implícito de protesto/rejeição da estrutura patriarcal, que exige submissão e dependência da mulher. (GALBIATI, 2013, p. 41).

Assim, a presença de um final harmonioso, que inclua o protagonista na sociedade depois de uma relação conflituosa entre indivíduo e mundo – característica considerada por críticos como sendo um traço definidor do *Bildungsroman* –, encontra-se ausente em boa parte dos “romances de aprendizagem femininos” (MAAS, 2000, p. 247). Dessa forma, o modelo de *Bildungsroman* tradicional igual ao definido por Dilthey ou Morgenstern, é novamente transgredido, uma vez que o romance de formação ou de aprendizagem feminino mostrar-se-ia, pois, como um vetor revolucionário, subversivo, pela própria subversão do próprio modelo textual ao qual recorre.

Essas diferenciações precisam ser entendidas como uma revisão do conceito, dado que para Pinto (1990, p. 32), o *Bildungsroman* feminino demanda que se ultrapasse os conceitos postulados na tradição, e que ele contribua para “a afirmação da individualidade da mulher e para a realização de seus anseios, assim como para a formação de uma sociedade onde isso possa concretizar-se”. Assim, segundo Galbiati (2013), o *Bildungsroman* feminino manifesta-se como um gênero flexível e totalmente receptivo aos avanços e retrocessos no *status* social da mulher e sua representatividade na ficção.

O *Bildungsroman* feminino, portanto, mostra-se como um gênero essencial para se entender a escrita feminina de diferentes épocas, e, como assevera Cristina Pinto (1990), essa escrita apresenta-se como uma prática libertadora. Afinal, é preciso lembrar que nela não se exclui o sujeito masculino; foca-se o feminino porque este representa, por um lado, aquilo que sempre foi ignorado ou silenciado na cultura ocidental. Desse modo, é importante que haja a compreensão de que o *Bildungsroman* feminino pode tanto seguir os padrões do gênero clássico, quanto subverter esses mesmos padrões. O mais importante é se tratar de narrativas escritas e protagonizadas por mulheres, que antes de tudo mostram o seu processo de formação – seja ele espiritual, físico, psicológico, profissional ou intelectual.

2 A ESCRITA FEMININA NO SÉCULO XIX

De acordo com Patrícia Rocha (2009), foi a ideologia patriarcal que colocou homens e mulheres em oposição, fundamentando-se na divisão sexual das tarefas e no controle da sexualidade feminina – sendo esse sistema tão forte que se confundiu com o ser, o sentir e o pensar da humanidade. Nesse prisma, as mulheres por muito tempo lutaram, e ainda lutam, contra os estereótipos e a repressão consequentes do patriarcalismo. Ainda segundo a autora, a falta de liberdade pessoal e o autoritarismo de ideias desse sistema afetaram, não só as mulheres, como também aos homens, pois, “considerados superiores, não podiam falhar” (p. 18), assim, esses ideais agem para corroborar a diferenciação entre os sexos, e a hierarquia de poder.

Segundo a historiadora Michelle Perrot (2017), no século XVIII ainda se discutia se as mulheres eram seres humanos como os homens ou se estavam mais próximas dos animais irracionais – e tiveram de esperar até o final do XIX para ver o seu direito à educação reconhecido. Com o passar dos séculos, a história das mulheres mudou, partindo de uma história do corpo e dos papéis exercidos na vida privada, até chegar a uma história das mulheres no espaço público – da cidade, do trabalho, da política, da guerra e da criação, partindo de uma história das mulheres vítimas, até chegar a uma “história das mulheres ativas” (PERROT, 2017, p. 15). Para a autora, escrever a história feminina é sair do silêncio em que elas estavam confinadas:

A história é o que acontece, a sequência dos fatos, das mudanças, das revoluções, das acumulações que tecem o devir das sociedades. Mas é também o *relato* que se faz de tudo isso. [...] as mulheres ficaram por muito tempo fora desse relato, como se, destinadas à obscuridade de uma inenarrável reprodução, estivessem fora do tempo, ou pelo menos fora do acontecimento. (PERROT, 2017, p. 16).

Assim, as mulheres foram muitas vezes imaginadas e representadas, ao invés de serem descritas ou contadas. Conforme Perrot (2017, p. 17), nisso se encontra “outra razão para o silêncio e a obscuridade: a dessimetria sexual das fontes, variável e desigual segundo as épocas”. De acordo com Rocha (2009), foi no âmbito das letras que as mulheres encontraram a primeira abertura no sistema, manifestando-se por meio dela. Mesmo que, até o século XIX, houvesse na literatura o domínio essencialmente masculino, algumas mulheres mais ousadas lançaram-se nesse universo a fim de deixarem registrada a verdadeira situação feminina na história.

Antes de chegar à literatura em si, às mulheres era designada uma escrita privada, íntima, ligada à família, feita à noite, em silêncio no quarto. Isso era feito por meio das correspondências, o ato de responder às cartas recebidas, de manter um diário e, mais excepcionalmente, contar a sua vida (PERROT, 2017). Ainda de acordo com Perrot (2017), a escrita do diário íntimo era recomendada, principalmente pela Igreja, que o considerava instrumento de direção da consciência e de controle pessoal. Para Perrot, esses diferentes tipos de escritos se mostraram valiosos porque “autorizaram a afirmação de um ‘eu’. É graças a eles que se ouve o ‘eu’, a voz das mulheres” (2017, p. 30), pois, depois de resgatados, esses diários e cartas serviram como verdadeiros documentos para se compreender o pensamento feminino de diferentes épocas.

Outras razões estimularam a produção das mulheres, por exemplo, a existência de um público leitor feminino, ao qual as autoras acreditavam estar mais bem adaptadas (PERROT, 2017). A escrita para as mulheres não foi algo fácil, foram necessários espaços de tempo consideráveis para que sua escrita ultrapassasse o âmbito familiar e restrito para enfim chegar a jornais, nas revistas femininas, e finalmente no romance. Conforme elucidada Perrot (2017), foi através do romance que as mulheres ingressaram na literatura, entretanto, ainda ocupando uma posição fronteiriça.

A inglesa Virginia Woolf, além de romancista, escreveu uma série de textos sobre a escrita da mulher. Em seu livro *Um teto todo seu* (2014), aborda o modo como as situações diversas atuam no que concerne ao trabalho da mulher escritora e sua posição intelectual. Logo no início de seu

ensaio, a autora afirma que uma mulher precisaria ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção. Desse modo, seria possível ter alguma renda e garantir certa independência. Woolf (2014) cita o exemplo de Aphra Behn¹, que provou ser possível ganhar dinheiro escrevendo. A partir disso, aos poucos, uma mulher escrever tornou-se não só um indício de tolice e mente confusa, mas também de importância prática. Portanto, à medida que o século XVIII se aproximava, centenas de mulheres começaram a ganhar dinheiro e ajudar suas famílias, com traduções, ou escrevendo romances, mesmo sendo muitas vezes considerados ruins:

A intensa atividade intelectual que surgiu no fim do século XVIII entre as mulheres – as conversas, as reuniões, a redação de ensaios sobre Shakespeare, a tradução dos clássicos – baseava-se no fato concreto de que elas podiam ganhar dinheiro com a escrita. O dinheiro legitimava o que era frívolo se não fosse remunerado. [...] sem essas precursoras, Jane Austen, as Brontë e George Eliot não poderiam ter escrito nada. (WOOLF, 2014, p. 95-96).

Assim, a autora salienta que mesmo esses romances foram escritos na sala comum das residências, já que essas escritoras não tinham um espaço próprio para criação. Jane Austen, por exemplo, escondia os seus manuscritos sempre que alguém se aproximava. Segundo Woolf (2014, p. 98), no começo do século XIX, todo o treinamento literário que uma mulher possuía consistia em observar pessoas, fazendo análises de suas emoções, pois sua sensibilidade acabou sendo lapidada pelas influências da sala de estar comum: “os sentimentos das pessoas a afetavam; suas relações pessoais estavam sempre diante de seus olhos. Por essa razão, quando a mulher de classe média decidiu escrever, naturalmente escrevia romances”. É nesse contexto que Danielle Lima (2013) aponta o romance enquanto gênero novo e livre, como o principal abridor de portas da vida literária das mulheres inglesas de classe média, na condição de personagens, leitoras e escritoras:

O ócio imposto pela organização social patriarcal, a facilidade de poder arriscar e escrever sob a forma de um gênero novo, que não demandava uma formação clássica, ainda inacessível para grande parte das mulheres [...] foram fatores que contribuíram para fazer do romance o gênero que conduziu as mulheres à experiência da escrita pública e literária. (LIMA, 2013, p. 191).

As mulheres que se arriscaram a mostrar os seus escritos, muitas vezes se escondiam sob pseudônimos masculinos, ou omitiam os seus nomes não os assinando. Lima (2013) aponta que, muitas vezes elas assinavam com um enigmático “*by a Lady*”, com o intuito de ganhar da crítica uma opinião mais condescendente, pois era comum não se exigir muito de obras escritas por mulheres. As irmãs Brontë (Charlotte, Emily e Anne) e George Eliot são alguns dos exemplos mais ilustrativos de autoras inglesas desse período que utilizaram pseudônimos. Elas, segundo Virginia Woolf (2016), usavam esse artifício talvez porque quisessem libertar a própria consciência, enquanto escreviam, das expectativas opressivas em relação ao seu sexo.

1. Aphra Behn (1640-1689) foi uma poetisa seicentista, dramaturga, tradutora e escritora de ficção. É considerada uma das primeiras mulheres inglesas a ganhar a vida por sua escrita, quebrando as barreiras culturais da época, por isso serviu como modelo literário para as gerações de mulheres escritoras póstumas a ela.

Porém, outro fato dificultava mais ainda a escrita dessas mulheres: a falta de uma tradição, ou mesmo uma tradição tão recente, que pouco servia para ampará-las. Dessa forma, como afirma Woolf (2014), mesmo com o desencorajamento provindo da crítica, essa falta de tradição de uma escrita feminina no século XIX pode ser encarada como o grande empecilho para a escrita das mulheres, por causa do que ela chama de falta e inadequação de ferramentas.

Entretanto, uma de suas particularidades mais acentuadas é que “elas não estavam pensando se eram ou deixavam de ser mulheres, o que em si é uma prova de que escreviam sob o comando de um instinto profundo e irresistível” (WOOLF, 2016, p. 28). Assim, Woolf (2016) explica que a diferença efetiva na escrita dos gêneros não é a de que homens descrevem batalhas e as mulheres o nascimento dos filhos, e sim que cada sexo descreve a si mesmo. Assim, foi aos poucos que as romancistas foram transformando o ideal de feminilidade por meio de suas protagonistas.

Conforme assevera Lima (2013), na união de beleza, castidade e fragilidade a inteligência, bom senso e independência na composição de suas heroínas, as escritoras criaram uma via através da qual poderiam expressar todo o seu descontentamento e revolta às convenções sociais. De certo modo, esses romances ajudaram a reestruturar os costumes, especialmente no tocante às condições de vida da mulher, por meio da grande influência que exerciam sobre o público leitor – e também pelo que a pesquisadora chama de caráter instrutivo.

Desse modo, segundo Zolin (2009), essas escritoras construíram uma espécie de subcultura dentro dos limites da sociedade regulada pela ideologia patriarcal. Dito de outro modo, elas consolidaram uma tradição literária a partir de relações ainda em desenvolvimento. A autora cita o trabalho da crítica feminista Elaine Showalter (1985), que explica que todas as subculturas literárias – como a negra, a anglo-indiana, a americana etc. – atravessaram através do tempo três grandes fases: a de *imitação* ou *internalização* dos padrões dominantes; a de *protesto* contra esses padrões; e a de *autodescoberta*, marcada pela busca de identidade própria.

Na literatura de autoria feminina, essas três fases são adaptadas em: a fase *feminina*, a *feminista* e a fase *fêmea*. Nessa ordem de ideias, a literatura produzida por mulheres na segunda metade do século XIX está dentro da fase *feminina*, pois se caracteriza pela repetição dos padrões culturais dominantes. Isso pode ser explicado justamente pela falta de uma tradição feminina na literatura, como mencionado. Entretanto, Zolin (2009) explica que, ainda assim, essas categorias não são absolutamente rígidas, pois também se misturam, de modo que em muitas obras é possível encontrar todas elas. Por conseguinte, nesse contexto de escrita é que se localiza Anne Brontë.

3 A SENHORA DE WILDFELL HALL: UM BILDUNGSROMAN FEMININO A FRENTE DE SEU TEMPO

Anne Brontë é a mais nova entre suas irmãs, também escritoras, Charlotte e Emily, a qual deixou um legado para a literatura de dois romances: *Agnes Grey* (1847) e *A Senhora de Wildfell Hall* (1848); um livro de poemas publicado em conjunto com suas irmãs: *Poems by Currer, Ellis, and Acton Bell* (1846); além de diversas cartas. Segundo Crislaine Campana (2017, p. 11), o tema principal

de suas obras seria “a condição social e cultural das mulheres numa sociedade patriarcal inglesa”. Anne é considerada por muitos pesquisadores como a “irmã esquecida”, pois os estudos centrados em suas obras ainda são muito novos em comparação com os das obras de suas irmãs. Mas, como salienta Lima (2017, p. 113), Anne Brontë era alguém que muito poderia fazer pela causa das mulheres vitorianas: “não porque fosse uma ativista, mas porque estava ciente da importância de contar a verdade”.

Publicado em 1848, sob o pseudônimo masculino Acton Bell, o romance *A Senhora de Wildfell Hall* é considerado como a grande obra da autora, mesmo que na época de seu lançamento não tenha alcançado elogios da crítica, pois foi considerado como inapropriado ou até mesmo imoral. Tal acontecimento deu-se pelo fato da autora mostrar explicitamente na obra o que eventualmente acontecia dentro de um casamento infeliz: as violências psicológicas e físicas que a mulher sofria calada, e em que o vício transformava um indivíduo – fatos que a sociedade da época preferia deixar em sigilo. Da mesma maneira que o livro subverte o ideário oitocentista sobre o casamento como a entidade definidora da identidade feminina.

A desaprovação dos críticos também se dava em como eram mostrados os homens na narrativa, pois, segundo Romeu (2017), alegaram ser em sua maioria infantis ou depravados. Para Campana (2017, p. 87): “nesse segundo romance a autora detalha o crescimento ou a deterioração de vários personagens a partir de uma técnica sofisticada de narrativas em camadas o que faz com que o tema do romance seja sustentado”. Desse modo, na obra são apresentados diversos arquétipos de pessoas, tais como conservadores dos bons costumes que subjagam quem está fora desse padrão; homens jovens e até mesmo casados vivendo de modo boêmio, participando de festas, mergulhando nos vícios (jogos, álcool, drogas) e oprimindo as suas esposas; o drama das moças que eram obrigadas a se casar mesmo contra sua vontade; entre outros fatos, que na época não eram vistos com bons olhos quando vinham à tona. E, principalmente, o desenvolvimento e processo de amadurecimento da protagonista.

No referente ao seu foco narrativo, o romance apresenta um tipo de *narrador-testemunha*, como apontado pelas tipologias de Norman Friedman (2002, p. 176). Esse tipo de narrador tem por característica ser um personagem dentro da estória, envolvido com as ações e que fala ao leitor na primeira pessoa: “à sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha”. Desse modo, o personagem Gilbert Markham age como esse narrador-testemunha, que através das cartas que escreve a seu amigo Halford, descreve o que acontece com a protagonista Helen e os demais personagens.

O romance é dividido em duas partes, começa a ser narrado por meio das cartas de Gilbert, e apenas na metade da narrativa é que se tem a perspectiva da protagonista por meio de seu diário. Assim, como explica Friedman, esse tipo de narrador pode conversar com todas as personagens da estória para conseguir seus pontos de vista. Tanto se encontrando com o protagonista quanto por meio de “cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros” (FRIEDMAN, 2002, p. 176). É nessas cartas que Gilbert relata um acontecimento que deixa todos os moradores do lugar interessados: a chegada da nova inquilina de Wildfell Hall,

Helen Graham, que mais tarde releva-se como Helen Huntingdon.

Por se tratar de uma jovem, apresentando-se como viúva, que morava em uma casa (Wildfell Hall) apenas com uma criada e seu filho pequeno, acaba despertando curiosidade e especulações sobre sua vida e conduta. Helen sustentava a si e seu filho sozinha, com o dinheiro que conseguia com a venda dos quadros que pintava. Mostrava-se como uma pessoa muito introspectiva e que não gostava de participar dos eventos sociais do lugar e tampouco concordava com as opiniões daquelas pessoas, principalmente se tratando da criação do filho ou de como a mulher era vista na sociedade. Em um longo trecho do livro, há uma discussão entre Helen e os Markham, em que Helen refuta os conselhos que lhe são dados sobre como cuidar de seu filho. Neste fragmento, pode-se perceber uma crítica às diferenciações entre a educação de meninos e meninas existentes na época:

[...] o senhor acredita que as meninas devam ser criadas com carinho e delicadeza como as plantas de estufa, ensinadas a procurar o apoio e os conselhos dos outros, protegidas, tanto quanto possível, até mesmo da consciência do mal. Mas poderia me informar por que faz essa distinção? Por acaso acha que as mulheres não têm virtude?

– Decerto que não acho isso.

[...] – O senhor encorajaria os meninos a terem suas próprias experiências em relação a tudo, enquanto as meninas não devem nem mesmo conhecer as experiências dos outros. Já eu acho que ambos devem se beneficiar do conhecimento de terceiros e dos ensinamentos de uma autoridade maior, para que possam saber como recusar o mal e escolher o bem, e para que não necessitem de provas de primeira mão para conhecer as consequências das transgressões. Eu não largaria uma pobre menina no mundo sem nenhuma arma contra seus inimigos, ignorante dos ardis que talvez apareçam em seu caminho; e tampouco a vigiaria e a protegeria até que, sem nenhuma confiança ou respeito por si mesma, ela perdesse a capacidade ou a vontade de se resguardar por conta própria. (BRONTË, 2017, p. 40-41).

Além desse episódio, Helen era constantemente criticada por seus vizinhos por ter ideias que se diferenciavam das deles. Até que chega o momento em que surge o boato de que ela e o dono da sua residência, Frederic Lawrence, mantinham um caso: “vejam o que acontece quando as mulheres fingem ser diferentes dos outros” (BRONTË, 2017, p. 95). Em decorrência disso, resolve entregar seu diário a Gilbert, a quem mantinha um forte sentimento e que também chega a desconfiar de tais especulações. É a partir dessa ocasião que é mostrada ao leitor a verdadeira história de Helen, sob sua própria perspectiva e narração.

O diário começa quando Helen havia acabado de completar dezoito anos, pouco antes de conhecer o Sr. Huntingdon, homem considerado libertino e de hábitos depravados, mas que a encanta e nutre nela o desejo de transformá-lo numa pessoa melhor. Acabam casando-se mesmo contra a vontade dos dois tios que a criaram – ambos queriam que ela se casasse com um homem muito mais velho, porém rico.

Apesar de ainda ingênua, Helen gostava de impor sua vontade, por isso não quis aceitar de forma alguma ser obrigada a casar-se com alguém que não amava: “Espero que a senhora e meu tio tenham lhe dito que a minha mão não pertence a vocês. Que direito ele tem de pedi-la a *qualquer* outra pessoa antes de vir falar comigo?” (BRONTË, 2017, p. 145). Encontra-se aqui um fato que Michelle Perrot (2017) comenta: a questão do casamento por amor. Para a autora, essa seria a única opção honrosa para uma mulher, seu abrigo seguro. Entretanto, no caso de Helen, mesmo que ela tenha tido o poder de decidir sobre isso, o casamento não se mostrou como um tipo de seguridade:

Estou casada agora e já instalada como a Sra. Huntingdon de Grassdale Manor. Já tenho oito semanas de matrimônio. E será que me arrependo do passo que dei? Não – embora deva confessar, no recôndito do meu coração, que Arthur não é o que pensei ser e que, se desde o início o conhecesse tão bem quanto conheço agora, provavelmente nunca teria me apaixonado por ele, ou, se tivesse me apaixonado e depois feito a descoberta, temo que teria considerado meu dever não me casar. [...] E não importa mais o que *devia* ter feito – é claro que meu dever agora é amá-lo e oferecer-lhe fidelidade perpétua; e é essa minha inclinação. (BRONTË, 2017, p. 209).

No início, Helen acreditava ser sua obrigação amá-lo e respeitá-lo, apesar de seus defeitos e de tudo o que ele a fazia sofrer, mesmo tendo de se submeter às situações mais degradantes. Ela sempre dizia que seus esforços eram “[...] pelo bem dele, não pelo meu” (BRONTË, 2017, p. 210), corroborando o que era de fato esperado da mulher quando se casasse. Além de tratar os seus sentimentos e sua fé com muito sarcasmo, Huntingdon queria que Helen o tratasse sempre como superior: “Você é religiosa demais. [...] Não acho que a religião de uma mulher deveria diminuir sua devoção ao senhor dela na Terra” (BRONTË, 2017, p. 211). O seu senhor na Terra na visão de Arthur e da sociedade da época seria a figura do marido, detentor do poder econômico e controlador do comportamento da esposa. Diante desse tipo de comportamento, Helen tentava ainda acreditar que fosse possível que ele mudasse, mas mesmo assim não se mostrava cega. Usava dos poucos artifícios que possuía para tentar mudá-lo – sendo fria e lhe mostrando indiferença, principalmente diante de alguma briga: “estava determinada a mostrar a Arthur que meu coração não era seu escravo e que podia viver sem ele se escolhesse” (BRONTË, 2017, p. 217).

Além disso, enquanto Huntingdon ia constantemente visitar Londres, Helen ficava sempre em casa à sua espera. Em uma dessas viagens ele decide levá-la, mas não deixou que ela ficasse muito tempo: “[...] não desejava que eu fosse influenciada demais por Londres e perdesse o frescor e a originalidade do campo, me misturando com as mulheres mundanas” (BRONTË, 2017, p. 223). Arthur utilizava essa desculpa para poder ver-se livre de sua esposa para frequentar festas e casas de jogos. Ele a mantinha sempre presa em casa “como uma borboleta frágil”, pois, provavelmente, quanto menos conhecimento Helen possuísse sobre o mundo, melhor e mais fácil seria dominá-la.

Helen possuía a esperança que a fazia acreditar que seria capaz de fazer Huntingdon se encontrar com sua interioridade – e quem sabe mudar seu posicionamento sobre o mundo e as coisas – mas esse ideal era constantemente interrompido/quebrado por ele e por suas atitudes.

Helen começa, aos poucos, a mudar seu próprio posicionamento. No capítulo chamado “Uma transgressão”, ela relata um episódio que Arthur aparece flertando com a mulher de um de seus amigos. Helen percebe suas segundas intenções e ousa questioná-lo, mas como sempre, Arthur manipula o que ela diz, sempre colocando as ocorrências a seu favor e mexendo com o psicológico de Helen:

Prometeu me honrar e me obedecer e agora quer me tyrannizar. [...]. Não vou permitir que nenhuma mulher mande em mim, nem mesmo a minha esposa.

– E vai fazer o quê? Vai continuar assim até que eu o odeie e depois me acusa de violar meus votos?

Ele ficou em silêncio por um momento e então respondeu:

– Você nunca vai me odiar. [...]. Não pode me odiar enquanto eu a amar.

– Mas como posso acreditar que você me ama se continuar a agir desse jeito? Imagine-se no meu lugar. Acharia que eu o amo se fizesse isso? Acreditaria nas minhas promessas e se manteria fiel a mim nessas circunstâncias?

– É diferente. A natureza da mulher é ser constante. Amar apenas um homem de maneira cega, terna e para sempre. (BRONTË, 2017, p. 244).

Huntingdon duvidava de que Helen pudesse deixar de amá-lo e servi-lo, pois o ideal de esposa que havia na época era exatamente o tipo que ama o marido com devoção, não sai de casa, o serve, o diverte e pensa em todos os seus confortos. Ou seja, um ideal de amor serviu, como apontado pela própria protagonista. Por isso mesmo que Helen adotou por muito tempo a atitude de ser otimista em relação à mudança de caráter de Arthur. A protagonista demora a mudar e evoluir porque era muito difícil para uma mulher fazer isso com todas as instituições e a sociedade contra ela. Por isso, a jornada de autoconhecimento e desprendimento do local de opressão em que ela vivia mostra-se tão truncada e difícil.

É apenas após o nascimento de seu filho, ao qual dá o nome do pai, que Helen inicia o seu processo de transformação. Seu desejo de que com a chegada do filho Huntingdon finalmente se transformasse em uma pessoa melhor é quebrado. Desse modo, ao invés disso, ele desenvolve um ciúme doentio da criança e começa a maltratá-la e obrigá-la a ingerir bebidas alcoólicas, entre outros eventos. O pequeno Arthur aparece no livro como o grande divisor de águas e o responsável pela mudança definitiva a qual Helen passa: “Não sou mais a moça feliz e vivaz que costumava ser” (BRONTË, 2017, p. 290).

De acordo com Bakhtin (2010), a formação do indivíduo pode ser muito diversificada, uma vez que as mudanças interiores substanciais no caráter e nas concepções de mundo se processam com a mudança de idade. No caso de Helen, foi apenas na fase adulta, depois de anos de casamento e um filho, que essas mudanças interiores se tornaram mais fortes. Desse modo, uma das características do *Bildungsroman* é a de que o protagonista “[...] vai do idealismo juvenil e da natureza sonhadora à sobriedade madura. [...] é caracterizado pela representação do mundo e da vida como *experiência*, como *escola*, pela qual todo e qualquer indivíduo deve passar e levar dela o mesmo resultado – a sobriedade” (BAKHTIN, 2010, p. 220). A sobriedade a qual Helen adquire

começa a se refletir também em seus conselhos para a jovem Esther, sua vizinha, que está na idade de se casar e criando suas idealizações acerca desse momento. Helen, já como uma mulher transformada pelas adversidades pelas quais passou, usa o seu conhecimento para tentar moldar o caráter e desenvolver a obstinação de outra mulher, para que ela não sofra o mesmo.

O fator decisivo de fuga do ambiente opressor ao qual Helen se encontrava, aliado às outras fatalidades que lhe haviam acontecido, foi a traição às claras cometida por Huntingdon com Lady Lowborough e mais outra moça. Assim, a partir do momento que Helen descobre a traição, Arthur se torna ainda mais agressivo e as humilhações tornam-se mais frequentes. Na época em que passa a história, a lei divorcista ainda não havia sido criada na Inglaterra, portanto, caso eles se separassem, seriam motivo de chacota, que os colocaria à margem da sociedade – principalmente Helen, por ser mulher. Mas, mesmo com o pedido dela, Huntingdon não queria a separação porque não desejava que os vizinhos falassem dele: “– Você quer dizer que *eu* preciso dar um jeito de suportá-lo, pois, enquanto realizar as funções de administradora e governanta com tanto cuidado e eficiência, sem receber nada, sequer agradecimentos, não poderá abrir mão de mim” (BRONTË, 2017, p. 331-332, grifo da autora). Huntingdon já não a via mais como esposa, a qual nutria algum sentimento, mas sim pura e simplesmente como um tipo de empregada.

Assim, surge o momento do planejamento da fuga de Helen com seu filho. Este é o momento em que a protagonista alcança o seu ápice de amadurecimento: “Minha natureza não era originalmente calma. Aprendi a parecer assim após o golpe de duras lições e repetidos esforços” (BRONTË, 2017, p. 353). Seu plano consistia em vender os quadros que pintava para juntar algum dinheiro para fugir: “A palheta e o cavalete, que já foram meus adorados amigos nas horas de lazer, seriam meus sóbrios companheiros de trabalho” (BRONTË, 2017, p. 361). A arte também se mostra como um processo evolutivo para Helen, pois além de ser um meio de expressão da sua subjetividade, torna-se também veículo para se tornar financeiramente independente.

Com isso, surge o seu sonho de emancipação, que é interrompido por Huntingdon: quando ele descobre seus planos, confisca todo o seu dinheiro e a mantém presa em casa. Cristina Pinto (1990) explica que muitas obras se iniciam como *Bildungsromane* potenciais, mas acabam por não mostrar o pleno desenvolvimento da personagem. Essa interrupção da *Bildung* da personagem feminina se dá, com frequência, pela aceitação de papéis sociais que já de antemão lhe são destinados: o de esposa e mãe. Contudo, mesmo com a mutilação de seus planos por Huntingdon, Helen não desiste e nem volta a se submeter a ele.

É a partir de então que ela resolve fugir e abrigar-se em Wildfell Hall, uma antiga propriedade de sua família que estava sob os cuidados de seu irmão, Frederic, onde pretendia viver no anonimato com seu filho e trabalhar com a pintura e venda de seus quadros. O trabalho se mostra como um dos aspectos essenciais para a *Bildung* de Helen, no entanto, Pinto (1990) afirma que, enquanto o herói do *Bildungsroman* tradicional passa por um processo de educação, descoberta de uma vocação, filosofia de vida, e as realiza, a protagonista feminina que tentasse o mesmo caminho acabava por se tornar uma ameaça ao *status quo*, colocando-se em uma posição marginal. E é isso o que de certo modo acontece com Helen, pois ela era constantemente marginalizada pelos moradores do lugar

aonde vai se refugiar, justamente por destoar dos padrões impostos.

Para Sônia Lima (2017, p. 136), Helen pode ser considerada uma representação da mulher vitoriana da classe média, “ícone da ideologia de gênero dominante que, privada de direitos e de estatuto legal pleno e autônomo, está à mercê da eventual tirania do marido enquanto permanece [...] ao seu lado”. Helen transgrede o esperado: manter-se no casamento, e resolve partir em busca de liberdade e de segurança para seu filho, mesmo que em segredo, sem deixar que descubram seu paradeiro. Ainda segundo a autora, a falta de apreciação da obra pela crítica da época (composta predominantemente por homens) deu-se “pelo fato dela contradizer a crença da mulher como identidade regeneradora” (LIMA, 2017, p. 136).

Helen vai contra essa idealização, bem como faz uma quebra do ideal vitoriano de endeusamento do matrimônio. Além disso, mesmo ainda sob o poder do marido, Helen sempre se mostrou insubmissa e buscava dar sua opinião. Isso, inclusive, fez com que Huntingdon a questionasse de por que não se portar e ser condescendente como as esposas de seus amigos. Desse modo, fazendo uma interpretação à luz das teorias hodiernas, após o desenvolvimento da crítica feminista, a obra se encaixa na *fase feminina* – de acordo com a tipologia de Showalter, apontada por Zolin (2009), porém, como que em transição para a *fase feminista*, pois há no romance inúmeros aspectos que divergem do padrão cultural dominante. Portanto, pode-se afirmar que este é um romance precursor da fase feminista.

A Senhora de Wildfell Hall é considerado um *Bildungsroman* feminino por mostrar o processo de formação e amadurecimento da personagem principal. Mesmo não sendo exposto desde sua infância, algo essencial na tradição do gênero. A narrativa começa a partir da fase adulta da protagonista, a qual deixa suas idealizações de regeneração do marido e passa a se preocupar com sua autonomia econômica e profissional, para assim proporcionar uma vida saudável para si e seu filho. Ao final do romance, depois das várias provações vividas por Helen, e de finalmente libertar-se de seu casamento – com a morte de Huntingdon, a única forma possível –, a personagem recebe uma herança do tio que a criou. Isso faz com que ela ascenda social e economicamente, tornando-se finalmente independente e apta a escolher entre continuar solteira ou casar-se com quem assim desejasse. Inserindo-se novamente na sociedade, mas na pele de uma mulher transformada e que não é mais dependente de algum homem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir da revisão de literatura e da análise feita, pode-se perceber que, apesar da dificuldade de conceituação de romances dentro do gênero *Bildungsroman*, por causa da tradição predominantemente masculina, a literatura de autoria feminina apropriou-se dessas características, tanto lhe dando continuidade quanto as reinventando. *A Senhora de Wildfell Hall* mostra-se como um tipo de *Bildungsroman* mais próximo dos romances do gênero que viriam póstumos ao período em que foi publicado, e até mesmo os da contemporaneidade. O processo de amadurecimento e aprendizagem da protagonista começou a partir de sua fase adulta, depois de casada, quando ela

finalmente se dá conta de que mudar o marido seria algo impossível. Assim, ela busca meios de sustentar a si mesma e seu filho, foge do marido abusivo, e ao final consegue a sua independência, o que a faz passar por um processo de autoconhecimento, de desenvolvimento pessoal e psicológico.

Apesar de a obra apresentar algumas características românticas, foi constatado que a protagonista, Helen, diverge do padrão da mulher romântica, idealizada pelos poetas e que se encontram em outras obras, principalmente escritas por homens. Outro fato que se constatou, foi o de que a história possui temáticas ou aborda situações ainda muito atuais e que, mesmo sido escrita no século XIX, ainda gera importantes discussões e reflexões. Nessa narrativa são perceptíveis as quebras de estereótipos impostos, como o ideal de mulher como redentora do homem, intocável e celeste, ou que deva aceitar ser considerada inferior. Porém, algumas características tradicionais ainda se mantêm, como no caso do desfecho do romance com o final feliz. Destarte, por ter sido escrito no século XIX, o livro torna-se também significativo para entender a literatura escrita pelas precursoras da literatura feminina e do movimento feminista.

Portanto, corroborando o que deslinda de Cristina Pinto (1990), o *Bildungsroman* feminino se mostra como uma forma de realizar uma dupla revisão literária e histórica, pois utiliza um gênero tradicionalmente masculino para assinalar uma determinada perspectiva da realidade, com frequência não levada em consideração. Desse modo, o *Bildungsroman* feminino mostra-se como um meio de, através dessas histórias escritas por mulheres, serem apresentadas visões de mundo femininas, as quais o papel e a imagem que se tem da mulher são reavaliados de forma crítica. Além de a escrita mostrar-se como um caminho para a liberdade e consolidação da intelectualidade feminina.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

CAMPANA, Crislaine Aline. *A irmã silenciosa: Anne Brontë e a escrita de autoria feminina na Inglaterra do início do século XIX*. 2017. 122 f. Monografia (Bacharelado em História) – Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2017.

FLORA, Luísa Maria Rodrigues. Bildungsroman. In: CEIA, Carlos (Coord.) *E-Dicionário de Termos Literários*. 2009. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/bildungsroman/>. Acesso em: 19 abr. 2020.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção. Tradução: Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio, 2002.

GALBIATI, Maria Alessandra. *Reverendo o gênero: a representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo*. 2013. 121 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2013.

LIMA, Danielle Dayse Marques de. *Dramaticidade, subjetividade e sacralidade em Jane Eyre, o romance de formação de Charlotte Brontë*. 2013. 347 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

LIMA, Sónia Aires. *A Emancipação através do Trabalho: protagonistas femininas na ficção de Anne Brontë*. 2017. 176 f. Dissertação (Mestrado em estudos ingleses e americanos – Área de Especialização de Estudos da Cultura) – Universidade de Lisboa, 2017.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PINTO, Cristina Ferreira. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

ROCHA, Patrícia. *Mulheres sob todas as luzes: a emancipação feminina e os últimos dias do patriarcado*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2009.

ROMEU, Julia. Anne, a terceira irmã Brontë. In: BONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. Rio de Janeiro: Record, 2017.

SCHWANTES, Cíntia. Narrativas de formação contemporâneas: uma questão de gênero. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 30, p. 53-62, jun-dez, 2007.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Porto Alegre: L&PM, 2016.

ZOLIN, Lúcia Osana. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Orgs.) *Teoria Literária: Abordagens Históricas e Tendências Contemporâneas*. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.

Cindy Conceição Conceição Oliveira Costa

Mestra em Letras (UFPI), graduada em Letras-Português (UESPI). Participou, durante a graduação, do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC-2016/2017), bem como foi bolsista no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID-2016/2018), financiado pela CAPES. É membro do Grupo de Pesquisa em Literatura, Enunciação e Cultura (LECult) e do Grupo de Estudos em História e Literatura (GEHISLIT). E-mail: cindycosta@ufpi.edu.br

Lucélia de Sousa Almeida

Doutorado em Letras (UNB), Mestre em Letras (UESPI), Especialização em Informática em Educação (UFLA), graduação em Letras/Português (UEMA). Professora da Universidade Federal do Maranhão UFMA, Centro de Ciências de Bacabal - CCBa/MA, atuando na Graduação e no Programa de Pós-graduação em Letras (PPGLB). Líder de Grupo de Pesquisa Literatura, Enunciação e Cultura - LECult e Membro do Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura, (UNB).

Recebido em 10/01/2022.

Aceito em 10/03/2022.