

**GUILHERME MAGRI DA ROCHA**

**AS ALICES ALTERNATIVAS DE CHRISTINA ROSSETTI, JEAN  
INGELOW E JULIANA HORATIA EWING**

**ASSIS**

**2017**

**GUILHERME MAGRI DA ROCHA**

**AS ALICES ALTERNATIVAS DE CHRISTINA ROSSETTI, JEAN  
INGELOW E JULIANA HORATIA EWING**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Mestrado Acadêmico em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Cleide Antonia Rapucci

Bolsista: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo: 2014/21627-4; bolsa vinculada: 2015/22913-3)

ASSIS

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

R672a Rocha, Guilherme Magri da  
As Alices alternativas de Christina Rossetti, Jean Ingelow e  
Juliana Horatia Ewing / Guilherme Magri da Rocha. Assis,  
2017.

273 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras  
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientadora: Dr<sup>a</sup> Cleide Antonia Rapucci

1. Rossetti, Christina, 1830-1894. 2. Ingelow, Jean, 1820-  
1897. 3. Ewing, Juliana Horatia, 1841-1885. 4. Literatura in-  
glesa - Escritoras. 5. Literatura infanto-juvenil. I.Título.

CDD 820

GUILHERME MAGRI DA ROCHA

AS ALICES ALTERNATIVAS DE CHRISTINA ROSSETTI, JEAN  
INGELOW E JULIANA HORATIA EWING

Dissertação apresentada à Faculdade de  
Ciências e Letras – UNESP/Assis para a  
obtenção do título de Mestrado Acadêmico  
em LETRAS (Área de Conhecimento:  
LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 12/01/2017

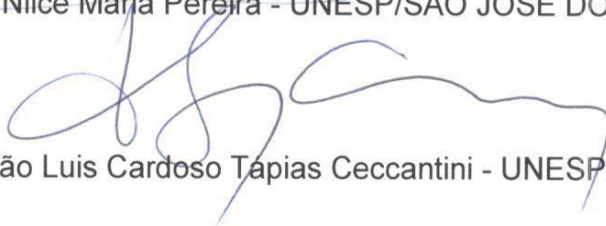
COMISSÃO EXAMINADORA



Presidente: Profa. Dra. Cleide Antonia Rapucci - UNESP/ASSIS



Membros: Profa. Dra. Nilce Maria Pereira - UNESP/SÃO JOSÉ DO RIO PRETO



Prof. Dr. João Luis Cardoso Tapias Ceccantini - UNESP/ASSIS

## AGRADECIMENTOS

Entendo este texto como fruto de uma construção coletiva e, portanto, o dedico a todos aqueles que cruzaram meu caminho ao longo dos anos de sua composição. Para mim, inscrevem-se nestas páginas os bons encontros que me foram proporcionados através de diversas vozes, suas entonações, questionamentos e carinhos, e que em mim foram refletidas nos mais diversos saberes e sabores. O meu “muito obrigado” a todos os que compartilharam comigo sua verdade, e assim colaboraram na escrita deste trabalho. É claro, alguns nomes precisam ser destacados.

### Agradeço

à minha orientadora, Dra. Cleide Antonia Rapucci que, tenho certeza, inspira os alunos de graduação em Letras desde a sua chegada à UNESP, sendo eu apenas mais um deles, por transbordar seu papel em confiança, respeito, amizade, afeto, e paciência. Obrigado pelo incentivo constante desde a graduação, e por me deixar voar de montanhas cada vez mais altas. Serei eternamente grato;

ao meu amigo, pai, irmão, confidente, cúmplice, guru, totem, Dr. Sérgio Augusto Zanoto, pelos valiosos conselhos – “One side will make you grow taller, and the other side will make you grow shorter” – e por, dentre dezenas – aliás, centenas, milhares, milhões – de coisas pelas quais sou profundamente grato, escolho aquela que me é mais cara: obrigado por acreditar em mim desde o primeiro dia; agradeço também à Mauren, por entender que dissertação nenhuma é feita sem doce de banana;

à querida Dra. Eliane Aparecida Galvão Ribeiro Ferreira, por fazer com que eu me apaixonasse pelo trabalho científico logo quando nos conhecemos, pela constante motivação e apoio desde então, até nos meus momentos de insegurança, e por insistir comigo para que eu viaje para congressos, publique em anais e revistas; e agradeço também ao Mauro, por ter sempre sido tão gentil e solícito nesses últimos anos e pelo turismo pelo Brasil;

à gentil Dra. Maura Ives, que me recebeu tão bem ao longo de meu estágio de pesquisa na Texas A&M University, por me permitir absorver um pouco de sua vasta sabedoria, me deixar cada vez mais curioso com relação ao corpus deste estudo, e pelas incríveis conversas semanais sobre as escritoras por quem ele se debruça;

aos funcionários da Seção Técnica de Pós Graduação, do Escritório de Pesquisa e Internacionalização, e da biblioteca “Acácio José Santa Rosa”, todos da Universidade Estadual Paulista, campus de Assis. Em especial, ao Márcio e ao Eduardo, por serem tão prestativos. Também os colegas da pós-graduação, sobretudo aqueles que cursaram comigo a impecável disciplina Ensino de Literatura como Escrita e Leitura;

aos funcionários do Department of English, do Immigration Services for Faculty and Scholars, e da Evans Library, todos da Texas A&M University. Uma reverência à parte para a Dra. Claudia Nelson, pelas valiosas sugestões, e aos pós-graduandos

do departamento, pelo amparo. Sou grato especialmente à Dra. Gisele Cardoso de Lemos, pela beleza que me trouxe: धन्यवाद. Também agradeço à hospitalidade da Brazilian Students Association;

aos doutores Benedito Antunes, Brigitte Monique Hervot, Daniela Nogueira de Moraes Garcia, Francisco Cláudio Alves Marques, João Luís Cardoso Tápias Ceccantini, Jorge Augusto da Silva Lopes, Kimberley Reynolds, Lissa Paul, Maira Angélica Pandolfi, Maria do Rosário Gomes Lima da Silva, Sandra Aparecida Ferreira, Silvana Augusta Barbosa Carrijo, Thiago Alves Valente, e ao mestre Sérgio Henrique Rocha Batista, pelas oportunidades de diálogo;

novamente, aos doutores João Luís Cardoso Tápias Ceccantini e Sérgio Augusto Zanoto, pelo que compartilharam comigo no Exame de Qualificação;

aos meus incríveis alunos, aos professores, e aos demais funcionários da unidade de Assis do Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, responsáveis por me trazer tanta alegria, que às vezes não cabia;

à Janaina, por ser tão grande em mim, por ser força, e por tudo o que me trouxe e traz, e aos queridos Ana, André, Arthur, Beatriz, João, Leonardos, Luana, Renan, Rodrigo, Sérgio, Zé, por ajudarem na construção de quem sou. Sem vocês, nada disso teria sentido;

aos meus pais, Samuel & Sandra, pela qualidade incondicional de seu amor, e também aos meus parentes, por entenderem minhas ausências em diversas ocasiões;

à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro.



Figura 1: Frontispício de *As Aventuras de Alice no País das Maravilhas* por Salvador Dalí (1904-1989). A obra foi publicada pela *Maecenas Press-Random House*, Nova Iorque, em 1969.

Fonte: <<http://www.williambenettmodern.com/artists/dali/pictures/large%20v2/DALI1002P.jpg>>. Acesso em 20 mar. 2016.

*Salientamos com satisfação a diferença que o separa [o poeta] poeticamente de seus antecessores, em especial os mais próximos; empenhamo-nos em descobrir algo que possa ser isolado para assim nos deleitar. Ao contrário, se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.*

*T.S. Eliot*

ROCHA, Guilherme Magri da. **As Alices Alternativas de Christina Rossetti, Jean Ingelow e Juliana Horatia Ewing**. 2017. 271 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo apresentar uma possibilidade de leitura das obras *Mopsa the Fairy* (1869), “Amelia and the Dwarfs” (1870) e *Speaking Likenesses* (1874), escritas, respectivamente, por Jean Ingelow (1820-1897), Juliana Horatia Ewing (1841-1885) e Christina Rossetti (1830-1894). Essa leitura é feita a partir de um cotejo entre esses textos e seu hipotexto em comum: *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll (1832-1898). O enfoque metodológico para tal fundamenta-se na abordagem narratológica, e busca refletir acerca das revisões feitas por essas autoras em relação ao clássico em questão. Para melhor entendimento do contexto sociocultural em que os livros de *Alice* e seus hipertextos aparecem, o vitorianismo, discutimos inicialmente a “Era de Ouro da Literatura Infantil”, período que vai de 1864 até a Primeira Grande Guerra. Ao longo do desenvolvimento da pesquisa, percebemos a necessidade da construção de uma biobibliografia das escritoras supracitadas, uma vez que não há qualquer material em língua portuguesa sobre Ingelow e Ewing. Para a consecução de nosso objetivo, tendo em vista a importância da redescoberta de vozes não-canônicas na expansão do conceito de cânone literário, fundamentamos essa seção de nosso trabalho a partir da teoria ginocrítica de Elaine Showalter. Essa mesma abordagem é utilizada no caso de Rossetti, embora haja mais material sobre ela em nosso país. Dessa forma, podemos afirmar que esse trabalho considera os seguintes tópicos para estudo: 1. o contexto de produção dos textos de Lewis Carroll e sua confecção; 2. a investigação acerca da vida e da obra das escritoras que compõem o corpus; 3. a discussão dos volumes literários selecionados tendo em vista seu hipotexto em comum.

Palavras-chave: Ewing, Juliana Horatia, 1841-1885. Ingelow, Jean, 1820-1897. Literatura de Autoria Feminina. Literatura Infantil. Literatura Inglesa. Rossetti, Christina, 1830-1894.



ROCHA, Guilherme Magri da. **The Alternative Alices of Christina Rossetti, Jean Ingelow, and Juliana Horatia Ewing**. 2017. 271 p. Thesis (Masters in Literature). – School of Sciences, Humanities and Languages, São Paulo State University “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2017.

## ABSTRACT

This thesis was carried out to suggest one possibility of reading *Mopsa the Fairy* (1869), "Amelia and the Dwarfs" (1870), and *Speaking Likenesses* (1874), respectively written by Jean Ingelow (1820-1897), Juliana Horatia Ewing (1841-1885), and Christina Rossetti (1830-1894). We suggest a comparison between these texts and their common hypotext, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), by Lewis Carroll (1832-1898). The methodological approach we propose is based on narratology, and is intended to reflect on the revisions of this classic made by these authors. For a better understanding of the sociocultural context in which the *Alice* books and their hypertexts appear, the "Golden Age of Children's Literature" - a period that runs from 1864 to the First World War - will first be considered. Also, throughout the development of this research, we've realized the need to construct a biobibliography of the aforementioned women writers, as there is a lack of written sources and bibliographical and biographical information about Ewing and Ingelow in Brazilian Portuguese. In order to achieve our goals, considering the importance of the rediscovery of non-canonical voices in the expansion of the concept of literary canon, the section devoted to the authors posits Elaine Showalter's theory of gynocriticism as the basics for our discussion. This same approach is also used in Rossetti's case, even though there is a minimal literature about her in our country. Thus, this study is organized according to the following topics: 1. the context of production of Lewis Carroll's texts, and its writing process; 2. the investigation about the life and works of Jean Ingelow, Christina Rossetti, and Juliana Horatia Ewing; 3. the discussion of the selected texts and their common hypotext.

Key-words: Children's Literature. English Literature. Ewing, Juliana Horatia, 1841-1885. Ingelow, Jean, 1820-1897. Rossetti, Christina, 1830-1894. Victorian Women Writers.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b> – Frontispício de <i>Alice's Adventures in Wonderland</i> por Salvador Dalí .	07
<b>Figura 2</b> – Alice dentro da casa do Coelho branco, por Lewis Carroll .....	17
<b>Figura 3</b> – Alice dentro da casa do Coelho branco, por John Tenniel .....	17
<b>Figura 4</b> – Dante, Christina, Frances e William Rossetti. Foto de Lewis Carroll..	55
<b>Figura 5</b> – Jean Ingelow .....	73
<b>Figura 6</b> – Christina Rossetti, por Lewis Carroll.....	102
<b>Figura 7</b> – Juliana Horatia Ewing.....	134
<b>Figura 8</b> – A chegada da rainha, em <i>Mopsa the Fairy</i> .....	155

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>Capítulo 1 - Pela Toca do Coelho</b> .....	16
1.1 A Grande Literatura Fantástica .....	17
1.2 Criança, Infância, Literatura Infantil .....	22
1.3 Carroll e os Livros de <i>Alice</i> .....	33
1.3.1 Lewis Carroll .....	33
1.3.2 A Origem de <i>Alice</i> .....	38
1.3.3 Leituras de <i>Alice</i> .....	44
<b>Capítulo 2 - O Jardim das Flores Vivas</b> .....	54
2.1 Literatura de Autoria Feminina & a Angústia da Influência .....	55
2.2 Jean Ingelow .....	72
2.3 Christina Rossetti .....	101
2.4 Juliana Horatia Ewing .....	133
2.5 Caminhos que se Encontram .....	153
<b>Capítulo 3 - Rainha Alice</b> .....	156
3.1 As Intrigas .....	158
3.1.1 <i>Mopsa the Fairy</i> .....	158
3.1.2 “Amelia and the Dwarfs” .....	160
3.1.3 <i>Speaking Likenesses</i> .....	163
3.2 Dois Níveis de Análise Interna do Texto: A Narração e A Ficção .....	165
3.3 As Personagens Protagonistas .....	192
<b>CONCLUSÃO</b> .....	205
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	209
<b>ANEXOS</b> .....	221
1. Histórico de publicação de Jean Ingelow (1900-2016) .....	223
2. Histórico de publicação de Christina Rossetti (1900-2016) .....	227
3. Histórico de publicação de Juliana Horatia Ewing (1886-2016) .....	255

## INTRODUÇÃO

Conforme Oscar Wilde (1864–1900), no prefácio de seu romance *The Portrait of Dorian Gray* (1890), toda arte é superfície e símbolo, cabendo ao leitor seguir seu caminho por conta e risco. Se tomarmos o caminho do símbolo, encontramos no corpus com que nos propusemos a trabalhar, *Speaking Likenesses* (1874), *Mopsa the Fairy* (1869) e “Amelia and the Dwarfs” (1870), publicados respectivamente por Christina Rossetti (1830–1894), Jean Ingelow (1820–1897) e Juliana Ewing (1841–1885), não somente histórias de aventuras, mas hipertextos<sup>1</sup> de *Alice’s Adventures in Wonderland* (1865), de Lewis Carroll<sup>2</sup> (1832-1898).

Em consonância com Peter Hunt (1994), entendemos que não somente os textos supracitados, mas toda a literatura infantil, que em uma primeira classificação é escrita para crianças e lida por elas, serve ao mesmo propósito de todo texto literário: “absorve, possui e é possuída; suas demandas são imediatas, envolventes e poderosas<sup>3</sup>” (p. 01).

O trabalho foi motivado pelos estudos de Carolyn Sigler (1997), para quem os hipertextos carrollianos iniciais apresentam respostas criativas – e frequentemente críticas – aos textos de Carroll, ao contrário daqueles publicados recentemente, que tendem a lançar mão de algumas características dos livros de *Alice* para comentar questões que, na verdade, estão distantes deles. Essa afirmação, claro, deve ser relativizada, afinal são as constantes remitificações dos textos que asseguram não só sua legitimação, como também sua longevidade.

Para a pesquisadora, volumes como *Speaking Likenesses*, *Mopsa the Fairy*, e “Amelia and the Dwarfs” adaptam a estrutura, os temas, e os motivos do texto de *Alice*. Considerados por ela como satíricos e revisionistas, eles nos revelam quão diversamente o livro foi lido e reescrito.

Para a consecução de nossos objetivos, esta dissertação se divide em três capítulos. O primeiro, intitulado “Pela Toca do Coelho”, é resultado de trabalhos realizados ao longo da disciplina Ensino de Literatura como Escrita e Leitura,

---

<sup>1</sup> Conforme Genette (1997), é o que une um texto B a um texto anterior, A, numa relação de imitação ou de transformação.

<sup>2</sup> Pseudônimo adotado por Charles Lutwidge Dodgson.

<sup>3</sup> “it absorbs, it possesses, and is possessed; its demands are very immediate, involving and powerful”. Todas as traduções são de nossa autoria, a não ser quando indicado.

cursada na UNESP (Universidade Estadual Paulista) de Assis. Nele, tratamos não só dos livros de Carroll, como também do processo de confecção deles, seu contexto de produção, e algumas possibilidades de leitura. Tudo isso ensejará um melhor entendimento do momento histórico-social-cultural das obras, além de possibilitar uma primeira exposição de posicionamentos, que o restante da dissertação carregará consigo.

Acreditamos que todo texto sobre literatura é um texto sobre o conceito de literatura, explícita ou implicitamente, uma vez que seu objeto de estudo é resultado de um fenômeno cultural e histórico, que não tem materialidade. Nesse capítulo, investigamos a literatura fantástica que, assim como a literatura infantil, tende a ser isolada diante do que se considera uma *Grande Literatura*. O primeiro segmento dele se encarrega dos perigos do rótulo, questionando os riscos da hierarquização literária. A discussão transborda nos dois seguintes, em algumas questões que nos outros capítulos serão primordiais: as imagens da criança e da infância, e algumas possibilidades de leitura de *Alice*.

Tendo em vista que “o texto é integração de elementos sociais e psíquicos” (CANDIDO, 1959, p.X), apresentamos os livros de *Alice* a partir dos fatores externos e do fator individual, a condição de “pessoa histórica<sup>4</sup>” de seu autor. Consideramos os textos como parte de uma tradição literária primeiramente em consonância com T. S. Eliot, para quem o surgimento de uma nova obra de arte faz com que a ordem ideal existente antes de seu nascimento seja reajustada. E também de acordo com Warren e Wellek, que imprimem à literatura uma unidade cuja continuidade não se põe em dúvida; e Antonio Candido, que considera os textos literários unidos por denominadores, fazendo parte de um sistema.

O segundo capítulo, intitulado “O Jardim das Flores Vivas”, é produto de nosso estágio de pesquisa na TAMU (Texas A&M University). Tendo em vista o contexto sociocultural em que Rossetti, Ingelow, e Ewing estão inseridas, ele tem como objetivo mostrar ao leitor qual o lugar dessas escritoras na tradição literária, como e se elas fazem parte dessa tradição, e quais os denominadores em comum que permitem que suas obras existam em uma continuidade. Para isso, optou-se por construir uma biobibliografia a seu respeito, uma vez que são escritoras hoje muito

---

<sup>4</sup> Laura Mancinelli entende por “pessoa histórica”: “ a individualidade do escritor, com aquela margem de liberdade e de ação que o substrato cultural coletivo lhe permite. Liberdade que pode ser grande, na medida em que o escritor pode colocar-se em atitude crítica frente a ele, pode negá-lo ou subvertê-lo, como se viu em muitos romances de vanguarda” (1995, p.87).

pouco conhecidas, mesmo se considerarmos que Rossetti possua um certo reconhecimento.

A busca por informações sobre as autoras antes do estágio de pesquisa havia nos deixado espantados. Foram mais animadores os resultados sobre Christina Rossetti: encontramos 11 livros buscando por seu nome na base de dados on-line da USP (Universidade de São Paulo). Entre eles estão 6 livros literários, 1 biografia de Dorothy Stuart, 1 estudo de Fredegond Shove que, de acordo com os bibliotecários, está perdido, e 3 livros com poemas selecionados em antologias literárias. Há 5 volumes na Unicamp (Universidade de Campinas): 4 livros de antologia, 1 de poesia. Há 2 entradas na biblioteca da UNESP (Universidade Estadual Paulista): uma partitura; a outra não é sobre a escritora.

Os resultados na plataforma Partenon, da UNESP, são muito expressivos em números, mas não em conteúdo: 2.999 resultados para “Christina Rossetti”, e 148 para *Speaking Likenesses*. No entanto, a aleatoriedade dos resultados é a mesma que encontramos para Ingelow e Ewing. No que diz respeito a *Speaking Likenesses*, encontramos apenas 2 textos: “Avenging Alice”, de U. C. Knoepfmacher, e “Speaking pictures: the fantastic world of Christina Rossetti and Arthur Hughes”, de Andrea Kaston. Os outros artigos apenas citam o livro ou simplesmente não são sobre ele.

Quanto à Ingelow, não há menção alguma a seu *Mopsa the Fairy* no banco de dados da biblioteca da USP. O resultado foi o mesmo quando buscamos nas bibliotecas da UNESP e da Unicamp. A busca por “Jean Ingelow” teve resultado idêntico. Embora existam 129 menções ao livro na plataforma online Parthenon, os arquivos que abrangem realmente algo sobre ele são resenhas de livros acadêmicos que contêm algum artigo sobre o texto. O *Ventures in Childland* de U.C. Knoepfmacher é um deles. Duas dessas menções nos levam ao próprio livro. O sistema também nos trouxe 366 resultados ao buscarmos pelo nome de Ingelow; 103 delas são livros do Project Gutenberg (domínio público): obras literárias completas ou livros com seleções de poemas. Dois dos artigos são sobre “A story of Doom”, um de poesia religiosa. A maioria dos textos só cita o nome da autora em uma única frase ou não é sobre ela.

Os números são os mesmos para Juliana H. Ewing e seu “Amelia and the Dwarfs” na UNESP e na Unicamp. Há uma entrada em seu nome no banco de dados da biblioteca USP, mas ela não se refere à escritora. O número de menções

a ela no sistema Parthenon soma 272, mas o caso é basicamente o mesmo caso de Ingelow: 39 livros de domínio público, 1 artigo sobre "The Brownies", 2 sobre "Six to Sixteen". Uma grande parte disso não é sequer relacionada à escritora, deles os comentários são principalmente sobre livros que abordam cultura vitoriana (3) e o livro do professor Knoepflmacher novamente (1).

Isso nos fez optar pela apresentação de Christina Rossetti, Jean Ingelow, e Juliana Ewing, e pela discussão da produção acadêmica escrita sobre elas até agora. Para a realização desse objetivo, pensamos na ideia de tradição literária de autoria feminina conforme Elaine Showalter (1994) e de sua ginocrítica, que trata do estudo da mulher como escritora, então produtora de significado textual, e cujos tópicos são

a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres (p. 29).

O terceiro e último capítulo estabelece uma análise contrastiva entre *Speaking likenesses*, *Mopsa the Fairy*, "Amelia and the dwarfs", e os livros de *Alice*, com ênfase nas personagens protagonistas. Discutimos acerca da construção destas tendo em vista certo grupo de temas que são comuns entre os textos: o apetite (comida, desejo) e as pulsões de vida e morte, as categorizações do fantástico (o sonho, a metamorfose, a metafísica), além de suas tendências à transparência e à opacidade. Além disso, para a análise e discussão da estrutura dos volumes, lançamos mão dos operadores de leitura da narrativa, conforme Gérard Genette (1982).

Intitulada "As Alices Alternativas de Christina Rossetti, Jean Ingelow e Juliana Horatia Ewing", essa pesquisa desenvolve os seguintes pontos básicos: 1. o contexto de produção dos textos de Lewis Carroll e sua confecção; 2. a investigação acerca da vida e da obra das escritoras que compõem o corpus; 3. a discussão dos volumes literários selecionados tendo em vista seu hipotexto comum.

– Capítulo 1 –  
Pela Toca do Coelho



Figuras 2<sup>5</sup> e 3: Alice é grande demais para caber na casa do Coelho. A primeira imagem, de Lewis Carroll e a segunda, de John Tenniel.  
Fonte: SIGLER, C., 2015.

*Acho que o começo de 'Alice' foi contado em uma tarde de verão, quando o sol estava tão ardente que tínhamos pousado nos prados abaixo do rio, abandonando o barco para nos refugiarmos no único pedaço de sombra que encontramos, debaixo de uma recém-feita meda de feno ... Às vezes para nos provocar - e talvez por estar realmente cansado - o Sr. Dodgson parava de repente e dizia: 'E isso é tudo até a próxima vez.' 'Ah, mas já é a próxima vez' seria a exclamação de todas as três; e depois de alguma persuasão, a história começava de novo. Outro dia a história começava no barco, e o Sr. Dodgson, enquanto contava, fingia adormecer rapidamente, para nossa grande consternação.*<sup>6</sup>  
*Alice Pleasance Hargreaves (Liddell)*

<sup>5</sup> Na imagem original, Alice está de cabeça para baixo. Contudo, optamos por manter as imagens conforme encontradas em Sigler, 2015.

<sup>6</sup> I believe the beginning of 'Alice' was told one summer afternoon when the sun was so burning that we had landed in the meadows down the river, deserting the boat to take refuge in the only bit of shade to be found, which was under a new-made hayrick ... Sometimes to tease us – and perhaps being really tired – Mr. Dodgson would stop suddenly and say, 'And that's all till next time.' 'Ah, but it is next time,' would be the exclamation from all three; and after some persuasion the story would start afresh. Another day, perhaps, the story would begin in the boat, and Mr Dodgson, in the middle of telling a thrilling adventure, would pretend to go fast asleep, for our great dismay.



### 1.1 A Grande Literatura Fantástica

No primeiro capítulo de seu livro *Cultura Letrada* (2006), Márcia Abreu afirma que a literatura não tem uma existência material, concreta. Assim, ao contrário de um coração cuja subsistência não é discutida há uma necessidade de se debater o que é literatura, uma vez que se trata de um fenômeno cultural e histórico.

Ela explica que há uma *Grande Literatura*, que convive com outros textos, considerados de menor prestígio (literatura marginal, fantástica, infantil, entre outras). Somam-se à literariedade imanente ao texto as instâncias de legitimação (a universidade, os suplementos literários, entre outros), pelas quais a obra passa, e os fatores externos a ela (o nome do autor, o mercado editorial, entre outros), como elementos que distinguem tal grupo seletivo dos demais. Essa convivência, é claro, gera atritos.

No final da década de 1990, a livraria Waterstone, em conjunto com o Channel 4's Book Choice, fez uma pesquisa com mais de 25 mil britânicos, que foram questionados sobre qual era o melhor livro do século XX. Quando o resultado foi divulgado, encontraram-se entre os dez primeiros lugares autores como George Orwell (1903-1950), James Joyce (1882-1941) e John Steinbeck (1902-1968). Mas o que chamou atenção nessa lista foi o primeiro lugar: *The Lord of the Rings*, escrito em 1954-55 por J. R. R. Tolkien (1892-1973), que recebeu mais de cinco mil votos.

Relata Pearce (2002 apud Raposeira, 2006) que o resultado foi tão polêmico, que uma nova pesquisa foi feita. Contudo, a coleção, pelo voto popular, continuou no topo. Para a jornalista Susan Jeffrey: “a ideia de que os votos para o melhor livro do século XX vieram daqueles que procuram refugiar-se num mundo não existente é [...] deprimente” (2006, p. 15). Manifestou-se o autor britânico Howard Jacobson, vencedor do Man Booker: “Tolkien... isso é para as crianças, não é? Ou para os adultos de raciocínio lento [...]. Este é mais um dia negro para a cultura britânica” (RAPOSEIRA, 2006, p.15).

A partir dessas opiniões podemos entender que o motivo dessa recepção negativa por parte da crítica foi a presença de um elemento que aparece na obra de Tolkien, mas não na de muitos outros escritores: o fantástico. Aliás, é interessante destacar que, para alguns críticos, como Erik Rabkin (1979), esse elemento sobrenatural é comum a qualquer texto literário. Contudo, não é só dele que a obra do escritor inglês se constitui.

Alberto Manguel (2000) conta que, incumbido de catalogar o meio milhão de livros que a Biblioteca de Alexandria dispunha no século III a.C., o poeta cirenaico Calímaco optou por dividir os volumes em oito categorias. Essas categorias, hoje, foram multiplicadas ao infinito pelos bibliotecários e, ainda assim, não englobam toda a complexidade que um único texto tem. *Gulliver's Travels* (1726), de Jonathan Swift (1667-1745), por exemplo, não se acomoda plenamente em literatura infantil, nem como sátira de costumes, nem como sátira menipeia. Como veremos no terceiro segmento deste capítulo, *Alice's Adventures in Wonderland* (1865) segue o mesmo caminho.

O autor argentino expõe que essa fragmentação a que os livros são submetidos hoje, sobretudo pelos críticos e pelos suplementos literários, apresenta somente mais um ponto de vista e, por isso, não deve ser levada a ferro e fogo pelo leitor. A obra de arte é profunda, ampla e de composição misteriosa, e esse sistema nem ao menos toca nessa imensidão (Manguel, 2000, p. 38). Ele, entretanto, permite que nos localizemos minimamente diante da grande imensidão a que essas obras estão dispostas. Imensidão essa que, dentro de um sistema, pode ser enxergado como uma grande unidade, como nos faz entender T. S. Eliot (1888-1962). Em "Tradition and Individual Talent", publicado pela primeira vez no livro *The Egoist*, de 1919, o poeta questiona o fato de serem poucas as vezes em que a palavra "tradição" é empregada nos textos ingleses. Quando usado, o adjetivo "tradicional" carrega em si uma censura.

Eliot afirma que o termo envolve um sentido histórico: representa uma ordem simultânea, "e esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional" (1989, p. 39). É tendência nossa exaltar um escritor pelo que ele propõe de idiossincrático e se difere dos demais; contudo, os artistas não têm significação total isoladamente: "o que ocorre quando uma nova obra de arte aparece é, às vezes, o que ocorre simultaneamente com relação a todas as obras de arte que a precedem" (ELIOT, 1989, p.39). Dessa forma, a harmonia entre o antigo e o novo reside no fato de que o surgimento de uma nova obra de arte faz com que a ordem ideal existente antes de seu aparecimento seja reajustada, alterando a forma como o passado é visto.

Para Manguel (2000), cânones da literatura como os poemas de Lorde Byron e os primeiros sonetos de Shakespeare (aqueles em que o eu-lírico se dirige a um

menino), entrariam na tradição de uma literatura menor, cujo rótulo “gay” surge somente nos anos 1970. Podemos ir além, se lembrarmos do *Satiricon*, escrito por Petronio no século I d.C. Acreditamos que o fantástico segue caminho similar e até mais amplo, pois constrói uma tradição que retoma uma imensidão de textos, como as fábulas de Esopo no século VI a.C. e as parábolas de Chuang Tzu, um dos grandes filósofos da dinastia Chou na China (séc. IV a.C.).

Ao defender o gênero, C. S. Lewis (1898-1963) faz três proposições. Na primeira delas, o autor considera que essa nossa preocupação em *soarmos* adultos é um sintoma de desenvolvimento atrasado: são as crianças que enrubescem quando são acusadas de serem crianças, e também são elas que admiram e almejam ser adultos.

Em sua segunda proposição, o escritor trabalha com a ideia de que alguns críticos confundem a ideia de crescer com os custos do crescer, criando uma falsa concepção do primeiro. Argumenta ele que, se tivesse que deixar de lado os contos de fadas para ler os autores de romances, não teria crescido, apenas mudado: “uma árvore cresce porque formam-se, nela, anéis; um trem não cresce ao deixar uma estação e chegar a outra”<sup>7</sup>(LEWIS, s/d, p.2). O leitor dos livros de *Alice* sabe muito bem que plantas e animais muitas vezes têm o que nos dizer.

A terceira defesa de Lewis deve-se ao fato de que a associação entre contos de fadas e textos fantásticos em geral é local e acidental: as crianças e os adultos gostam dessas histórias, que não eram necessariamente lidas e feitas para crianças. Ainda que ele não saiba exatamente qual é o motivo que faz crianças e adultos gostarem desses textos, ele os discute com base em ideias como as de J. R. R. Tolkien, de quem o *On Fairy-Stories* é altamente recomendado.

Para o autor de *The Hobbit* (1937), construir um mundo que lhe é subordinado é uma das funções próprias do homem. Ao criar um universo secundário, no qual o que conta é a verdade, e que funciona sob certas regras que não podem ser quebradas, ele exerce sua função de subcriador:

Quando podemos extrair o verde da grama, o azul do céu, e o vermelho do sangue, já temos um poder encantador; e o desejo de exercer esse poder num mundo externo à nossa mente desperta. Não quer dizer que vamos exercê-lo bem em qualquer plano. Podemos colocar um verde mortal no rosto de um homem e produzir horror, fazer uma lua azul rara e terrível brilhar, ou fazer com que as árvores despertem com folhas prateadas,

---

<sup>7</sup> A tree grows because it adds rings: a train doesn't grow by leaving one station behind and puffing on to the next. In reality, the case is stronger and more complicated than this.

carneiros vistam lã de ouro ou colocar fogo na barriga do verme frio. Em tais “fantasias”, como são chamadas, novas formas são construídas; “Faerie” começa, e o Homem se torna um subcriador.<sup>8</sup> (TOLKIEN, s/d, p. 12).

Nós acreditamos que tal função ultrapassa o autor e chega ao leitor, sobretudo em textos de caráter emancipatório. Porém, pensemos na subcriação a partir do autor, conforme a proposta de Tolkien. O *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley (1797-1851), surgiu de uma ideia de Lorde Byron, conforme ela mesma conta: reféns de uma Suíça chuvosa no verão de 1816, ela e o marido, o famoso poeta inglês Percy Shelley (1792-1822), eram vizinhos de Byron. Depois de lerem com um grupo de amigos histórias alemãs de fantasmas, ele sugeriu que cada um escrevesse a sua própria. Questionada a cada manhã se já havia pensado em algo para contar, a escritora respondia um “não” que a torturava.

Sempre presente nas conversas de seu marido com o anfitrião, certa vez, ela ouviu os dois comentando sobre a possibilidade de o princípio da vida ser descoberto e comunicado. Naquela noite, teve um horrível pesadelo, que serviu para engrenar sua história. Desse desafio também surgiu um conto, “The Vampyre”, escrito pelo médico John Polidori (1795-1821), que anos mais tarde teria grande influência no *Drácula* (1897) de Bram Stoker (1847-1912). Polidori era parente de Christina Rossetti.

Além de ser um dos grandes expoentes da literatura gótica do século XIX, *Frankenstein* é também conhecido como o primeiro texto literário de ficção científica. Ao efetivar-se como subcriadora, Shelley nos ofereceu um texto que é uma resposta dramatizada da realidade, ofertando, portanto, algo que se realiza como uma resposta alternativa do real.

Ainda conforme Rabkin (1979), o problema do mundo em que vivemos é que ele é o único que nós temos. Do desgaste cotidiano, surgem a vontade e a necessidade do tapete voador e da Cocanha. Esses elementos representam oportunidades de fuga para um mundo em que entramos aliviados ou aterrorizados.

Como dissemos, Rabkin aposta em todo tipo de texto literário como oriundo do fantástico, uma vez que toda obra oferece ao leitor um mundo em que uma

---

<sup>8</sup> When we can take green from grass, blue from heaven, and red from blood, we have already an enchanter's power—upon one plane; and the desire to wield that power in the world external to our minds awakes. It does not follow that we shall use that power well upon any plane. We may put a deadly green upon a man's face and produce a horror; we may make the rare and terrible blue moon to shine; or we may cause woods to spring with silver leaves and rams to wear fleeces of gold, and put hot fire into the belly of the cold worm. But in such “fantasy,” as it is called, new form is made; Faerie begins; Man becomes a sub-creator.

determinada ordem prevalece (1979, p. 3). O exemplo que ele traz é o seguinte: se os barulhos da rua são indiferentes, ou seja, não dão forma a nada em nossas vidas, em um romance eles podem ser parte de um processo que desencadeará uma ação; ou podem realizar-se em metáfora: para o personagem, o mundo é um aborrecimento.

Logo, no romance, nada é por acaso, “o tráfego, o choro dos bebês dos vizinhos, e o barulho das sirenes que se coordenam para dar forma à vida de nosso herói são fantásticos, verdadeiras alternativas ao mundo real<sup>9</sup>” (RABKIN, 1979, p. 4).

A proposta de que toda ficção é fantástica deve ser relativizada: ela não visa a eliminar categorias, mas apontar a impossibilidade de representação universal de um gênero literário. Como considera o próprio autor: “é importante que saibamos que o fantástico não vem de uma mera violação do ‘mundo real’, mas ao ofertar uma alternativa a ele<sup>10</sup>” (RABKIN, 1979, p. 14).

Sendo assim, a literatura fantástica exerce poderes literários que a ela conferem legitimidade suficiente para ser considerada parte da *Grande Literatura* da qual ela é muitas vezes separada. Ao mergulharem na tradição fantástica, não só o autor como o leitor tornam-se subcriadores de um mundo alternativo que não lhes confere infantilidade, mas humaniza-os ao cumprirem as funções que a literatura propõe.

Marcia Abreu (2006) retoma o crítico inglês Terry Eagleton, que relata a descoberta de um volume de Goethe nos campos de concentração para concluir que “uma definição de Literatura como fonte de humanização não se sustenta diante do fato de que há gente muito boa que nunca leu um livro e gente péssima que vive de livro na mão” (ABREU, 2006, p.83). Anos antes, Antonio Candido já havia apontado a literatura como direito incompressível, cuja função é humanizadora, palavra que ele entende como

o processo que confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna

<sup>9</sup> traffic and crying neighbor babies and howling sirens should coordinate themselves in order to add shape to the life of our hero is fantastic, a true alternative to the real world.

<sup>10</sup> It is important that we recognize that the fantastic comes not from mere violation of ‘the real world’, but from offering an alternative to the real world.

mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, s/d, p.180).

O conceito de Candido é válido para pensarmos no principal poder que foi atribuído ao texto literário, porque a humanização a qual ele se refere compreende a dicotomia Bem/Mal que é inerente ao ser humano. Como diz o professor, em outro ensaio, ao descrever a função formadora da literatura, “[...] é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta” (CANDIDO, s/d, p.84): ela contribui para a formação de uma personalidade.

Tendo em vista que o texto literário, em sua essência, é plurissignificativo e, dessa forma, permite que a leitura, um fenômeno de noção pré-cultural, ao ser realizada por diferentes indivíduos, possibilite diferentes sentidos, observamos que a formação de uma personalidade, no que se refere à literatura infantil, era feita por meio da manipulação de conceitos e ideias.

Acreditamos que a literatura infantil é um fenômeno recente, que na Europa surgiu no final do século XVIII, com a criação do conceito de infância. Naquela época, publicavam-se textos de caráter pedagógico, cujo intuito era o de moldar a criança, para que se tornasse um adulto dentro dos padrões, manipulando, através da leitura/audição de textos, suas emoções. Essa ideia de texto infantil pode ser observada até nos dias de hoje.

## 1.2 Criança, infância, literatura infantil

Se a associação entre a fantasia e os contos de fadas com a infância é acidental, conforme aponta o autor de *As Crônicas de Nárnia*, ela também é mais antiga do que imaginamos, tendo no folclore e no conto maravilhoso suas primeiras formas e apresentando um mundo em que são representados a ordem, o conforto, e a clareza (Zipes et. al., 2005). Conforme nos lembram Jack Zipes e seus companheiros (2005), a relação do fantástico com a literatura infantil se desdobra em diversas outras categorias, que incluem a ficção científica, lendas, mitos, romances, contos de fadas, realismo mágico, baladas, fantasias com animais, baladas, entre outras.

Refletindo sobre a ideia de Abreu (2004) de que “o que torna um texto *literário* não são suas características internas, e sim o espaço que lhe é destinado pela crítica e, sobretudo, pela escola no conjunto dos bens simbólicos” (p. 40),

observamos a longa espera dos textos infantis para serem de alguma forma legitimados. Aliás, ainda hoje, muitos estudiosos de literatura consideram-nos como textos que, se comparados àqueles pertencentes à *Grande Literatura*, têm um valor estético menor.

Zipes e seus companheiros (2005) afirmam que o estudo da literatura infantil é introduzido nas faculdades somente na década de setenta do século passado, assim como foram os estudos de cinema, de cultura popular e de literatura de autoria feminina no Brasil. Eles escrevem que o valor da literatura infantil era subestimado, sobretudo, devido à sua popularidade, “nos últimos 30 anos, como o cânone literário se expandiu consideravelmente, o estudo da literatura infantil gradualmente se estabilizou como área e como campo central de pesquisa literária e cultural <sup>11</sup>” (p.xxx).

No Brasil, conforme João Luís Ceccantini, são poucas as obras que se propõem a discutir literatura infantil em uma perspectiva diacrônica. O estudo do gênero é bastante tímido. Para o pesquisador, o modelo de universidade que, especialmente na área de Letras, vigorou no Brasil, é “todo ele muito voltado à pesquisa pura e desinteressada, ao *corpus* erudito, ao cânon e sempre temeroso de tudo que tangenciasse a Educação ou a pesquisa aplicada” (2004, p.29). Sendo assim, “há praticamente tudo a se fazer” (2004, p.29).

Peter Hunt retoma as afirmações de diversos pesquisadores de literatura infantil quanto à possibilidade de se abordar o tema da mesma maneira como abordamos a *Grande Literatura*. E para Rebecca Luckens, “a literatura para criança difere da literatura para adulto em grau, não em espécie” (apud Hunt, 2010, p. 76). Então, dizer que há necessidade de outra norma para avaliar um trabalho infantojuvenil seria o mesmo que dizer que esta literatura é de fato *menor*.

Opinião diversa tem James Steele Smith, para quem a literatura infantil deve ser avaliada a partir de critérios diferentes daquelas da literatura adulta. Já para Nicholas Tucker, “nenhuma literatura infantil jamais poderia ser uma obra de arte no mesmo nível de uma de Tolstói, George Eliot ou Dickens, por exemplo” (p. 76), o que obrigaria o autor a restringir o vocabulário e a experiência de sua obra. Essa definição parece desconsiderar grande parte da tradição literária infantil, da qual os

---

<sup>11</sup> In the past thirty years, as literary canons have dramatically expanded, the study of children's literature has gradually established as a vital and central field of literary and cultural research.

próprios Dickens e Tolstói fazem parte, assim como fizeram Virginia Woolf, James Joyce, E. E. Cummings, entre tantos outros.

Quando afirma que escrever um texto infantil é a melhor forma para se dizer algo, C. S. Lewis se lembra de uma anedota: “Disseram-me que Arthur Meek nunca conheceu uma criança, e nem queria conhecer. No seu ponto de vista, era um pouco de sorte que os meninos gostassem de ler o que ele gostava de escrever<sup>12</sup>” (s/d, p. 1). Dessa forma, ele dialoga com a proposta de Marcus Crouch:

o autor honesto [...] escreve o que está dentro de si e precisa sair. Às vezes o que ele escreve terá ressonância nas inclinações e interesses dos jovens, outras vezes não [...]. Se precisa haver uma classificação, é de livros bons e ruins (apud Hunt, 2010, p. 74).

Essas discussões e possibilidades de definições sustentam a afirmação de Ceccantini quanto à “volatilidade” da literatura infantil, objeto que é “resistente ao enquadramento em definições precisas e à clara delimitação e descrição, situando-se numa espécie de limbo acadêmico, que o transforma, por vezes, em propriedade de todos e, ao mesmo tempo, de ninguém” (2004, p. 20).

Kimberley Reynolds também aponta para essa dificuldade, mostrando que, dentro da academia, a literatura infantil pode ser problemática, pois apresenta certa impossibilidade de definição, uma vez que engloba um grupo de textos bastante grande e amorfo:

não há um corpo único, coerente, e fixo de volumes que compõem a literatura infantil; em vez disso, temos textos produzidos em momentos diferentes, de formas diferentes, com fins diferentes, e por diferentes tipos de pessoas, que utilizam diversos formatos e meios de comunicação<sup>13</sup> (2011, p. 2-3).

Além disso, a literatura infantil abarca todos os gêneros e estruturas, períodos e movimentos (REYNOLDS, 2011, p. 2).

Nesta dissertação, entendemos a literatura infantil em consonância com Regina Zilberman (2003) e Peter Hunt (1994). Para a pesquisadora, a literatura infantil aparece em meio às mudanças na estrutura da sociedade europeia no século XVIII e seus efeitos no meio artístico. Esse surgimento “decorre da ascensão da família

<sup>12</sup> I have been told that Arthur Meek never met a child and never wished to: it was, from his point of view, a bit of luck that boys liked reading what he liked writing.

<sup>13</sup> there is no single, coherent, fixed body of work that makes up children’s literature, but instead many children’s literatures produced at different times in different ways for different purposes by different kinds of people using different formats and media.



burguesa, do novo *status* concedido à infância na sociedade e da reorganização da escola” (p.33).

Há, claro, diferentes pontos de vista quanto à origem de tal grupo de textos. Entende Kimberley Reynolds (2011) que a literatura infantil na tradição inglesa começa a ser escrita no período medieval, e era composta por um grupo de textos que ensinavam latim e boas maneiras aos meninos de uma classe mais abastada – obras, portanto, de função panfletária. Conforme Nelly Novaes Coelho (2010), as sementes da literatura infantil têm origem indo-europeia, sendo a Novelística Popular Medieval sua *célula-máter*.

O livro *A Little Pretty Pocket-Book*, de John Newberry, publicado em 1744, é um dos grandes marcos daqueles impressos do século XVIII. Influenciado por *Some Thoughts Concerning Education* (1693), de John Locke, a obra tinha como princípio prover educação e entretenimento. Ainda que outros textos nos mesmos moldes tivessem sido comercializados antes desse, eles não *persistiram*. O livro é caracterizado por O. Grenby como sendo uma mistura de imagens, rimas, charadas, histórias, alfabetos, e lições de conduta moral. Ao comentar o texto, o professor nos lembra do público duplo que o gênero tem até hoje:

[Newberry] foi o primeiro a comercializar livros para crianças com sucesso, e usou uma fórmula simples, mas resistente: revestia-se o material instrutivo que os adultos achavam que seus filhos precisavam, dentro de um formato divertido que as crianças poderiam querer<sup>14</sup> (2009, p. 4).

Essa obra foi comercializada como brinquedo: trazia uma bola para o menino e uma alfineteira para a menina. Pela primeira vez, os editores começaram a buscar recursos para um produto cujo marketing era destinado a crianças e aos seus preceptores. Resenhas e anúncios em revistas começaram a aparecer, incentivando muitos autores a produzir textos para crianças:

o consumo de bens não essenciais aumentou enormemente no século XVIII e os livros infantis estavam no centro desta “revolução do consumidor”. Bonitos, com ilustrações atraentes, decorativas e algumas vezes com páginas de beiradas douradas, muitos desses livros foram evidentemente concebidos para despertar nas crianças o desejo de possuí-los<sup>15</sup> (GRENBY, 2009, p. 9).

<sup>14</sup> [Newberry] was the first successfully to commercialize books for children, and he used a simple but durable formula: the encasement of the instructive material that adults thought their children would need within an entertaining format that children might be supposed to want.

<sup>15</sup> The consumption of non-essential commodities increased hugely in the eighteenth century, and children’s books were at the center of this ‘consumer revolution’. With handsome type, attractive

O autor especula que essas editoras trouxeram à tona um material que era privado, de uso doméstico e fazia parte da educação maternal. Reynolds (2011) lembra que, na década de 1990, pesquisadores descobriram um material – grupo de cartões, móveis, brinquedos e livros personalizados – que Jane Johnson fez, nos anos 1740, para ensinar suas crianças a ler. Assim, os editores não inventaram formas de se escrever para crianças, conforme se acreditava até então, mas adaptaram práticas de algo que era tradicional. A tentativa era de que esse novo material fosse trocado pelo anterior, então artesanal.

A literatura infantil tem no século XVIII um aceno ao entretenimento, com a chegada, na tradição inglesa, dos contos recolhidos por Charles Perrault, e também de *Arabian Nights*, ambos traduzidos do francês. Essas histórias são bastante populares até os dias de hoje, desdobrando-se numa grande diversidade de hipertextos, que muitas vezes modificam seus temas, conforme podemos observar nos recontos de “Chapeuzinho Vermelho”, recolhidos por Jack Zipes, na antologia da editora Norton de literatura infantil.

A infância, considerada uma fase distinta da vida, com suas necessidades especiais, não existiu até o século XVIII. A população inglesa cresceu 20% de 1720 a 1770. Nas palavras de O. Grenby, “o que essas mudanças culturais e demográficas nos mostram é uma sociedade cheia de crianças e preocupada com elas, e disposta a investir emocionalmente e financeiramente nelas” (2009, p.7) <sup>16</sup>.

Para o filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), somente ao ser criado fora da sociedade, é que o homem não seria corrompido por ela. Ainda que ele tenha, em seu *Emílio, ou da Educação* (1762), feito propostas que ainda hoje são levadas em conta, como a formação moral e a exigência de atividades práticas, o contato com livros só era permitido depois dos 12 anos. Somente a leitura de *Robinson Crusoe* era permitida antes dessa idade, pois era esperado que a criança se identificasse com o protagonista, confiando em si mesma para lidar com suas próprias necessidades, uma vez que “Robinson representa o poder e a inteligência do homem livre” (COELHO, 2010, p.126).

---

illustrations, decorative binding and sometimes even gild-edged pages, many early children's books were evidently designed to appeal to children's wish to possess them.

<sup>16</sup> What these demographic and cultural shifts meant was a society increasingly full of, and concerned with, children, and willing to invest in them both emotionally and financially.

Rousseau era discípulo de John Locke (1632-1704), um dos filósofos mais influentes de seu tempo. Para Locke, é através do conhecimento sensorial que o conhecimento pode ser obtido. A mente seria inicialmente uma folha em branco, preenchida ao longo da existência do ser; não continha, portanto, ideia inata alguma.

Segundo Humphrey Carpenter (2009), além de Locke e Rousseau, a educação infantil do século XVIII operava lado a lado com um terceiro grupo de educadores, que para ele podem ser representados na figura de Sarah Trimmer (1741-1810), cujo *The Guardian of Education* foi o primeiro periódico de sucesso a resenhar literatura infantil. Eles eram

caracterizados pela devoção severa; sua preocupação era que às crianças fossem ensinados os verdadeiros princípios da religião, e eles lamentavam tanto a ênfase de Locke no uso da razão *sem assistência*, quanto o conceito de nobre (e potencialmente sem Deus) selvagem de Rousseau. No entanto, eles concordavam com Locke e Rousseau em não dar livros que meramente estimulassem a imaginação das crianças<sup>17</sup> (CARPENTER, 2009, p. 7).

Trimmer condenava os contos de fadas, ainda que tenha produzido um, cujo prefácio, conforme Hunt (1994), deixava bem claro ao leitor que devesse entender o texto como uma fábula, não devendo, portanto, pensar seus eventos alternativos literalmente. Esse temor de que as crianças compreendessem os mundos mágicos literalmente era um dos dois principais problemas do fantástico conforme os educadores da época. O segundo era o receio de que as crianças, ao entrarem em contato com esses textos, estivessem perdendo tempo, que poderia ser melhor empreendido na leitura de textos que se ocupavam em discutir matemática ou geografia.

A puritana Mary Martha Sherwood (1775-1851) revisava clássicos da literatura infantil de forma a torná-los propriamente religiosos. Um deles, que inclusive foi bem avaliado por Trimmer, é *The Governess*, cuja história original é de Sarah Fielding (1710-1768). No prefácio de *The history of the Fairchild family* (1818), ela escreve:

Todas as crianças são más por natureza, e enquanto elas não têm outro senão este princípio para guiá-las, os pais devotos e prudentes devem

---

<sup>17</sup> Severe piety was their characteristic; they were concerned that children should be taught the true principles of religion, and they deplored both Locke's emphasis on the child unaided use of his reason and Rousseau's concept of the noble (and potentially God-less) savage. Yet they too agreed with Locke and Rousseau about not giving children reading matter that would merely excite the imagination.

verificar suas paixões impertinentes da maneira como conseguirem, e forçá-las a um comportamento digno e adequado dentro do que são considerados bons hábitos<sup>18</sup> (SHERWOOD, 1822, s/d)

Convivem com esses textos didáticos, religiosos, cuja popularidade perde fôlego ao longo do vitorianismo, as ideias românticas, em parte responsáveis pelas mudanças quanto ao conceito de criança e de infância, e de cujos pensamentos, ou ao menos alguns deles, nós ainda nos valem no século XXI. Os poetas, especialmente Wordsworth (1770-1850), criaram a ideia da infância como um período de prazer, inocência e imaginação, que trazemos ao nosso tempo. O Romantismo inglês começa oficialmente com a reedição da obra *Lyrical Ballads*, em que Wordsworth, que reparte a autoria com Coleridge (1772-1834), assina um manifesto-prefácio, que considera uma espécie de “declaração da independência” do movimento. O poeta dessa “poesia nova”

é um homem falando com outros homens: um homem, é verdade, dotado de maior sensibilidade, entusiasmo e ternura, que tem um maior conhecimento da natureza humana, e uma alma mais compreensiva que o comum; um homem satisfeito com suas próprias paixões e vontades, e que se alegra mais do que outros homens pelo espírito de vida que há nele, deleitando-se ao contemplar vontades e paixões similares às aquelas manifestadas nos acontecimentos do Universo, e habitualmente impelido a criá-las onde não serão encontradas<sup>19</sup> (1800, s/d)

Poeta da natureza, Wordsworth acreditava que a linguagem poética devia ser a mesma daquela falada pelo homem do campo. Essa linguagem foi considerada muito simples pelos críticos da época. A recepção de seu livro *Poems* (1807) pela crítica também foi morna. Nesse livro, “Ode on intimations of immortality from recollections of early childhood” foi publicado. O poema, considerado por Jorge de Sena ([19--]) como uma obra-prima da poesia universal, versa, entre outros temas, sobre a glória da infância.

Carpenter (2009) considera William Blake (1757-1827) outro poeta cuja influência nessa nova configuração de infância deve ser considerada. No poema

<sup>18</sup> All children are by nature evil, and while they have none but the natural evil principle to guide them, pious and prudent parents must check their naughty passions in any way that they have in their power, and force them into decent and proper behavior and into what are called good habits.

<sup>19</sup> is a man speaking to men: a man, it is true, endowed with more lively sensibility, more enthusiasm and tenderness, who has a greater knowledge of human nature, and a more comprehensive soul, than are supposed to be common among mankind; a man pleased with his own passions and volitions, and who rejoices more than other men in the spirit of life that is in him; delighting to contemplate similar volitions and passions as manifested in the goings-on of the Universe, and habitually impelled to create them where he does not find them.

introdutório de seu *Songs of Innocence*, o poeta, pintor e gravador descreve a coleção de poemas/canções como algo que “toda criança pode gostar de ouvir<sup>20</sup>” (s/d). Ainda que em seu texto ele não escreva sobre as “propriedades” da infância, o volume afirmava que as crianças tinham acesso a uma “simplicidade visionária” (2009, p.7).

A literatura didático-moralizante começa a perder mais espaço, no século XIX, para textos que visavam a entreter. De uma crisálida da qual deveria surgir um ser plenamente racional e moral, passa-se a acreditar que as crianças têm acesso à uma visão que aos adultos é negada.

A Era de Ouro da literatura infantil, período que engloba os textos publicados entre 1864 e a Primeira Grande Guerra (Hunt, 1994, p.59), caracteriza-se por um embate: temos tanto a sobrevivência daqueles textos didáticos e religiosos, que proviam lições de moral e obediência conforme sua ideologia, e a popularização de textos como o de Lewis Carroll e *The Water Babies* (1862), de Charles Kingsley (1819-75).

Assim chamada, sobretudo, devido à grande quantidade de títulos que surgiram ao longo do período, é interessante a opinião de Reynolds, para quem, apesar da existência de autores como Carroll, Kingsley, Louisa May Alcott (1832-88), Randolph Caldecott (1846-86), entre outros, muito material bastante didático e mal escrito ainda circulava. Contudo,

no decorrer do século XIX, a criança racional mas ignorante representada na literatura infantil do Iluminismo gradualmente deu lugar a construções mais complexas tanto personagens, quanto leitores, enquanto a evolução das tecnologias de impressão tornaram possíveis a produção de uma vasta gama de livros coloridos, de design atraente, periódicos e novidades impressas para crianças em grandes quantidades com uma variedade de preços<sup>21</sup> (REYNOLDS, 2011, p.16).

Editoras como a RTS (Religious Tract Society) e a S.P.C.K. (Society for Promoting Christian Knowledge) passaram a lutar contra os denominados *penny dreadfuls*: narrativas em sua maioria detetivescas ou fantásticas, de baixo custo, que embora não fossem exatamente para crianças, eram também lidas por elas. A

---

<sup>20</sup> Every child may joy to hear.

<sup>21</sup> in the course of the 19<sup>th</sup> century the rational but ignorant child as figured in Enlightenment children’s literature gradually gave way to more complex constructions of children – both as characters and readers – while developments in printing technology made it possible to produce a vast array of colorful, attractively designed books, periodicals, and printed novelties for children in large quantities at a variety of prices.

literatura infantil tornara-se rentável, e esses editores buscavam, lançando mão de textos que utilizavam estrutura similar aos *penny dreadfuls* e seus personagens e fábulas, manter a agenda religiosa.

No vitorianismo, a leitura era uma atividade doméstica. Conforme Nicola Humble (2010), a ênfase na importância da casa é um elemento chave na cultura vitoriana; a ascensão do evangelismo, a diminuição da taxa de mortalidade, e as mudanças trazidas pela industrialização são fatores que resultaram nessa visão. O interesse da nova classe média está, sobretudo, nos *advice books*: livros de decoração, cozinha e organização.

A leitura também era um momento de lazer tanto para o homem que provê, quanto para a mulher dona de casa, em uma sociedade que separava cada vez mais o ambiente de trabalho e o familiar. Nas palavras de Kate Flint: “ler ficção era uma forma de *abrandamento*; um espaço mental do complicado negócio que é gerir uma casa; uma forma de passar um tempo ‘vazio’ para mulheres *subempregadas*”<sup>22</sup> (2001, p.20). Aos autores pedia-se pelo *happy ending* que a vida falhava em prover. Talvez, em uma tentativa de prever a reação de seu público, diversos autores bastante famosos pediam a opinião de amigos próximos antes de publicar seus textos.

Ainda conforme Flint (2001), embora não sejam confiáveis os registros que de certa forma medem a porcentagem alfabetizada da população, dados do censo de 1851 apontam que 69,3% dos homens e 54,8% das mulheres eram alfabetizados. Em 1900, a porcentagem sobe respectivamente para 97,2% e 96,8%. Eram os primeiros resultados da *Educational Act* de 1870, em que o governo passou a intervir na educação. Mesmo assim, pesquisadores apontam que o nível de leitura dessa população alfabetizada era bastante ruim e piorava depois que ela deixava a escola. Contudo, havia aumentado o número de empregos que exigiam alguma habilidade de leitura.

Flávia Costa Morais (1999) escreve que, apesar do número cada vez maior de instituições de ensino, eram os pais que conduziam seus filhos às “grandes virtudes” adultas. A educação que eles proviam aos filhos era rígida, e a leitura era feita em conjunto, num hábito que abarcava entretenimento e valores morais.

---

<sup>22</sup> “Reading fiction was a way of winding down; a mental space from the complicated business of running a home; a means of filling hours that for otherwise under-employed women were figured as ‘empty’”.

Na sociedade vitoriana, enquanto os meninos iam para escolas e universidades, as meninas ficavam em casa e, muitas vezes, eram educadas também em casa por governantas. Para a família, aprender matemática não faria de suas meninas boas esposas.

A sociedade vitoriana entendia que, ao buscar conhecimento, a mulher estava negligenciando seus deveres e que qualquer esforço para modificar sua natureza faria com que elas esquecessem seu estado de subordinação (Morais, 1999). Na metade do século XIX, o medo de que as mulheres se tornassem insatisfeitas com seus deveres domésticos era uma das principais acusações contra o romance, que se popularizava (Flint, 2001).

Conforme Reynolds (2011), no começo da publicação comercial de textos para crianças, não havia obras *para* meninos, nem *para* meninas. As crianças compartilhavam os mesmos livros, como foi o caso, já explicado, do pioneiro *A Little Pretty Pocket-Book* (1744), de John Newberry. Já no século XIX, com o crescimento de demanda desses textos, os livros eram direcionados: as fábulas de aventura eram endereçadas primeiramente aos meninos, enquanto as histórias domésticas e familiares, às meninas.

Siobhan Lam (2008) teve acesso ao catálogo de publicações de 1894 de Charles Scribner, editor nova-iorquino. Separado por sexo, o catálogo aponta, através de breves resenhas, quais textos os meninos iriam gostar de ler e quais textos seriam favoritos entre as meninas:

*Sou'wester and Sword*. Por Hugh St. Leger. Com 6 páginas ilustradas por Hal Hurst. 7½" por 5", \$1.50. "Uma história vigorosa sobre a vida no mar e guerras como não encontramos há algum tempo. Uma aventura instigante e direta do começo ao fim, com personagens e incidentes vivos, e contada com tal veracidade, que sugere que o autor de fato passou pelo que descreve... Parece o tipo de livro que os meninos vão adorar". — *Athenaeum* (apud LAM, 2008, s/d).

*The Clever Miss Follett*. De J.K.H. Denny. Com 12 ilustrações de Gertrude D. Hammond. 7½" por 5", bordas cor olivina, \$1,50 — "A história é bem construída, os desenhos da família Follett são bons. Meninas gostarão desta história, porque ela é interessante". — *The Queen*<sup>23</sup> (apud LAM, 2008, s/d).

<sup>23</sup> *Sou'wester and Sword*. By Hugh St. Leger. With 6 page Illustrations by Hal Hurst. Crown 8vo, \$1.50 — "As racy a tale of life at sea and war adventure as we have met with for some time. It is from the first to last a plain-sailing, straightforward narrative, alive with incident and character, and stamped with a veracity that suggests actual experience by the author of the things he describes... Altogether it seems the sort of book that boys will revel in." — *Athenaeum*.

*The Clever Miss Follett*. By J.K.H. Denny. With 12 page Illustrations by Gertrude D. Hammond. Crown 8vo, olivine edges, \$1.50. — "The story is well constructed, and the character-drawing of the Follett family is good. Girls will like the story, for it is interesting." — *The Queen*.

Conforme podemos observar, o primeiro exemplo é o da típica história *para* meninos: uma aventura tão viva, a qual sugere que o autor tenha passado pelo que descreve; já o segundo, *para* meninas, é considerado interessante pela caracterização que faz da família.

Com o crescimento da classe média vitoriana e do número de instituições de ensino ao longo do século, o público leitor e as publicações também cresceram numericamente. A *Saturday Review* de 1889 publicou o seguinte conselho aos novos autores, que foi recuperado por Flint (2001):

o leitor comum de romances não é uma pessoa crítica, pouco se importa com a arte pela arte, e não tem ideias fixas sobre os deveres e responsabilidades de um autor: 'tudo o que ele pede é que seja entretido e que fique interessado, sem sobrecarregar o cérebro'<sup>24</sup> (p. 20).

Flint também relata a reação de Henry James (1843-1916) quanto a esses textos. Em 1897, o autor envia uma cópia de seu *The Spoils of Poynton* para Joseph Conrad (1857-1924), que escreveu de volta, relatando o quanto admirou seu estilo, e que imaginou com dor o homem das ruas tentando lê-lo, cujos lóbulos globulares do cérebro mutilariam o objeto. Quanto à literatura infantil, conforme cita Reynolds (2001), James se expressa com certo desdém, comentando que escrever para alunos de escola traz grandes fortunas, senão grandes reputações, e observa que somente por conveniência pode-se considerar como "literatura" esse grupo de textos.

É claro que, conforme afirma Austin Warren (1996), o "reino didático" já havia sido desafiado com Hans Christian Andersen. No ano de publicação de seus textos também aparece o *Book of Nonsense* (1846), de Edward Lear. Também é anterior a Carroll o escritor Charles Kingsley, com quem reparte o marco inicial da Idade de Ouro da literatura infantil. Também o precede George MacDonald (1824-1905), cujos trabalhos influenciaram J. R. R. Tolkien e C. S. Lewis, e são contemporâneos a *Through the Looking-Glass* (1871).

Ainda segundo o crítico literário, o que difere os livros de *Alice* de seus contemporâneos é o fato de que a obra não tem, como os textos de Kingsley e

---

<sup>24</sup> The average reader of novels is not a critical person, cares little for art for art's sake, and has no fixed ideas about the duties and responsibilities of an author: 'all that he asks is that he may be amused and interested without taxing his own brains.



MacDonald (p. 22), o objetivo de desenvolver e/ou elevar a mente jovem. Ambos os volumes, escritos por Lewis Carroll, foram publicados pela Macmillan, respectivamente, em 1865 e 1871. Além de representarem o papel de divisores de águas na literatura infantil, os textos têm histórias de publicação interessantes.

### 1.3 Carroll e os livros de Alice

#### 1.3.1 Lewis Carroll

Nascido no dia 27 de janeiro de 1832, no município de Daresbury, parte do condado cerimonial de Cheshire, Charles Ludwitge Dodgson viveu até os 66 anos. Mais conhecido por seu pseudônimo, Lewis Carroll, o inglês era tão excêntrico quanto seus personagens, que hoje se encontram no imaginário – não só – infantil: com pouco menos de dois metros de altura, era surdo de um ouvido, corcunda, manco, e gago. Essa desordem de fala, que compartilhava com a maioria de suas sete irmãs, a ele causava vergonha. Afirma Austin Warren (1996) que a gagueira foi uma das razões pelas quais ele não realizou trabalhos ministeriais. Conforme o mito que se construiu em torno do escritor, ela desaparecia quando ele estava com as crianças; contudo, não há evidências que comprovem ou refutem tal ideia.

Ainda que, em seus mais famosos textos, Carroll chame atenção pelas paródias que inventa a partir das convenções vitorianas, ele era conservador, bastante religioso, e reservado. Seu pai, Charles Dodgson (1800-1868), era professor de matemática na Christ Church, Oxford, posição que teve de deixar ao se casar com Frances Jane Lutwidge, sua prima. Nove dos dez irmãos do autor nasceram em Daresbury, onde seu pai ocupava o cargo de *perpetual curate* na All Saints' Church. Curiosamente, nenhum deles morreu na infância, o que era muito comum naquela época. Dos filhos do casal, Carroll foi o que viveu menos (COHEN, 1995).

Como irmão mais velho, desempenhou, nas palavras do biógrafo Morton Cohen, o papel de pai (1995, p. 138): além de monitorar o comportamento de seus irmãos, ele inventava charadas, jogos, peças de teatro, e revistas para divertir e instruir. Quando a família se mudou para Croft, é provável que o menino tenha auxiliado seu pai, que criou uma escola na região, pois para ele não havia instituição de ensino alguma que fosse decente.

Carroll matriculou-se em Rugby, uma das escolas particulares mais antigas do Reino Unido, localizada em Rugby, Warwickshire, aos 14 anos. Não gostava muito da escola, ainda que tenha sido um aluno exemplar. Conforme Warren (1996), preferia longas caminhadas pelo campo aos esportes. Lá, teve contato com os textos de Charles Dickens (1812-1870) e Alfred Tennyson (1809-1892). Durante o ano que passou em casa, entre Rugby e seu ingresso na Christ Church, teve auxílio do pai que, como tutor, ensinou-lhe letras clássicas e matemática. Ele se matriculou em Oxford em 1850, mas só conseguiu vaga em janeiro do ano seguinte.

Warren sumariza a vida profissional de Carroll (1996) em alguns momentos-chave, que aqui parafraseamos com poucos complementos: o domínio das letras clássicas e da matemática garantiu sua aceitação na Christ Church, e lá ele foi tutorado pelo cônego Edward B. Pusey (1800-1882), amigo de seu pai. O pai de Carroll já havia mandado uma carta ao amigo, pedindo uma bolsa de estudos, caso o jovem tivesse bom desempenho. Esse desempenho em Oxford foi melhor do que se esperava, tendo ele recebido a mais alta classificação de honra em *Moderations*. Foi nesse tempo escolar, que ele teve maior contato com Dickens, Tennyson, Blake e Wordsworth, “autores românticos que escreveram, em maior ou menor grau, sobre a natureza da criança e seu lugar no universo” (COHEN, 1995, p. 138). Seu primeiro livro, *Syllabus of Plane Algebraic Geometry* foi publicado em 1860. No ano seguinte ele foi ordenado diácono.

Diferente de muitos estudantes de sua época, ele não chegou a ser ministro. Conforme Jo Jones e Francis Gladstone (1998), sua bolsa culminaria nessa ordenação e que a opção de Carroll seria uma “quebra” de contrato, e representaria uma traição a Pusey. Não se sabe o porquê de o reitor tê-lo mantido no cargo, passando por cima das regras, nem qual teria sido a posição do cônego quando soube da notícia. Segundo Warren, o autor pensava de forma diferente de Pusey, o que não é a conclusão a que chegam Jones e Gladstone, para quem o escritor tendia a seguir as visões de seu amigo em muitas questões.

O autor foi professor de matemática por 21 anos na Christ Church (1860-81), função que, apesar de nunca ter-lhe dado prazer, não o impediu de se empenhar. Bastante rigoroso, ele preparava materiais facilitadores com o intuito de ajudar seus alunos a passar nos exames. Trocava cartas com Robert Potts, de Cambridge, para quem expunha suas dificuldades em ensinar matemática a alunos que chegavam à universidade despreparados. Conservador, ele deixou o posto de examinador de

matemática depois que a assembleia legislativa da universidade decidiu adotar um novo estatuto, que rebaixava o nível de exigência dos exames. A necessidade de socializar foi, segundo Cohen (1995), o motivo pelo qual ele aceitou o cargo de curador da Sala Comunal, atividade que ocupou por dez anos (1882-1892).

Warren afirma que se tem notícia de 98.721 cartas enviadas pelo autor, além das outras 5 mil entre enviadas e recebidas, enquanto ele estava à frente da Sala Comunal. Quanto à fotografia, Carroll começou no final dos anos 1850, quando essa arte se tornava um passatempo bastante popular. O equipamento era numeroso e pesado, e o processo, bem delicado. Ele, que teve a influência de seu tio, Skeffington Lutwidge e de seu amigo de Oxford, Reginald Southey, acabou se tornando um fotógrafo bem conhecido, sendo convidado pelos superiores da igreja e da universidade para fotografá-los e aos seus eventos. Além disso, recebeu prestígio da comunidade artística: foi através da fotografia que ele se aproximou dos pré-rafaelitas, de quem tanto gostava, por exemplo. O novo *hobby* assumiu “proporções muito maiores do que um mero passatempo em sua vida, transformando-se no passaporte para o requintado mundo artístico, que lhe permitia assinar as fotografias presenteadas com as palavras ‘do autor’” (COHEN, 1995, p. 190).

Além de fotografar diversas celebridades, Carroll também fotografava crianças, cuja companhia – especialmente as do sexo feminino – lhe dava bastante prazer; nas palavras de Cohen: “a fotografia dava-lhe um acesso imediato ao grande prazer da sua vida, conhecer, conversar e, em muitos casos, desenvolver uma amizade profunda e sincera com lindas meninas, puras e espontâneas” (COHEN, 1995, p. 190).

Muitas das correspondências do professor foram com as mães das meninas com quem ele gostaria de ter amizade, entreter e fotografar. Embora seja um gosto, conforme Warren (1996), estranho e explícito, sua diplomacia e seu caráter despreocupavam as mães dessas meninas. Uma delas foi Alice Liddell (1852-1934), filha do então deão da Christ Church, Henry George Liddell (1811-1898). Liddell ocupou tal posição de 1855 a 1891, e antes era diretor de Westminster. Embora mais tarde, Carroll acuse o professor de usar seu poder como deão arbitrariamente (GLADSTONE; JONES, 1998), sua relação com ele no início era boa. Segundo Cohen (1995), ele conhecia seu futuro superior antes mesmo de entrar na

universidade, pois havia pedido uma cópia de seu *A Greek English Lexicon* quando ainda estudava em Rugby.

O tímido professor de matemática conheceu a família do reitor provavelmente no dia 25 de fevereiro de 1856, quando a Sra. Liddell levou seus dois filhos mais velhos, Lorina e Harry, para assistir a uma regata (Cohen, 1995). Ele desenvolveu uma amizade com Harry Liddell e sua família, o que o levou a participar de muitas reuniões acadêmicas; sua dedicação à fotografia o alavancou “à esfera do poder” (p.88).

Conforme Cohen (1995), investiga-se a origem da atração de Lewis Carroll por crianças a partir de três forças: doméstica, social e cultural, uma vez que não há relatos ou mesmo provas de uma manifestação de qualquer sentimento que fosse inadequado. Ainda que seja bastante forte a crença de que o rompimento do autor com os Liddell tenha sido devido à suposta proposta de casamento que ele teria feito à Alice, não há qualquer registro, nas diversas cartas que ele escreveu, por exemplo, de que isso seja verdade.

Dessas três, é a primeira que molda o sentimento de Carroll pelas crianças, devido às responsabilidades que ele assumiu quanto aos cuidados com os irmãos; como já foi exposto, o autor muitas vezes, por ser o mais velho, ficava incumbido de tarefas que lhe davam uma aura paternal.

Antes mesmo de entrar em Oxford, como discutimos, ele era um leitor voraz de poetas que buscavam explicar de alguma forma os porquês da infância ou da criança. Wordsworth, Coleridge e Blake, leituras da formação de Carroll, são poetas que, conforme expõe Cohen (1995), moldaram a personalidade, o caráter, e a fé do então estudante.

Conforme já versamos, o livro *Emílio, ou da Educação* de Rousseau “se tornou uma grande força motriz na substituição da Razão predominante no século XVIII pelo Sentimento, já no alvorecer do século seguinte” (COHEN, 1995, p.139): a criança deixava de se considerada um adulto em miniatura e passava à “nobreza primitiva”, o ser incorrupto. Para William Blake, influência maior em Carroll, e de quem imprimia *ongs of Innocence* e distribuía às crianças com quem tinha contato, “as crianças enxergavam o âmago de verdades complexas com mais clareza e percepção do que os experientes adultos” (COHEN, 1995, p.139). Escreve Cohen que

[i]magens e palavras de Blake são recorrentes na obra de Charles. O mundo da natureza, com sua abundância de animais e flores, está sempre presente, e é nesse cenário natural que pousa a singela criança, descendo do céu com o acompanhamento de um coro de pássaros, sob o esplendor magnífico do sol e os olhos atentos dos anjos. A criança, cujas intuições, sonhos e visões sugere verdades eternas, é com frequência o centro do poema, quer se encontre no berço, no seio materno, correndo livre e solta, acordada ou dormindo (1995, p.141).

O biógrafo aponta diversos poemas em que Carroll faz referência direta a Blake, ainda que enfatize a dose de sentimentalismo vitoriano que a poesia dele tem, diferente da “simplicidade evocativa” dos versos blakeanos. “The valley of the shadow of death” e “What hand may wreath thy natal crown”, de Lewis Carroll, por exemplo, retomam, respectivamente, “The dream” e “The tiger”. As construções e ideias de Blake influenciam Carroll não só em âmbito literário: ambos censuram os costumes provincianos do anglicanismo convencional e comentam sobre questões sociais, ainda que Carroll não possua visão criativa ou inovadora alguma.

Wordsworth era um dos favoritos de Carroll. Assim como fazia com Blake, ele também presenteava suas amiguinhas com cópias de antologias do autor. Wordsworth ecoa Blake quanto aos porquês da criança e da infância. Em “Ode: intimations of immortality from recollections of early childhood”, o eu-lírico propõe que a alma existe primeiro no céu e que, quando unida ao corpo, traz impressões de lá. Então, quanto mais velho o ser humano fica, menos ele sabe sobre Deus e o paraíso: “Mas nuvens de esplendor traz a arrastar / De Deus, que é nosso lar: / O céu conosco em nossa infância mora! / Sobre o Menino logo caem, porém, / As sombras da prisão, / Embora / Ele ainda fite a luz, e de onde vem, / Em sua excitação;<sup>25</sup>” (p. 59, tradução de Paulo Vizioli)

Para Cohen (1995), a criança em Wordsworth está mais próxima da natureza, por isso não encontra dificuldade na comunicação com o mundo animal e estabelece relações com os seres do mundo vegetal (p.151); “a sociedade afasta a criança da natureza à medida que ela cresce, embota suas percepções e instintos e impõe-lhe uma racionalidade constrangedora” (COHEN, 1995, p.151). Ser que personifica o espírito divino, a criança, para Blake e Wordsworth, é “detentora de uma energia que não poderia, a rigor, fluir de um corpo tão diminuto e imaturo, dotada de um bom senso inato e intuitivo, beirando a sabedoria” (COHEN, 1995, p.152).

---

<sup>25</sup> “From God, who is our home:/Heaven lies upon us in our infancy!/Shades of the prison-house begin to close/Upon the growing boy,/But he beholds the light and whence it flows,/He sees it in his joy”.

Nos livros de *Alice*, Carroll coloca a personagem próxima à natureza. Nas aventuras no País das Maravilhas, o que ela busca é o melhor dos jardins, uma espécie de Éden. Lá, ainda que somente depois de compreender os sistemas pelos quais os mundos diferentes operam, ela passa a estabelecer uma conexão com os animais e flores com quem tem contato. A sabedoria de Alice está em deixar de lado as noções vitorianas que aprendeu e passar a agir por instinto. As sociedades que ela encontra são refratárias daquela em que ela vive: um mundo hierarquizado e cada vez mais distante da natureza.

Nos dois volumes de *Alice*, o escritor cria personagens geniais, que até hoje fazem, assim como os diversos ambientes, parte do imaginário popular.

### 1.3.2 A origem de *Alice*

C. S. Lewis (s/d) conta que, certa vez, uma mulher enviou a ele um texto que ela própria havia escrito. Nele, uma fada deixava à disposição de uma criança uma espécie de dispositivo: apertava-se um botão e um filhotinho de cachorro surgia, outro botão e materializava-se sorvete, e assim por diante. Franco com a novata, o inglês disse que não se interessava por esse tipo de história e ficou surpreso ao ouvir da mulher que tampouco ela gostava, mas era o que a criança moderna queria.

Para ele, são três as possibilidades quando se escreve para crianças: duas são boas e uma, geralmente, ruim. Um texto ruim é escrito quando procura-se, nele, dar à criança o que ela quer. Um bom texto, segundo o autor, tende a operar conforme o modelo de Lewis Carroll e de J. R. R. Tolkien n' *O Hobbit*, em que um determinado adulto conta histórias a uma determinada criança<sup>26</sup>. Ainda que seja possível questionarmos que essa boa maneira não é distante da ideia de dar ao público o que ele quer, o autor nos assegura que, na relação interpessoal, há uma modificação mútua que esse contato possibilita: tanto o leitor/ouvinte, quanto o autor modificam-se um ao outro, e uma comunidade é criada a partir do desenvolvimento da história (Lewis, s/d).

O contato entre um autor e uma criança, seguido pela publicação do texto é tão recorrente que, segundo O. Grenby (2009), podemos considerá-lo mais simbólico

---

<sup>26</sup> A terceira forma, também considerada boa, consiste em escrever literatura infantil porque é a melhor forma de arte para expressar o que se tem a dizer.

que biográfico. Conforme o pesquisador, tanto os biógrafos quanto os críticos e também grande parte dos leitores teriam que lutar para não acabar lendo as publicações através do que é conhecido – e omitido – da relação de Carroll com Alice Liddell ou de Barrie com os Llewelyn Davies (p.16). Para ele, a gênese individual de cada livro também deve ser considerada nas possibilidades de origem da literatura infantil.

O leitor, condicionado pelo mito extratextual/paratextual, pode então ser tentado a ler o livro conforme aquilo que é romanceado. A história de como Lewis Carroll concebeu sua primeira obra infantil é quase tão famosa quanto o texto em si. Embora seja verdadeira a história de que no dia 04 de julho de 1862 o texto começou a ser improvisado pelo autor às irmãs Liddell enquanto passeavam de barco de Oxford para Godstow, subindo o Tâmesa acompanhados pelo reverendo Robinson Duckworth (1834-1911), não é essa a versão que encontramos no livro que hoje lemos. Mesmo tendo passado sua improvisação para o papel, em uma viagem de trem para Londres no dia seguinte, não há registro desse conteúdo, que se perdeu. O passeio com as meninas é referenciado em todo o poema de abertura do primeiro livro, “All in the Golden Afternoon” (cf. CARROLL, 2013).

Outras datas também são importantes quanto ao processo de criação do primeiro dos livros de *Alice*, ainda que não sejam citadas na conhecida versão difundida popularmente. É provável que Carroll não tenha finalizado sua narrativa no primeiro passeio com as filhas do deão da Christ Church, uma vez que ele a continuou no dia 6 de agosto daquele mesmo ano, em outra viagem de barco. Ao contrário da crença generalizada, Alice Liddell não foi a primeira criança a entrar em contato com esse manuscrito. Conforme Carpenter (1985), o exemplar foi enviado à família de George MacDonald na primavera de 1863. Além disso, quando abordou John Tenniel (1820-1914), convidando-o a ilustrar seu texto, ele argumentou que diversas crianças já haviam lido e gostado do livro.

Os livros de *Alice* são ótimos exemplos daquela consideração que faz Ítalo Calvino em seu “Por que ler os clássicos”: o clássico é um texto que, na verdade, é relido. Isso porque traz consigo marcas de leituras anteriores. O *Alice no País das Maravilhas*, dirigido por Tim Burton e lançado pela Disney em 2010, que é um dos filmes mais rentáveis de todos os tempos, conforme a revista norte-americana *TIME*, é apenas mais uma das diversas transformações pelas quais o mito de Alice passou até sobreviver aos nossos tempos, transformações essas que envolvem todos

aqueles critérios comuns ao hipertexto: extirpação, complementação, redução, entre outros. O mito de Alice nunca deixou de estar presente na cultura popular desde seu lançamento.

O próprio Carroll acabou contribuindo para a manutenção do mito em torno da criação de seu trabalho. Em “Alice on the Stage” (1887), o escritor descreve como a história se originou e como ele entende um grupo de personagens. Nesse artigo, uma das afirmações que ele faz é de que não tinha ideia do que ia acontecer depois que Alice caiu pela toca do Coelho. Assim, sugere inicialmente a inspiração momentânea em vez da elaboração, transpiração.

Quando disserta sobre o momento, Stuart Dodgson Collingwood, que além de seu biógrafo era também seu sobrinho, afirma que a história de Alice foi contada às irmãs Liddell de uma só vez, e que *Alice's Adventures Under Ground* seria resultado exato dessa contação. Depoimentos – seja de Carroll, seja de Alice Liddell – apontam para outra direção. A própria Liddell afirmou certa vez que, por cansaço ou simples provocação, o escritor parava a história de repente e afirmava que continuaria noutra oportunidade, mesmo diante de reclamações das crianças. Em seu diário, Carroll escreve em 6 de agosto de 1862 que contou às meninas sua “interminável” história de Alice.

Alice pede então por uma versão escrita dessa história. Conforme pesquisa de Giddens e Jaques (2013), o autor provavelmente começou a trabalhar nessa narrativa no dia 13 de novembro de 1862. O texto foi completado em fevereiro, e em março sua luta com as ilustrações continuava. Aliás, há um período no diário de Carroll em que ele mostra-se insatisfeito quando a sua inabilidade de desenhar Alice. Com o subtítulo “A Christmas Gift to a Christmas Friend”, a obra foi presenteadada à menina somente no dia 26 de novembro de 1864.

Neste manuscrito, que hoje encontramos facilmente, nota-se a ausência da festa do chá do Chapeleiro Maluco. O livro em questão é bastante menor que o *Alice's Adventures in Wonderland*: possui apenas quatro capítulos, sendo esses concernentes ao Coelho branco e à lagoa de lágrimas; à metamorfose corporal de Alice; seu encontro com a Lagarta; e sua aventura na corte da Rainha de Copas (Giddens e Jaques, 2013).

O matemático elaborou diversas versões do texto antes de entregá-lo à filha do deão da Faculdade Christ Church. Essa última cópia, definitiva, hoje se encontra na British Library. Trata-se de um livro relativamente pequeno e que contém 37



ilustrações feitas por ele próprio. Ele se impressiona com as habilidades de John Tenniel vendo seus desenhos de animais humanoides e caricaturas, e acaba entrando em contato com ele na segunda quinzena de janeiro de 1864. No dia 5 de abril, ele escreve em seu diário que o ilustrador comporia os desenhos para o então *Alice's Adventures Under Ground*.

Carroll, que já tinha a intenção de publicar seu texto, sabia da importância das temporadas de Natal e Páscoa quanto à venda de livros infantis, e também da ilustração para alavancar vendas. Não é à toa que ambos os volumes de *Alice* foram lançados no fim do ano de suas respectivas publicações (1865, 1871). Sabe-se que Carroll e Tenniel trabalharam juntos mesmo naquelas imagens que não foram feitas a partir das originais do escritor. Ele deu ao ilustrador instruções bastante detalhadas, e não é surpresa notar a semelhança que muitas delas têm entre si; isto é, quão parecidas são aquelas previamente elaboradas pelo escritor e as elaboradas por Tenniel.

Ele queria que o livro fosse publicado no Natal daquele ano, mas o processo tornou-se ainda mais lento depois da chegada do ilustrador. Ele desiste da ideia em carta a Alexander Macmillan em 20 de novembro de 1864 (cf. Giddens, Jaques, 2013, p.13), sugerindo que a Páscoa do ano seguinte seria uma boa oportunidade.

Não se sabe o motivo pelo qual ele teria escolhido publicar sua obra com Macmillan. O editor, que já gozava de boa reputação nas comunidades acadêmica e artística, acabou sendo uma escolha que se provou certa. Ademais, Alexander lidava pessoalmente com muitas das demandas do autor. Giddens e Jaques (2013) afirmam que o primeiro encontro com o editor que consta no diário de Carroll data de 19 de outubro de 1863, mas não há qualquer menção de *Alice* na passagem. Os dois chegaram a um acordo no ano seguinte, sendo Carroll responsável pelos custos da publicação. Ele queria que o livro fosse o mais atraente possível aos olhos da criança, considerava-o um *table book*. Juntos, trabalharam quanto ao design e à promoção. Embora o escritor tenha começado a entregar o material à Oxford University Press em maio de 1864, ele conseguiu entregar o livro finalizado à Macmillan somente em dezembro.

Carroll enviou à Tenniel um exemplar das primeiras 2 mil cópias impressas pela Oxford University. O ilustrador, contudo, mostrou-se plenamente insatisfeito com a qualidade das imagens. O escritor, que tentava recuperar todas as cópias que enviou aos amigos, seguiu o conselho de Macmillan e buscou outra gráfica de boa

reputação. Afirmam Jaques e Giddens (2013) que pelo menos 34 cópias já estavam nas mãos de Carroll no Natal de 1865. Elas foram doadas para instituições de caridade.

Curiosamente, essa edição malquista por Tenniel acabou se tornando a primeira edição norte-americana das aventuras de Alice, publicada pela editora Appleton em maio de 1866. É interessante que nem ele, nem Carroll se preocuparam em publicar, nos Estados Unidos, uma edição que fosse “menor” que aquela esperada por eles (GIDDENS; JAQUES, 2013).

Apesar de outra impressão ter sido pedida devido à qualidade das imagens, afirma W. H. Bond (apud Giddens, Jaques, 2013) que o autor aproveitou a oportunidade para, entre uma impressão e outra, fazer 70 modificações no texto, ainda que estas sejam relativamente insignificantes. Assim, a primeira edição oficial de *Alice* publicada na Inglaterra é aquela impressa por Richard Clay, e publicada em novembro de 1865 pela Macmillan. Restava agora saber como promover o livro, que no final de seu mês de lançamento já tinha vendido 500 cópias (Giddens, Jaques, 2013). Para esses pesquisadores, o boca-a-boca foi uma forma importante para Carroll divulgar seu trabalho, sobretudo porque ele distribuía uma boa quantidade de livros e produtos relacionados a ele.

Charles Dodgson era conhecido pelos seus livros de matemática, mas não queria que sua imagem fosse associada à de Lewis Carroll. Assim, devia-se promover um escritor até então desconhecido. Ele e Macmillan também trabalharam nessa questão de forma bastante próxima, inclusive selecionando revistas para enviarem o texto para resenha.

Conforme Giddens e Jaques (2013), o autor começou a publicar com mais frequência entre 1866 e 1967. Entre as publicações citadas, estão “Bruno’s Revenge” e suas instruções para “A Game for Four Players” em diferentes edições da revista *Aunt Judy’s*, associada a Juliana H. Ewing sobre a qual dissertaremos no próximo capítulo. Já a Macmillan, responsabilizou-se pela divulgação em publicações da própria editora – não apenas nas revistas, mas também nos próprios livros.

Em 1867, Carroll já expressava ao editor o desejo de ver seus textos traduzidos em francês e alemão. *Alice’s Abenteuer im Wunderland* e *Aventures d’Alice au Pays des Merveilles* foram ambos publicados dois anos depois, em 1869. Ele acreditava que essas edições proporcionavam aos leitores estrangeiros o

contato com um livro belissimamente ilustrado, e às crianças inglesas traziam a oportunidade de se aprender um novo idioma.

A ideia de um novo volume inédito de *Alice* foi recebida com entusiasmo pelo público, pelos críticos, pelos artistas. Em 1867, sabendo da notícia, o próprio Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), com quem o autor tinha uma boa relação, enviou uma carta a ele expressando sua felicidade diante da notícia. Nesse segundo volume, Tenniel não influenciou somente a natureza das ilustrações, mas também a organização da história em si. É ele quem sugere, por exemplo, a exclusão do capítulo “Wasp in the Wig”, que hoje conhecemos.

Conforme Giddens e Jaques (2013), as vendas iniciais de *Through the Looking-Glass* foram as melhores de quaisquer dos livros de Carroll. Já em janeiro de 1872, somavam-se 15 mil cópias vendidas. Assim como na promoção do volume anterior, ele publicou na “Aunt Judy’s Magazine”: em dezembro de 1870, lançou nela “Puzzles from Wonderland”. Em 1875, o primeiro volume de *Alice* já tinha vendido mais de 47 mil exemplares; já o segundo, 37 mil.

O próprio Lewis Carroll, aliás, contribuiu e muito na expansão da indústria de *Alice* que sobrevive até hoje. Além das revisões textuais em ambos os volumes que ele fez até seus últimos dias, temos também novas edições como *The Nursery Alice*, para crianças ainda menores, e também uma peça. Essa foi a primeira e a única adaptação para os palcos autorizada pelo escritor, e foi feita por Henry Savile Clarke (1841-1893). Dividida em dois atos, o primeiro é referente ao primeiro volume de histórias e, o segundo, ao seguinte. O próprio *Alice’s Adventures Under Ground* foi publicado em 1886.

O escritor queria que seus livros chegassem a cada vez mais pessoas, e para isso explorava diferentes formatos, o que incluiu uma edição mais barata. Em carta a Macmillan de 15 de fevereiro de 1869, ele afirmou que o preço colocava seu livro fora do alcance de milhares de crianças da classe média, que na verdade poderiam gostar dele. Ele, contudo, acreditava que o livro não seria apreciado pelos mais pobres.

Livros mais citados depois da Bíblia e de Shakespeare, ambos os livros de *Alice* foram traduzidos centenas de vezes (Sigler, 1997). São mais de vinte as traduções brasileiras, sendo uma das últimas, feita por Maria Luiza X. de A. Borges (editora Jorge Zahar), vencedora do prêmio Jabuti, a qual, por esse motivo, escolhemos para utilizar nesta dissertação. Essa edição já vendeu mais de 150 mil

exemplares (dados de *O Estado de São Paulo*). Borges também é responsável pela tradução para o português de *The Annotated Alice* – de Martin Gardner, a primeira edição data de 1960 – texto reconhecido por Austin Warren (1996), como indispensável aos estudos carrollianos.

Essa *permanência* é que faz com que hoje, em qualquer canto do mundo, alguém possa enunciar brevemente a fábula de *Alice* sem não ter sequer colocado as mãos no clássico. Ao longo dos anos, os volumes receberam as mais diversas leituras, dos mais diversos estudiosos, que lançaram mão de infinitos aportes teóricos para analisá-los.

### 1.3.3 Leituras de *Alice*

Logo no início do primeiro volume, Alice está receosa. Não sabe se deve beber o líquido da garrafinha em cujo gargalo lê “beba-me”, pois

lera muitas historinhas divertidas sobre crianças que tinham ficado queimadas e sido comidas por animais selvagens e outras coisas desagradáveis, tudo porque *não* se lembravam das regrinhas simples que seus amigos lhes haviam ensinado: que um atizador em brasa acaba queimando sua mãos se você insistir em segurá-lo por muito tempo; quando você corta o dedo *muito* fundo com uma faca, geralmente sai sangue; ela nunca esquecerá que, se você bebe muito de uma garrafa que está escrito “veneno”, é quase certo que vai se sentir mal, mais cedo ou mais tarde. (CARROLL, 2013, p.13).

As “historinhas divertidas” lidas por Alice provavelmente eram nos moldes de *The Fairchild Family* (1818), de M. Marta Sherwood. Conta-se, em certo momento desta narrativa, o desafortunado destino de Augusta, filha de Lady Noble. Ainda que a mãe frequentemente a alertasse quanto aos perigos de se brincar com fogo, Augusta, por acidente, atea fogo em si mesma enquanto leva uma vela para o quarto da governanta. Uma das empregadas segue os urros de dor e encontra a criança, já envolta por chamas, morrendo em agonia.

Alice sonha com o País das Maravilhas. Para Austin Warren, é justamente o sonho um dos gêneros tradicionais aos quais os textos pertencem. Para o autor, é o sonho que permite a Carroll criar animais e flores falantes num mundo que é comum entre as crianças pequenas e os adultos que podem abrir mão de seu antropomorfismo (1996). Ademais, é também ele que permite as mudanças,

transformações e metamorfoses pelas quais a personagem passará ao longo de suas jornadas.

Já para J. R. R. Tolkien, em “On Fairy Stories”, os livros de *Alice* não fazem parte do reino das fadas, pois o sonho é a moldura através da qual os livros operam, não havendo o desenvolvimento de um mundo fantástico independente.

O que motiva Alice a seguir em frente em ambas as jornadas que ela percorre, como ela própria anuncia, é a curiosidade. Essa curiosidade faz com que ela siga em frente e saia *modificada*, de certa forma, de cada encontro que tem tanto no País das Maravilhas, quanto do outro lado do espelho. Ela é aguçada por duas questões: no primeiro livro, a menina deseja chegar ao bosque mais lindo de que se tem notícia; no segundo, deseja se tornar rainha.

Contudo, toda essa aventura não seria possível não fossem dois catalisadores, cuja responsabilidade é a de engrenar o texto: o Coelho branco, e a curiosidade em si. Diferentemente do início da primeira jornada, em que Alice pula atrás do Coelho sem saber onde iria parar, a decisão de atravessar o espelho é consciente. O papel desses catalisadores é de dar um pontapé inicial na intriga.

Ambos os textos de Carroll são compostos por unidades menores episódicas. Isso quer dizer que os capítulos que segmentam as histórias são fechados no esquema começo-meio-fim, e são bastante independentes: unidos pela protagonista e por temas, mas com intrigas individuais. A cada novo episódio, Alice passa por um desafio e entra em contato com uma nova criatura. Claro que esses desafios culminam num outro de maior grau, como é o jogo de *cricket* no primeiro texto, e a coroação, no segundo. Além disso, muitos dos personagens secundários, também nos capítulos finais, se encontram.

Se pensarmos nas narrativas como um todo, notaremos também que sua trama completa um círculo: os 360 graus que permitem que as histórias comecem e terminem no mesmo lugar: no bosque, com sua irmã; no quarto, com seus gatinhos. São nos momentos de visibilidade maior, que observamos o mundo refratário de Alice. O Coelho representa bem a caricatura versus caracterização que está presente em toda a obra. Ele é o arauto dos reis, por isso sua vestimenta. Assim como diversos outros personagens, ele ajuda a dar o tom da sociedade vitoriana de ponta cabeça, como os lacaios, peixe e sapo, presentes no capítulo “Porco e Pimenta”.

Na cena em que Alice, em queda, conseguir retirar um vidro de geleia de um móvel, nota-se também uma das diversas brincadeiras feitas pelo autor, que subvertem a lógica.

As metamorfoses que, inicialmente, são incontroláveis, marcando a estranheza de um lugar que não permite o controle do próprio corpo, as paródias, como “You are old, father William”, que é uma versão do poema didático “The old man’s comforts and how he gained this”, de Robert Southey, são exemplos de como esse grande autor constrói seu texto.

O vitorianismo, nome que foi atribuído ao reinado de mais de sessenta anos de Vitória (1819-1901), símbolo da Grã-Bretanha como o maior império dos tempos modernos, foi um período, conforme o autor Jorge de Sena (s/d), de “presunção definitiva” inglesa. Nessa época de progresso técnico intenso e de liberalização política e de diversas descobertas científicas, Londres era a cidade mais civilizada do mundo, megalópole imperial. Como sua população dobrou em 30 anos, era notória a miséria sem precedentes ao lado do progresso, o que faz com que Roland Marx a considere “a cidade dos contrastes” (1993). Escreve Sena que

este dogma da autoridade – autoridade de ser-se inglês, de ser-se superior, de ser-se mais poderoso, ou mais rico – e da respectiva subordinação é a base intocável da sociedade vitoriana: autoridade do “espírito” sobre o corpo, da igreja sobre a religião, do patrão sobre o empregado, do pai sobre os filhos, do corpo político sobre as massas, da “moral” sobre a vida (s/d), p. 271-272).

Esse dogma da autoridade é também presente em ambos os sonhos de Alice. Enquanto ela trata bem todos os habitantes com que se envolve, ainda que inicialmente trave um embate com a maioria deles, por não conseguir entender o sistema que rege esses sonhos, personagens como o Coelho branco têm um temperamento mais agressivo. O Coelho de olhos cor-de-rosa é agressivo com quem lhe é subordinado, como Bill, o lagarto, e com Alice, confundida com sua empregada, Mary Ann. No entanto, é plenamente servil ao cumprir sua função de arauto.

Talvez, o melhor representante do pedante nos livros de *Alice* seja o filólogo e filósofo Humpty Dumpty, em *Through the Looking-Glass* (1971). O ovo com olhos, nariz e boca diz que quando utiliza uma palavra, “ela significa o que eu quero que signifique: nem mais, nem menos” (CARROLL, 2013, p.177) e assim começa a atribuir significado ao poema “Jabberwocky”, cheios de palavras-valise: palavras que

têm vários sentidos. Tanto ele quanto a Rainha do País das Maravilhas, que manda decapitar todos seus súditos e muda as regras conforme quer, são talvez os maiores expoentes desse mundo de presunção.

A educação é outro tema bastante presente nos livros de Carroll. Quando Alice evoca as histórias que os amigos lhe contam para decidir se deve beber ou não o líquido, trata-se de uma paródia com a literatura da época. Distante dos textos moralizantes, assim como seus poetas preferidos, o autor combina em sua personagem curiosidade e intuição, o que faz com que ela entenda e supere os sistemas físicos e mentais que os sonhos lhe propõem.

Alice tem como técnica inicial lançar mão, no sonho, daquilo que aprendeu no mundo real. Ela tenta se lembrar da gramática latina de seu irmão para conversar com o camundongo; além disso, tenta recordar os livros de história para entender o que era contado sobre Guilherme, o Conquistador; os de geografia para tentar entender onde está e em que lugar sua jornada terminará. Suas boas maneiras também não surtem efeito: era frequentemente repreendida pelos personagens.

A viagem de Alice então tem caráter dissolutivo, pois se dilui a “presunção definitiva” de suas lições para que uma nova maneira de ver o mundo seja construída, a partir de novas experiências físicas e mentais. Físicas porque Alice precisa adquirir controle de seu próprio corpo, uma vez que no País das Maravilhas ela não consegue nem mesmo conter as lágrimas que formam o mar, quanto menos controlar seu tamanho; e mentais pelos diálogos e embates semânticos que tem com os personagens oníricos.

No capítulo 05 do primeiro livro, “Conselho de uma Lagarta”, depois de reclamar que não consegue ficar do mesmo tamanho por tempo significativo, a menina recebe de uma lagarta um cogumelo. “Um lado a fará crescer, e o outro a fará diminuir” (2013, p. 41). Nesse mesmo episódio, diz Alice que mal sabe quem é: “pelo menos eu sei quem eu *era* quando me levantei esta manhã, mas acho que já passei por várias mudanças desde então” (2013, p. 38).

Os personagens que ganham vida no sonho também não conseguem identificá-la. Alice tem várias alternativas no texto de Carroll: para o Coelho branco, ela é sua empregada, Mary Ann; para a pomba, trata-se de uma cobra, que tenta ludibriá-la. Em *Through the Looking-Glass*, a Rainha Branca afirma que Alice é um vulcão; já as flores, acreditam que a menina é outra flor; para o unicórnio, é um monstro fabuloso.

Ainda que não se ocupe dos textos de Carroll em seu *Fadas no Divã*, livro cuja autoria divide com o marido, Mario, a psicanalista Diana Corso disse em entrevista a *O Estado de São Paulo* (2015) que o inglês resgata em *Alice* a experiência do sonho da angústia. Para a autora, o mundo onírico é um lugar em que as coisas acontecem de verdade. Ainda conforme Corso, o mito literário perdura porque ainda tem algo a dizer, e a angústia da identidade ainda é um tema bastante recorrente nos dias de hoje.

Embora para muitos os livros sejam o único contato com a Inglaterra vitoriana, a pesquisadora Carolyn Sigler (1997) pode ter razão ao afirmar que o leitor de hoje tem muito em comum com o leitor de antigamente. Essa possibilidade pode ser entendida, num sentido macro, porque as angústias sociais podem ser relacionadas através dos tempos. Segundo Sigler (1997),

[v]itorianos da década de 1860 e 70 também viveram em uma época de crescente mecanização e industrialização, de agitações econômicas, sociais e filosóficas, de redefinições culturais de “criança” e “adulto”, e de uma escalada de apreensões e dúvidas sobre o futuro. Os livros de *Alice* continuaram dialogando com os anseios das gerações seguintes, e seu desejo contínuo de impor ordem e estabilidade a um mundo turbulento<sup>27</sup> (p. xv).

Então, ainda hoje, um texto como *Alice* pode sim emancipar o leitor, uma vez que sua leitura permite nova sensibilidade quanto à realidade e o transforma na medida em que ele acompanha a viagem da personagem.

Em consonância com Zanoto (2001), acreditamos que

[é] somente quando *Alice* se permite experimentar e participar ativamente do País das Maravilhas e quando começa a despojar-se das roupas do mundo exterior que começa a ter controle sobre a sua viagem, uma viagem na qual ela procura uma entrada previamente negada devido às condições sociais artificiais (p. 20).

E abrindo mão dessas condições, *Alice* consegue transcender os sistemas que o “sonho de angústia” propõe, recuperando sua identidade através de batalhas verbais com os habitantes, retornando ao “bom selvagem”, e, assim, se comunicando com plantas e animais.

---

<sup>27</sup> “Victorians of the 1860s and ‘70s also lived in an age of increasing mechanization and industrialization, of economic, social, and philosophical upheavals, of cultural redefinitions of “child” and “adult” identifications, and of escalating apprehension and doubt about the future. The *Alice* books have continued to speak to the anxieties of succeeding generations and their ongoing desire to impose order and stability on a turbulent world”.



A trajetória em 360 graus, a mistura de verso e prosa, a metáfora do fantástico e as paródias são apenas alguns dos recursos utilizados por Carroll que permitem a leitura de ambos os livros na sátira menipeia. Em seu *Anatomia da Crítica*, Northrop Frye (2014) sugere o enquadramento dos livros de *Alice* como exemplos de sátiras menipeias, ideia esta que foi desenvolvida por Zanoto (cf. 2001).

Conforme Frye (2014), embora sejam semelhantes em duração e estrutura, há diferenças entre o romance moderno e a sátira menipeia, que pode ser ou inteiramente moral, ou fantástica, como é o caso de *Alice*. Fundamentada no Cinismo, foram vários os menipeanos cujos estilos moldaram o que hoje reconhecemos como sátira menipeia/varroniana, que o canadense chama de anatomia.

Em um passeio diacrônico, nos depararemos com Varrão, Sêneca, Luciano, Petrônio, Apuléio, Rabelais, Swift e Voltaire como principais formadores do gênero em questão. Por exemplo, foi a partir de Luciano que a literatura fantástica de viagem passa a apresentar representações alegóricas dos sistemas de pensamento absurdo e grotesco, e de Rabelais surge a *thélème*, o sonho utópico, em que o homem pode ser como deseja, independentemente de normas sociais (WILLIAMS, 1996), duas ideias-chave para a compreensão dos textos de Carroll.

Frye observa que as preocupações do gênero repousam “na brincadeira livre da fantasia intelectual e no tipo de observação bem-humorada que produz a caricatura” (2014, p.474). Se pensarmos em personagens como o Gato de Cheshire e Humpty Dumpty, e nas diversas paródias que o autor faz com os textos infantis da época, temos uma boa amostra do estilo carrolliano e de como ele se adequa a esse tipo de sátira. Ainda conforme o ensaísta,

[a] sátira menipeia lida menos com pessoas enquanto tais do que com atitudes mentais. Pedantes, fanáticos, excêntricos, *parvenus*, virtuosos, entusiastas, ambiciosos e profissionais incompetentes de todos os tipos são manuseados a partir de sua abordagem ocupacional à vida como distinta de seu comportamento social (2014, p. 473).

Quando analisa a construção da personagem protagonista do clássico inglês como anti-heroína menipeana, Zanoto (2001) conclui que, embora *Alice* se tenha mantido, terminada sua jornada, fisicamente a mesma, ela nunca mais regressará ao sistema artificial em que existiu até então no mundo primário; rejeitará, portanto, as verdades universais. Para o professor, é desenvolvendo-se como anti-heroína,

que Alice vivencia todos os sistemas, costumes e a lógica, e os transcende: aparência versus realidade, caricatura versus caracterização, múltiplos pontos de vista, metáfora da loucura, paródia, metamorfose, entre outros.

Sobre o poder da ficção, a poetisa portuguesa Matilde Campilho, na edição de 2015 da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty), afirmou: “na poesia, eu pego este copo e posso fazer explosões atômicas dentro dele”. Talvez, essa seja a melhor maneira de se definir os livros de *Alice*, afinal, não é outra a coisa que Lewis Carroll faz ao apresentar o vitorianismo de cabeça para baixo: explosões atômicas dentro de um copo. Essas explosões permitem que lágrimas se transformem em lagos, bebês em porcos, e que lagartas e flores falem, que o tempo se chateie, que uma tartaruga seja falsa e que haja grande quantidade de brincadeiras com palavras e problemas de lógica.

Se discutíamos há algumas páginas sobre rótulos, é importante destacarmos que classificar os livros de *Alice* como um deles, isto é, colocá-los na estante de *nonsense* em nossa biblioteca, seria apenas uma possibilidade entre muitas outras que essas obras tão ricas nos apresentam. Além disso, conforme Humphrey Carpenter (2009), propor uma nova abordagem dos livros de *Alice* é como apresentar uma nova visão da Bíblia ou de Shakespeare.

Para o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz, *Alice's Adventures in Wonderland* não é prosa, mas poesia, “pois a prosa nega a si mesma; as frases não se sucedem obedecendo à ordem conceitual ou do relato, e sim presididas pelas leis da imagem e do ritmo” (2013, p.78). Assim, “[h]á um vaivém de imagens, acentos e pausas, marca inequívoca da poesia” (2013, p.78). Essas impressões podem muito bem estar relacionadas às marcas *nonsense* que acompanham todo o texto.

Ainda que a paternidade do *nonsense* como gênero literário seja frequentemente atribuída a Carroll ou a Edward Lear, a verdade é que nenhum dos dois criou de fato o gênero, ainda que tenham sido responsáveis pela sua popularização. O próprio nome, literatura *nonsense*, foi extraído de *Book of Nonsense*, de autoria de Lear (Ávila, 1996). O gênero, conforme Myriam Ávila, “reside em algo que deixa o leitor suspenso entre o riso e a perplexidade, entre a estranheza e a identificação, como se aquilo ao mesmo tempo lhe dissesse respeito e não dissesse respeito a coisa alguma” (1996, p.203). Para Vivian Noakes (LANDOW, 2007), o *nonsense* é um universo de palavras em que há a combinação de elementos incongruentes, palavras cujo significado não é aquele habitual, ênfase

no som e o desapego, isto é, não permite envolvimento com os personagens – o que dificilmente se concretiza no caso de Alice.

Em seu “Alice and the Mockery of God”, Humphrey Carpenter (2009) afirma que os livros de *Alice* deixam implícito que o racionalismo abalou a fé de Carroll. Já em “Alice in Wonderland: the child as swain”, William Empson (1935) faz uma análise freudiana dos textos, tendo como base seu entendimento dos clássicos, como uma sátira das relações humanas no mundo vitoriano, a partir das observações de seu autor. Já Thomas Fensch (1968<sup>28</sup>), em “Lewis Carroll – the first acidhead”, analisa que tudo não passa de uma viagem causada por LSD. Já J. R. R. Tolkien, em *On Fairy-Stories*, não contempla *Alice* no reino *Faerie* porque se trata de um sonho; como dissemos há, portanto, uma moldura, e

uma vez que o conto-de-fadas lida com ‘maravilhas’, ele não pode tolerar qualquer moldura ou maquinaria que sugira que toda a história é ficção ou ilusão. O conto em si pode, evidentemente, ser tão bom que essa moldura pode ser ignorada. Ou pode ser bem sucedido e divertido como um sonho. E assim são as histórias de *Alice*, com sua moldura e transições pelo sonho. Por esta (e outras razões), não são histórias de fadas<sup>29</sup>. (s/d, p. 5)

Os recursos utilizados por Carroll e o sucesso de mercado que os livros de *Alice* rapidamente se tornaram possibilitaram uma gama de lançamentos que imitavam não só a atmosfera onírica da jornada de Alice, como também a personagem protagonista. Para Sigler (1997), os hipertextos publicados entre 1869 e 1930 não são meras referências passivas aos livros, tendência que ela vê nas imitações que sucedem esse recorte, mas respostas coerentes, criativas e críticas desses textos. Diz ela que

[a] variedade destes livros “de mesmo padrão” oferecem visões fascinantes da situação cultural e literária vitoriana, como os livros de *Alice* foram entendidos e apropriados por diferentes públicos - feminino e masculino, vitoriano e moderno, britânico e americano. Esses títulos também iluminam quão diversamente as narrativas, como produtos literários e ideológicos, foram interpretadas, expropriadas e convertidas de formas críticas e afirmativas ao questionar as mesmas situações e, em alguns casos, a representação da própria Alice<sup>30</sup> (SIGLER, 1997, p. xviii).

<sup>28</sup> Na bibliografia desta dissertação, esse artigo e o anterior são encontrados em Phillips (1971).

<sup>29</sup> “[...] Since the fairy-story deals with “marvels,” it cannot tolerate any frame or machinery suggesting that the whole story in which they occur is a figment or illusion. The tale itself may, of course, be so good that one can ignore the frame. Or it may be successful and amusing as a dream-story. So are Lewis Carroll's *Alice* stories, with their dream-frame and dream-transitions. For this (and other reasons) they are not fairy-stories”.

<sup>30</sup> “[...] The range of variety of these books “on the same pattern” do offer fascinating insights into the cultural and literary situation in which the *Alice* books have been understood and appropriated by

Do livro organizado por Sigler, selecionamos três textos que, nos próximos capítulos, serão discutidos: *Speaking Likenesses* (1874), de Christina Rossetti, *Mopsa the fairy* (1869) de Jean Ingelow e “Amelia and the dwarfs” (1870), de Juliana Ewing. Entre todos, foram eles selecionados por apresentarem, conforma a autora, subversões dos mundos oníricos de Carroll.

Em nossa hipótese inicial, discordamos parcialmente de Sigler (1997) quando ela afirma que essas revisões são subversivas e protagonizadas por personagens que demonstram poder e autoridade em sua trajetória no fantástico, assim respondendo às imagens conservadoras do texto original. Acreditamos que, ao entrar em contato com os textos de Carroll, uma distância estética pode ser criada não só com aquele leitor do século XIX como com o leitor atual e essas que são modelos literários de referência. Essa distância existe porque os livros de *Alice* poderiam afastar seu público inicial ao quebrarem a expectativa de leitura pautada em obras que giravam em torno das questões de obediência, a afirmação moral da agenda da classe média vitoriana e apresentassem alternativas criativas a eles. O estilo de Carroll, que utiliza estruturas inovadoras, ultrapassava o horizonte infantil então vigente.

Entretanto, esse estranhamento não perdura, pois se cria um encantamento na figura do leitor dos volumes de Carroll, proveniente do equilíbrio entre elementos conhecidos e elementos desconhecidos, entre a possibilidade de transformação e a condição humana, o que permite o contato com um universo mágico novo, mas nem tanto, porque moldado à luz de uma mitologia presente no imaginário popular e que, por essa razão, é de certa forma seguro e acolhedor (FERREIRA, 2009).

Assim, é interessante o posicionamento de Jauss, para quem a experiência estética é impulsionada por três conceitos autônomos: *Poiesis*, *Aisthesis* e *Katharsis*, que dependem da identificação do leitor para serem ativadas. O primeiro é referente ao “prazer ante a obra que nós mesmos realizamos” (1979, p. 79), em que “o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de ‘sentir-se em casa, no mundo’, ao ‘retirar do mundo exterior sua dura estranheza’ e

---

different audiences – female and male, Victorian and modern, British and American. They also illuminate how diversely the *Alice* narratives, as both literary and ideological commodities, were interpreted, expropriated, and converted in both critical and affirming ways to question those same situations and, in some cases, to question the representation of Alice herself”.

convertê-la em sua própria obra” (1979, p. 80); a segunda, a um “conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis” (1979, p. 80), que legitima o conhecimento sensível; a terceira, que tem como função “libertar o expectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar” (1979, p. 81).

Ao transformar a experiência da *Poiesis* em *Aisthesis*, o leitor torna-se subcriador do texto literário, pois completa os espaços em branco deixados ao longo do texto, ressignificando-o. O coautor de *Alice*, portanto leitor ativo, viaja com sua protagonista e com ela questiona, explora e experimenta e se emancipa. Ao refletir o devir, esse coautor de *Alice* pode, lançando mão da experiência da *Aisthesis*, “se incluir no processo de uma formação estética da identidade” (JAUSS, 1979, p. 82).

Ao propor um texto em que não há bem, nem mal, não é moral nem objetiva melhorar de alguma forma a mente infantil, Carroll diferencia-se de seus contemporâneos em um gênero em transformação, que era visto como uma extensão do trabalho doméstico das mulheres como educadoras morais. Ao apresentar um novo modelo literário, ele abriu espaço para o confronto imediato com diferentes *Alices*, alternativas que apresentam um embate crítico a seu texto, como é o caso dos textos que discutiremos nos próximos capítulos.

- Capítulo 2 -  
O jardim das flores vivas



Figura 4 - Dante, Christina, Frances, e William Rossetti. Foto de Lewis Carroll.  
Fonte: <<https://rbkcllocalstudies.files.wordpress.com/2012/04/dg-rossetti-christina-mrs-rossetti-and-william-michael-rossetti-1863-lewis-carroll1.jpg>>. Acesso em 13 fev. 2016.

*A literatura não pode e nem deveria ser o negócio da vida de uma mulher. Quanto mais a mulher estiver envolvida em seus deveres apropriados, menos lazer ela terá para isso, mesmo como uma realização e uma recreação<sup>31</sup>.*  
*Robert Southey em carta à Charlotte Brontë<sup>32</sup>*

<sup>31</sup> Literature cannot be the business of a woman's life, and it ought not to be. The more she is engaged in her proper duties, the less leisure will she have for it even as an accomplishment and a recreation.

<sup>32</sup> Trata-se de um trecho de uma carta trocada dez anos antes do lançamento de *Jane Eyre* (1847), em resposta a uma carta de Brontë a Southey, em que ela anexou alguns de seus poemas.

## 2.1 Literatura de Autoria Feminina & a Angústia da Influência

Disse Jorge Luis Borges (1899-1986) certa vez, que Franz Kafka (1883-1924) era “tão singular como a fênix dos louvores retóricos<sup>33</sup>” (1952, s/d). Esse caráter singular dos volumes do alemão não impediu, contudo, que o escritor argentino reconhecesse, em textos de autoria de outros escritores, sua voz e seus hábitos. Dentre as obras citadas como resíduos kafkanianos estão um apólogo de Han Yu (768-824), precursor do neo-confucionismo chinês no século IV, parábolas do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855), e o poema “Fears and Scruples”, publicado pelo poeta vitoriano Robert Browning (1812-1889) em 1876. Diz o escritor que “em cada um desses textos está a idiosincrasia de Kafka, em grau maior ou menor, mas se Kafka não tivesse escrito, não a perceberíamos, ela não existiria<sup>34</sup>” (BORGES, 1952, s/d). Conforme Borges, embora essas obras se assemelhem a Kafka, nem todas se pareceriam, se as confrontarmos entre si. Ao notar como o autor de *A Metamorfose* (1915) cria seus próprios precursores, ele percebe como o escritor precursor modifica as concepções de passado, e de futuro. Dessa forma, entrando em consonância com Eliot, podemos dizer que há um reajuste da ordem, pois a obra de arte não é produzida em um vácuo.

O crítico norte-americano Harold Bloom (2010), quando pensa nessa dialogia, coloca Shakespeare como o centro do cânone ocidental. Para o autor, nós vivemos nossas vidas em imagens que se originaram no trabalho do dramaturgo: “Shakespeare não teve nenhum pensamento, nenhuma ideia sequer; incrivelmente, teve todos os pensamentos, para todos nós<sup>35</sup>” (BLOOM apud ALLEN, 2000, p.138). Diz ele que todo texto é um intertexto, uma sinédoque: apenas uma parte de um todo maior; então, uma determinada obra tem apenas parte de um significado maior que carrega.

A intertextualidade é produto do que o crítico chama de “angústia da influência”. Em *The Anxiety of Influence* (1973), Bloom oferece a seu leitor uma teoria da poesia através das relações intrapoéticas entre os textos. Com isso, ele tem dois objetivos: “‘desidealizar’ nossa certeza de que um poeta ajuda a formar

---

<sup>33</sup> “tan singular como el fénix de las alabanzas retóricas”.

<sup>34</sup> “En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría”.

<sup>35</sup> “Shakespeare did not think one thought and one thought only; rather scandalously, he thought all thoughts, for all of us”.

outro<sup>36</sup>” (BLOOM, 2001, p.1797) e “tentar prover uma poética que adotará uma crítica mais adequada e prática<sup>37</sup>” (BLOOM, 2001, p. 1797).

Para a consecução de seu objetivo, ele se volta para o *poeta como poeta*, e convoca para sua exposição um grupo de “poetas fortes<sup>38</sup>”: figuras que persistiram na luta contra seus precursores, também poetas fortes, até a morte. A teoria do autor envolve agressão, competição, e uma autoafirmação que, para Zipes (2001), é tipicamente masculina. Nesse combate, afirma-se que a tradição dos grandes autores é tanto uma bênção quanto uma maldição. A intertextualidade de Bloom visa o alcance de uma individualidade, e seu modelo básico é o conflito edipiano entre pais e filhos conforme Sigmund Freud (1856-1939). O escritor é o *ephebe* (jovem, filho), o poeta que busca um objeto impossível, assim como fez seu precursor.

Conforme sumarizam Zipes e seus companheiros (2001), nessa busca para alcançar a imortalidade, declarando-se mestre de seu próprio destino, o poeta se empenha em substituir natureza por arte, e os poemas anteriores, de seus pais-precursores, por aqueles de autoria própria. Embora as palavras e os objetos do jovem poeta tenham sido esculpidos por seus precursores, “o projeto de autocriação requer a negação de toda influência, um ‘subestimar’ de suas fontes<sup>39</sup>” (ZIPES et al., 2001, p.1795). Nesse sentido, somos todos atrasados: em um mundo criado por aqueles que vieram antes de nós, nos expressamos por meio de uma língua que já existia. Afirma-se que os novos poetas fortes, ao revisarem a tradição de forma radical, alcançam uma individualidade elevada (ZIPES et al., 2001).

O norte-americano exclui de sua análise Shakespeare, que para ele é o maior poeta em língua inglesa. Dentre os motivos está o fato de que Shakespeare conseguiu absorver seu precursor, Christopher Marlowe (1564-1593). Nesse caso, não houve aquilo que Bloom destaca, o embate de forças iguais, de opostos poderosos (pai *versus* filho). Segundo o crítico, Marlowe tinha, quanto à dramaturgia, estatura muito inferior. N’ *O Cânone Ocidental* (2010) o autor destaca Dante Alighieri (1265-1321) como o único rival possível de Shakespeare.

Conforme sumariza Allen (2010), há duas motivações para a visão de Bloom quanto ao que ele considera o processo intertextual pós-John Milton (1608-1674): a

---

<sup>36</sup> de-idealize our accepted accounts of how one poet helps to form another.

<sup>37</sup> try to provide a poetics that will foster a more adequate practical criticism.

<sup>38</sup> Strong poets.

<sup>39</sup> the project of self-creation requires the denial of all influence, a ‘misprision’ (misunderstanding) of his actual success.



primeira se refere ao desejo do jovem poeta de imitar a poesia de seu precursor e, nesse sentido, o filho aprende do pai o que a poesia é. A segunda se refere ao desejo da originalidade, a defesa contra o argumento de que está imitando, em vez de criar algo novo;

[p]ara Bloom, os poetas empregam imagens centrais de poemas anteriores, mas os transformam, redirecionam, os reinterpretam em novas formas e, assim, geram a ilusão de que sua poesia não é influenciada, e não é, portanto, má leitura do poema precursor<sup>40</sup> (p. 135).

Cabe aos jovens poetas (filhos), então, a reescritura dos poemas de seus precursores (pais), e a defesa de que o que fazem não é meramente um processo de reescrita. Para o crítico, é o desejo de tornar-se influência o único motivo que explica a razão pela qual a atividade de escrita, em um mundo em que tudo já foi escrito, ainda ocorra (ALLEN, 2010).

A luta com o passado se dá a partir de seis “razões revisionárias”: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *daemonization*, *askesis*, *apohrades* (cf. BLOOM, 2001, p. 1802-1803). Dessas o novo poeta lançará mão e, a partir delas, revisará seu precursor, seja negando sua influência, seja reverenciando-a.

Como lembra Zipes (2001), em uma perspectiva feminista, Sandra Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic* (2000), realçam uma relação diferente tanto entre escritores e seus precursores, quanto entre os indivíduos e a tradição. Essa relação é mais colaborativa, estimulante e cooperativa (p. 1795).

Para Allen (2010), o episódio em que Virginia Woolf é proibida de entrar na biblioteca de Oxford, que continha o manuscrito das *Lycidas* de Milton, é um símbolo da exclusão das mulheres tanto da ideia de tradição literária quanto do cânone literário. Para o pesquisador, críticos como Bloom parecem acreditar que há somente um cânone literário, e que dele não podemos escapar. Escreve Allen que esse tipo de descrição monológica exclui a literatura de autoria feminina. Isso porque não é possível combinar noções de intertextualidade com noções de um cânone monológico sem endossar a prática histórica de marginalizar certos tipos de texto, como os de autoria feminina.

---

<sup>40</sup> For Bloom, poets employ central figures of previous poetry but they transform, redirect, reinterpret those already written figures in new ways and hence generate the illusion that their poetry is not influenced by, and not therefore a misreading of, the precursor poem.

Para Peter Barry (2002) que a crítica feminista de hoje resulta diretamente da Segunda Onda Feminista dos anos 1960. Nela, percebeu-se “a significação das imagens de mulheres promulgadas pela literatura, que foi vista como vital no combate e no questionamento de sua autoridade e de sua coerência<sup>41</sup>” (p.116). O autor não vê o movimento como o começo do feminismo, mas como uma renovação da antiga tradição de pensamento. Ele cita *A Vindication of the Rights of Women* (1792) de Mary Wollstonecraft, *Women and Labour* (1911) de Olive Schreiner e *A Room of One's Own* (1929) de Virginia Woolf como exemplos de volumes que já haviam denunciado a desigualdade da mulher com relação ao homem na sociedade. Esse último, segundo Elaine Showalter (1994), satiriza “o narcisismo estéril da academia masculina e celebra a venturosa exclusão feminina desta metodologia patriarcal” (p. 25).

Ainda conforme Barry, a representação da mulher na literatura é uma das mais importantes formas de “socialização”, pois legitima suas aspirações e objetivos, uma vez que provê modelos que indicam tanto às mulheres, quanto aos homens, versões do feminino. São poucas as personagens femininas das obras vitorianas que têm um trabalho, por exemplo. Se alguma tem, é por necessidade extrema. Nesse conjunto de obras, “o foco de interesse é na escolha da heroína por um marido, o que decidirá a sua posição social e determinará exclusivamente sua felicidade e satisfação na vida, ou a falta delas<sup>42</sup>” (2002, p. 117).

A origem dos estudos de gênero data, segundo Lúcia Zolin (2005), da publicação da tese da norte-americana Kate Millet, *Sexual Politics*, em 1970. A partir desse volume, essa facção crítica assume o papel de questionadora da prática acadêmica patriarcal. Nas últimas décadas, vem sendo defendida “a necessidade de se considerar o objeto de estudo em relação ao contexto em que está inserido; de alguma forma, tudo parece estar interligado” (p. 182).

Showalter (1994) afirma que a base teórica feminista não existia até recentemente. Nas palavras de Annette Kolodny, parecia “mais um conjunto de estratégias intercambiáveis do que uma escola coerente ou orientação objetiva compartilhada” (apud SHOWALTER, 1994, p. 24). Nesse sentido, as críticas negras buscavam uma estética feminista diferente das marxistas, que por sua vez

---

<sup>41</sup> “[...] the significance of the images of women promulgated by literature, and saw it as vital to combat them and question their authority and their coherence”.

<sup>42</sup> “ the focus of interest is on the heroine's choice of marriage partner, which will decide her ultimate social position and exclusively determine her happiness and fulfilment in life, or her lack of these”.

buscavam algo diferente das freudianas, cujas ideias eram diferentes das lacanianas, e assim por diante. Para a professora, um dos obstáculos quanto à construção de tal quadro teórico foi a “má vontade” das pesquisadoras quanto à criação de fronteiras.

São duas as formas de crítica feminista, ainda segundo Showalter: a primeira é revisionista e se refere à feminista como leitora. Ideológica, a chamada leitura feminista ou crítica feminista é, em essência, uma forma de interpretação, que só pode competir com leituras alternativas; ela não reivindica uma leitura definitiva, mas coloca ao texto novas questões, expandindo seu horizonte. Na prática, segundo a professora, essas leituras retificam injustiças e estão construídas em modelos já existentes. Isso porque a relação com a crítica masculina mantém a leitura feminista dependente, e retarda o progresso em resolver seus próprios problemas teóricos.

A crítica feminista muda sua atenção no final dos anos 1970, dos androtextos (textos escritos por homens) para os ginotextos (textos escritos por mulheres). Assim, a facção muda seu foco para uma investigação da literatura feita por mulheres. Essa segunda forma da crítica feminista é a ginocrítica (termo criado por ela), que trata do estudo da mulher como escritora, ou seja, produtora de significado textual. Seus tópicos são “a história, os estilos, os temas, os gêneros e as estruturas dos escritos de mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajetória da carreira feminina individual ou coletiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária de mulheres” (p. 29). Foca-se, portanto, na questão da diferença.

Foi o extenso estudo de Patricia M. Spacks o primeiro a direcionar essa mudança. Ela inicia um novo período em que as críticas feministas questionavam “de que forma os escritos das mulheres têm sido diferentes; como a condição mesma da mulher moldou a expressão criativa feminina” (SHOWALTER, 1994, p. 30). Tornaram-se ginocêntricas as críticas feministas francesa, inglesa, e americana. São quatro os modelos que as teorias de escrita das mulheres fazem uso: biológico, linguístico, psicanalítico e cultural. E cada um deles incorpora o anterior.

Diferentemente da crítica feminista francesa, que em suas análises adota e adapta principalmente a crítica psicanalítica e o pós-estruturalismo, a facção anglo-americana focaliza seu interesse em conceitos da crítica tradicional como tema, motivo, e caracterização. Explica Barry (2002), que essa facção vê como importante fator a leitura atenta e a explicação individual dos textos literários. Dessa forma, se passa a tratar a literatura como um tipo de representação que pode ser avaliada em

relação à vida real. Nesse sentido, privilegia-se o não-texto e o contexto: há, portanto, uma ênfase considerável no material não literário (diários, históricos médicos, entre outros) no entendimento do texto literário (p. 119). Elaine Showalter é normalmente vista como a maior representante desse segmento.

No *Dicionário da crítica feminista* (2005), organizado por Ana Gabriela Macedo e Ana Luísa Amaral, encontramos no verbete “ginocrítica” a afirmação de que essa vertente

força-nos a uma viragem conceptual, na medida em que, ao considerarmos a existência de uma tradição literária feminina separada da tradição (masculina) existente, deixamos de contar com modelos masculinos preestabelecidos para nos centrarmos sobre a questão essencial da diferença (p. 88).

Com *A literature of their own* (1985), Showalter pretende descrever a tradição literária feminina do romance inglês desde as irmãs Brontë até o século passado. A escritora entende a mulher como um “camaleão sociológico” (p. 11). Nesse sentido, as escritoras se adaptam ao estilo de vida e à cultura do homem.

Conforme John Stuart Mill (1806-1873), que com George Henry Lewes (1817-1878) pode ser considerado o porta-voz dos direitos das mulheres e do liberalismo vitoriano em geral, para criar uma arte original e independente, as mulheres teriam que superar a influência da tradição masculina, o que só seria possível se elas não tivessem acesso algum às publicações deles. Somente dessa forma é que elas teriam uma *literature of their own* (uma literatura própria), como no título do volume. Caso contrário, elas seriam sempre imitadoras, nunca inovadoras.

Essa ideia de Stuart Mill é paradoxal para Showalter, se pensarmos que o século XIX é conhecido como a Era das Romancistas (Jane Austen, Charlotte Brontë e George Eliot (Mary Ann Evans, 1819-1880) são exemplos). Excluídas do acesso à educação formal, essas mulheres escrevem no domínio discursivo ficcional a que o gênero romance, então masculino, pertence.

Em seu *The History of the English Novel*, Ernest Baker afirma que as produções das mulheres têm peculiaridades que as distinguem das dos homens. Embora ele não aponte quais são essas peculiaridades, muitos outros críticos tentam fazê-lo. Lewes (1852) identifica na literatura de autoria feminina sentimento e observação; William L. Courtney (1904) escreve que as escritoras são autoconscientes e didáticas; Bernard Bergonzi (1965) diz que elas têm um foco

restrito, limitado. George Eliot, por sua vez, tenta localizar a especialidade feminina nos afetos maternais (SHOWALTER, 1985).

Como aponta Showalter (1985), comentava-se também sobre questões pessoais e psicológicas das escritoras: a chamada *lady novelist* é composta por uma diversidade de estereótipos. Para J. M. Ludlow (cf. SHOWALTER, 1985), a escritora é uma criatura com as unhas por fazer, que veste um xale sujo, e anda com os cabelos desarrumados; para W. S. Gilbert, ela é uma “anomalia singular”, que não faria falta. Para os críticos do século XX, uma neurótica sem filhos.

Segundo a estadunidense, o desenvolvimento da tradição feminina é similar ao desenvolvimento de qualquer subcultura. Quando observamos os indivíduos que compõem a tradição literária, encontramos motivos e percursos diferentes, mas inter-relacionados. Nesse sentido, ela nota três fases pelas quais toda subcultura (negra, judia, canadense, anglo-indiana, entre outras) passa: Imitação, Protesto, e Autodescoberta (SHOWALTER, 1985).

Primeiro, então, há a fase da Imitação. de duração maior. Refere-se à internalização dos padrões da tradição dominante quanto à arte e aos papéis sociais. Em seguida, há um Protesto contra esses valores, a demanda pela autonomia e o apoio aos direitos das minorias. Por fim, a Autodescoberta: da dependência da oposição à busca da identidade.

Nesse raciocínio, ela nos apresenta três fases da escrita de autoria feminina: Feminina, Feminista, e Fêmea<sup>43</sup>. A primeira tem início com o surgimento do pseudônimo masculino na década de 1840 e finaliza com a morte de George Eliot (pseudônimo de Mary Ann Evans) em 1880; a segunda se inicia em 1880 e se encerra com a conquista do voto, em 1920. A última vai de 1920 até os dias de hoje. Na fase Feminina há uma imitação do padrão estético dominante; a seguinte se caracteriza pelo maniqueísmo: são mantidas posições opostas e separatistas; e, na terceira, o foco passa a ser na experiência feminina e na escrita feminina. Essas categorias não são rígidas; assim, podemos encontrar traços femininos em textos feministas, por exemplo. Podemos, também, identificar as três fases em uma só escritora.

A subcultura feminina inglesa surge na experiência física compartilhada e ritualizada, que envolve todo o ciclo da vida sexual da mulher: puberdade,

---

<sup>43</sup> Respectivamente: “Feminine”, “Feminist”, e “Female”.

menstruação, iniciação sexual, parto, e menopausa. Explica Showalter (1985) que esses episódios, embora não fossem abertamente discutidos, eram acompanhados de rituais, códigos de etiqueta e solidariedade. As escritoras eram unidas por seus papéis sociais: “como filhas, esposas e mães; pelas doutrinas internalizadas do evangelicalismo, com sua suspeita da imaginação e sua ênfase no trabalho; e por restrições legais e econômicas quanto a sua mobilidade<sup>44</sup>” (p.15). Em poucos casos, o que as ligava era também uma causa política. O argumento da pesquisadora é de que havia uma “solidariedade disfarçada” entre as escritoras, que tinham consciência da existência uma das outras e de seu público feminino.

É impossível dizer quando as mulheres começaram a escrever ficção. Para Virginia Woolf (2014), isso acontece porque não só a tradição literária como também “a história da Inglaterra é a história da linha masculina, não da feminina” (p.271). Escreve a romancista que, se dos nossos pais, avôs, e bisavôs nós sabemos de uma porção de histórias relacionadas a seus feitos – foram soldados, heróis, responsáveis por leis, entre outros; das mães, avós, e bisavós restam apenas os nomes e alguns apontamentos superficiais: uma era ruiva, a outra era linda, a terceira foi beijada pela rainha. Da tradição feminina, segundo ela, restam os nomes e a quantidade de filhos.

Diz a escritora que a tradição feminina é construída por intervalos de silêncio, que segmentam períodos de atividade distantes e diferentes: Safo e um pequeno grupo de mulheres gregas escreviam poemas nos anos 600 a.C; depois, encontramos a japonesa Shikibu Murasaki (973-c.1025), que entre 1000 e 1012 publica *The tale of Genji*. As escritoras emudeceram no auge da atividade dos dramaturgos e poetas da era elisabetana, e só voltamos a encontrá-las na Inglaterra do final do século XVIII e começo do XIX.

Ainda conforme Virginia Woolf, “a atmosfera espiritual não era favorável à produção de obras de arte” (2014, p. 273). As leis e a cultura da época são responsabilizadas por esse silenciamento da voz da mulher na literatura. Se no século XV, a mulher levava uma surra e era jogada no quarto caso não se casasse com o homem escolhido por sua família, no século seguinte o marido se tornava

---

<sup>44</sup> “ as daughters, wives, and mothers; by the internalized doctrines of evangelicalism, with its suspicion of the imagination and its emphasis on duty; and by legal and economic constraints on their mobility”.

dono da esposa. Dessa forma, havia pouco tempo para escrever, e o incentivo era mínimo.

O *boom* da presença da literatura de autoria feminina na ficção inglesa foi, ainda conforme Woolf (2014), prenunciado por inúmeras pequenas mudanças, não só quanto às leis, como também quanto aos costumes e práticas sociais inglesas. Além do fato de a escolha do próprio marido não ser mais uma exceção, as mulheres passaram a ter tempo livre e alguma instrução. Ainda assim, uma grande porcentagem dos manuscritos rejeitados pelas grandes editoras da época, como Bentley e Macmillan, era de autoria feminina. Diz Showalter (1985) que, para cada romance publicado, pode ter havido meia dúzia de Brontës, que foram silenciadas.

A professora cita a pesquisa de Richard Altick, para quem esse *boom* das mulheres na literatura da década de 1840 é ilusório. Segundo o pesquisador, a porcentagem indicativa do número de escritores e de escritoras se manteve constante por quase 150 anos: de 1800 a 1935, apenas 20% eram mulheres. Dessa forma, embora seja notável o número de mulheres escritoras, elas ainda eram uma minoria considerável.

Elas escreviam romances porque, para Woolf (2014), é a forma de arte menos concentrada: George Eliot podia parar de escrever para cuidar do pai doente, por exemplo. Além disso, havia uma pressão para que as mulheres escrevessem romances: elas eram treinadas para essa profissão, por mais diferentes que fossem seus estilos e personalidades. Isso porque, por viverem na sala de estar, as mulheres observavam e analisavam o caráter. Portanto, eram romancistas, e não poetas. No séc. XIX, viviam em suas casas, com suas emoções. Assim, pode-se dizer que os volumes de Jane Austen, George Eliot e Emily Brontë “foram escritos por mulheres forçosamente privadas de toda experiência que não fosse a passível de ser encontrada numa sala e visitas da classe média” (WOOLF, 2014, p. 275). Nesse sentido, suas vidas sociais eram regidas por determinados costumes e leis.

Para a menina da classe média vitoriana, a partida do irmão para a escola era um despertar doloroso para seu *status* inferior. Diz Showalter (1985) que o desejo das escritoras por uma educação clássica é uma de suas características marcantes. Para não perpetuar o estereótipo da ignorância feminina, das quais eram acusadas não só pelos homens, como também por mulheres, elas faziam pesquisas exaustivas como forma de se esquivarem de tal acusação. Eliza Lynn Linton (1822-

1898), por exemplo, depois de tentar aprender grego, latim e hebraico, partiu para Londres onde, no Museu Britânico, lia diariamente tudo o que conseguia.

A questão de gênero era muito discutida no vitorianismo. Países como os Estados Unidos da América, o Canadá, e regiões como o Reino Unido passaram a debater o papel da mulher na sociedade. Conforme Greenblatt (2012) discutiam-se “questões quanto ao sufrágio das mulheres, seus direitos reprodutivos, autonomia do corpo, direitos de propriedade, legais, médicos, e o casamento<sup>45</sup>” (p. 1607). A Rainha Vitória, por exemplo, acreditava na educação das crianças, independentemente do sexo, tendo inclusive apoiado a fundação para uma faculdade para mulheres em 1847. Isso não impediu de se opor aos votos femininos.

Questões como o casamento e a liberdade sexual eram as que mais dividiam as mulheres. Em carta que escreveu para a filha recém-casada, em 1858, a rainha afirmou crer na felicidade que provém da devoção a alguém que a merece, embora acreditasse que os “homens são muito egoístas e a devoção feminina é sempre de submissão, o que faz de nosso sexo tão não-invejável<sup>46</sup>” (GREENBLATT, 2012, p. 1608). Ela afirma que não há outro jeito que não a vontade divina.

Conta-se que em fevereiro de 1858 uma carta foi publicada no *Times* londrino, assinada por One More Unfortunate (Mais uma Desafortunada). Nessa carta, uma suposta prostituta escreve sobre sua educação, e sua experiência como governanta, lamentando a situação em que se encontra. Em resposta, ainda em fevereiro daquele mesmo ano, outra carta ao editor foi publicada, também por uma mulher que se dizia prostituta, intitulada “The Great Social Evil” (“O Grande Mal Social”). De família pobre - o pai era oleiro, e a mãe o auxiliava – ela conta que vivia num bairro pobre e, quando completou 15 anos, foi levada por um visitante, que a introduziu ao “grande mundo”, começando sua carreira na prostituição (2012, p. 1621). Ela afirma que perdeu uma virtude que não tinha. Depois de afirmar que só assim passou a se vestir bem, e a ganhar dinheiro, diz que foi com o incentivo de um *gentleman*, de quem vivia sob proteção, que começou a se educar, e questiona seu lugar na sociedade (2012, p. 1622). Nessa carta, ela também reclama do fato de todas as mulheres que trabalham serem consideradas como prostitutas, como se tivessem perdido suas virtudes. Em seu entendimento, não era prostituta, mas uma vítima.

---

<sup>45</sup> “[...] Issues of women's suffrage, reproductive rights, bodily autonomy, property rights, legal rights, and medical rights, and marriage”.

<sup>46</sup> “men are very selfish and the woman's devotion is always one of submission which makes our poor sex so very unenviable”.



Além desse tipo de manifestação da população, diversas outras questões eram discutidas pelos intelectuais da época. O livro de Sarah Stickey Ellis (c.1812-1872), de 1839, foi de um sucesso instantâneo, chegando à 16ª edição em apenas dois anos. Ela, que fundou uma escola para meninas que seguia sua ideia de que a educação feminina devia privilegiar o coração às faculdades intelectuais, escreve que a mulher inglesa é privilegiada quando comparada à de outros países, por ser mais instruída. Para a escritora, a mulher era responsável pelo “dever sagrado de cuidar e de proteger as morais menores da vida, de onde brota tudo o que tem propósito elevado, e ação gloriosa<sup>47</sup>” (2012, p. 1611). Em *The Female Instructor*, recomenda o uso contínuo da aliança, pois se a mulher se sentisse perturbada, deveria olhar para o adorno e se lembrar de quem a presenteou com ele. Se cultivasse o intelecto, por exemplo, era entendido que violava uma ordem que, além de ser natural, era religiosa.

Já para John Ruskin (1819-1900), eram os poderes de uma verdadeira esposa que faziam da casa um lugar sagrado. Seu ensaio “Of Queens’ Gardens”, de 1864, tornou-se leitura das mulheres da classe média, e gozou de vendas excepcionais pelo resto do século. Escreve ele que o homem, “em seu trabalho árduo em mundo aberto, deve encontrar todos os pré-julgamentos e julgamentos; para ele, portanto, deve haver a falha, a ofensa, o erro inevitável<sup>48</sup>” (RUSKIN, 2012, p. 1615). Para a mulher, o oposto: a ela não é permitido esse tipo de experimentação. A casa é o abrigo, um lugar de paz. Para cumprir seu papel, a mulher não pode errar: ela deve estar certa: se ela não estiver, nada estará. Ela deve ser “paciente, incorruptível; instintivamente, infalivelmente sábia - não para o seu próprio desenvolvimento, mas para a autorrenúncia<sup>49</sup>” (RUSKIN, 2012, p. 1616).

Por outro lado, Mona Caird (1854-1932) publicou, em 1888, na *Westminster Review*, um artigo intitulado “Marriage”. Nele, ela afirma que o casamento, na forma como se apresentava na Inglaterra vitoriana, era “um fracasso vexatório<sup>50</sup>” (CAIRD, 2012, p. 1630). Nesse sentido, afirma que o casamento ideal deve ser livre: a obrigação não é necessária para manter duas pessoas unidas, se a amizade e o

---

<sup>47</sup> high and holy duty of cherishing and protecting the minor morals of life, from whence springs all that is elevated in purpose, and glorious in action.

<sup>48</sup> in his rough work in open world, must encounter all perial and trial; - to him, therefore, must be the failure, the offence, the inevitable error.

<sup>49</sup> enduringly, incorruptibly good; instinctively, infallibly wise – wise, not for self-development, but for self-renunciation.

<sup>50</sup> a vexatious failure.

amor são mantidos. A ideia de “dever”, portanto, deve ser, em um casamento perfeito, abolida. Entre as condições para essa liberdade, a escritora aponta a independência econômica feminina, e a coeducação dos sexos. Além disso, há exemplos como o de Florence Nightingale (1820-1910), que achava que sua vida não tinha sentido e, apesar da oposição dos pais, foi ser enfermeira, e acabou administrando um hospital.

Enquanto ¼ das mulheres trabalhava em trabalhos pesados, as mulheres da classe-alta viviam em tédio. Conforme Dinah Maria Mulock (1826-1887) (2012), não havia o que se fazer porque os empregados cuidavam de tudo. Além disso, não havia incentivo ao estudo ou à arte. Quando essas famílias faliam, essas mulheres tinham bastante problema na busca de um emprego e, muitas delas terminavam governantas.

Walter Besant (1836-1901) aponta alguns fatos que ele entende como desenvolvimentos testemunhados ao longo de sua vida em *The Queen's Reign* (1897). Em dado momento de sua obra, ele discorre sobre as transformações no *status* da mulher entre 1837 e 1897, tendo como palavra-chave a independência. Para ele, a mulher, nessa primeira data, submetia-se a simplesmente agradar o homem, e sua ignorância quanto às artes, história, ciência, entre outros assuntos, era motivo de orgulho. Perto delas, os homens só falavam de trivialidades. Já no fim do século, o que era ensinado ao menino, também era ensinado à menina.

As *novas mulheres*, cujas representações costumavam apresentar uma mulher de bicicleta, pantalonas, e cigarros, começaram a ter espaço em diversas profissões, como a contadora ou arquiteta. Também ganharam espaço na medicina, podendo atuar como médicas ou cirurgiãs. Ainda assim, não podiam advogar, nem atuar como pregadoras, e nas igrejas não podiam cantar nem tocar órgão.

Já no âmbito da escrita, educação, apoio e idade da primeira publicação são três das diferenças notáveis quando pensamos nos *padrões* das carreiras dos escritores do século XIX. Showalter cita uma pesquisa feita por Raymond Williams (1966), que aponta que apenas 20% das escritoras tiveram alguma educação formal, e esse número permaneceu o mesmo ao longo de um século. Um grupo de escritoras (38%) com formação universitária só foi aparecer na primeira metade século XX. Quanto aos homens, entre 1780 e 1930, mais da metade frequentou Oxford ou Cambridge.

Quando traça o panorama da fase Feminina, Showalter (1985) começa com as autoras que nasceram depois de 1800 e que, portanto, começaram a publicar em um momento em que a profissão de escritor começava a ser reconhecida, durante a década de 1840. Uma das indicações de que essa geração colocava em confronto a vontade de escrever e seu *status* de mulher foi a criação do pseudônimo masculino que, para a norte-americana, simboliza a perda da inocência. Marcador de uma mudança histórica, demonstra o esforço para participar de uma cultura literária *mainstream*.

São três as gerações de escritoras Femininas: a primeira delas inclui as escritoras que formam a Era de Ouro da literatura de autoria feminina vitoriana, portanto as irmãs Brontë (Charlotte Brontë, 1816-1855; Emily Brontë, 1818-1848; Anne Brontë, 1820-1849), Elizabeth Gaskell (Mary Ann Evans, 1810-1865), Elizabeth Barrett Browning (1846-1861), George Eliot e outras mulheres nascidas entre 1800 e 1820. Pioneiras, “elas eram o que os sociólogos chamam de 'inovadoras do papel social da mulher'; ganharam terreno e criaram novas possibilidades<sup>51</sup>” (SHOWALTER, 1985, p. 19). A segunda categoria, que inclui Charlotte Yonge (1823-1901), Dinah Mulock, Margaret Oliphant (1828-1897), e outras escritoras nascidas entre 1820 e 1840, é caracterizada pela consolidação dos ganhos das antecessoras, de quem estas seguiram os passos, ainda que fossem menos originais. A terceira, de escritoras nascidas entre 1840 e 1860, inclui as autoras de literatura infantil e dos romances de sensação, que tinham influência do melodrama, do gótico e das novelas de Newgate. Metódicas e produtivas, também ocupavam cargos em editoras: “elas pareciam lidar facilmente com os papéis duplos da mulher e da profissional, e apreciavam a satisfação sexual e o sucesso literário<sup>52</sup>” (SHOWALTER, 1985, p. 19).

Essa primeira geração de escritoras vitorianas Femininas começou sua carreira tarde: cerca de 55% publicou seu primeiro - e muitas vezes único - volume por volta dos 30 anos. Já na terceira geração, cerca de 73% já haviam publicado um livro aos 30. Elas tinham menos apoio que os escritores (homens), e muitas se dedicavam exclusivamente à literatura, isso é, diferente, portanto, deles, que tinham outra fonte de renda. Provavelmente muitas delas dependiam dos pais e maridos. Grande parte

---

<sup>51</sup> “[...] they were what sociologists call 'female role innovators'; they were breaking new ground and creating new possibilities”.

<sup>52</sup> “They seemed to cope effortlessly with the double roles of woman and professional, and to enjoy sexual fulfillment as well as literary success”.

não era casada, ou publicava motivada pelos problemas financeiros do conjuge, doença ou morte desse. Isso, na visão de Showalter (1985), acabava acarretando uma produção rápida, e não necessariamente boa.

A norte-americana também nos lembra da resposta de Robert Southey (1774-1843) à Charlotte Brontë. Ela havia enviado uma carta ao poeta laureado<sup>53</sup> pedindo conselhos para sua carreira. A resposta dele foi que literatura não pode e nem deveria ser negócio de mulher. A desmotivação não vinha apenas dos escritores, como também da própria família. Showalter (1985) conta que o pai de Charlotte Yonge disse à filha que as mulheres publicam somente por três razões: o amor pela consagração ( vaidade), por dinheiro ou pelo desejo de fazer o bem. Yonge resolveu seu problema abdicando do dinheiro; assim, estava confinada ao papel feminino de subordinação dentro de sua família, mantendo-se dependente do pai, ainda que lesse as resenhas publicadas sobre suas obras, e enviasse cartas à Macmillan sobre vendas e publicação.

Essas mulheres desenvolveram certo número de estratégias para lidar com a hostilidade e resistência masculina dentro da família. Showalter (1985) cita Alice King - cujo pai era um vicário de Cutcombe - que acabou doando seu dinheiro para a compra de novos vidros para as janelas da igreja. Jean Ingelow gastou seus primeiros salários com a pintura de um retrato de seu pai no marfim e Juliana Ewing comprou um piano para seu marido. Se essas táticas não fossem suficientes para subornar os homens, elas publicavam em segredo. Daí surge o pseudônimo masculino, que, além de proteger as mulheres da indignação de seus familiares, fazia com que elas obtivessem um tratamento mais sério e justo por parte dos críticos.

Bertha Mason, personagem do clássico *Jane Eyre*, publicado por Charlotte Brontë em 1847, é mantida pelo marido no sótão de sua casa por não ser socialmente apresentável: além de não ser atraente, era estrangeira. Tida como bêbada e louca, ela se suicida. É dessa personagem que Sandra Gilbert e Susan Gubar tiram o título de seu *The Madwoman in the Attic* (1979). Nesse livro, considerado por Macedo e Amaral (2005) como um representante da ginocrítica, as escritoras afirmam que nos romances de autoria masculina as personagens femininas são categorizadas de forma binária: ou anjos ou monstros. Portanto, ou

---

<sup>53</sup> Escritor apontado oficialmente por um governo. Dele, espera-se a composição de poemas para eventos diversos.

puras e submissas, ou sensuais e incontroláveis. Elas identificam em seu corpus, a literatura de autoria feminina no século XIX, raiva e frustração por parte das escritoras em relação ao mundo misógino em que viviam, bem como na tradição literária masculina em que tentaram entrar.

Para as pesquisadoras, é central à história literária que os jovens escritores confirmem ou neguem as conquistas daqueles que os precederam depois de assimilarem, conscientemente ou não, seus textos. Conforme discutimos, para Bloom (2001), essa dinâmica nasce da angústia da influência, do medo do filho de não derrotar seu pai, que, dessa forma, assumirá papel essencial nos textos de sua autoria. Nesse sentido, o poeta mais jovem só se torna um poeta forte ao invalidar, de certa forma, a figura de seu predecessor.

Ao pensar sobre qual o lugar da escritora na história literária essencialmente masculina de Bloom, Gilbert e Gubar concluem que a mulher simplesmente não “se encaixa”. Para elas,

a poetisa não experimenta a ‘angústia da influência’ da mesma forma que o poeta pela simples razão de que ela deve enfrentar precursores que são quase exclusivamente do sexo masculino e, portanto, significativamente diferentes dela<sup>54</sup> (2000, p. 48).

A conclusão a que chegam Gilbert e Gubar é de que a angústia da influência é sentida pelas escritoras como algo ainda mais ancestral, uma “angústia da autoria”, “um medo radical de que não pode criar, porque nunca pode se tornar uma ‘precursora’ - o ato de escrever vai isolá-la ou destruí-la”<sup>55</sup>(GILBERT, GUBAR, 2000, p. 49). O processo de criação da mulher passa por um processo revisional: confronta-se não a leitura de mundo de seu precursor, mas sua visão em relação a ela, mulher.

A representação binária de que demos nota em relação à construção das personagens femininas nos romances de autoria masculina expande-se não somente à representação das escritoras pelos homens no não-texto, como também de qualquer outra mulher que não fizesse jus ao rótulo de “anjo da casa” do poema de Coventry Patmore (1823-1896). Desse discurso decorre “uma completa idealização da figura da mulher como um ser angélico, idealização essa que

---

<sup>54</sup> “ the female poet does not experience the 'anxiety of influence' in the same way that her male counterpart would, for the simple reason that she must confront precursors who are almost exclusively male, and therefore significantly different from her”

<sup>55</sup> “ a radical fear that she cannot create, that because she can never become a ‘precursor’ the act of writing will isolate or destroy her”

cristaliza um modelo de abnegação, dedicação, auto-sacrifício, passividade e silêncio” (AMARAL; MACEDO, 2005, p. 61). Nesse sentido, “anjo do lar” foi uma expressão cunhada para a valorização das funções que eram no século XIX atribuídas às mulheres.

Era, portanto, um “anjo do lar” aquela mulher que vivia de acordo com as virtudes do “eterno feminino”: modéstia, graça, pureza, delicadeza, civilidade, castidade, educação, entre outros. Conforme Gilbert e Gubar (2000), ela seria o refúgio sagrado de seu marido. Para Virginia Woolf, a mulher escritora devia figurativamente matar essa figura angelical. Em “Profissões para Mulheres<sup>56</sup>”, ela “insurge-se contra o poder do mito da mulher anjo, da fada do lar, na medida em que funciona como um modelo inibidor em relação às mulheres que dele queriam se dissociar” (AMARAL; MACEDO, 2005, p. 61).

Essa dicotomia anjo *versus* demônio é antiga. Como dizem Gilbert e Gubar (2000), “textos patriarcais tradicionalmente sugerem que cada Branca de Neve angelical e altruísta deve ser caçada, quando não assombrada, por uma madrasta perversamente assertiva<sup>57</sup>” (p. 28). Nesse sentido, a mulher monstro é colocada como uma imagem negativa à mulher anjo, submissa.

A mulher escritora era, então, a mulher monstro. Um médico de Harvard, ao fazer uma autópsia em uma aluna de Radcliffe, reportou ter descoberto que seu útero tornou-se do tamanho de uma pêra (Gilbert e Gubar, 2000). Afirma Showalter (1994) que, para os médicos vitorianos, as mulheres eram inferiores em inteligência em relação aos homens, pois os lobos frontais de seus cérebros eram mais leves e menos desenvolvidos. Além disso, acreditavam que as funções fisiológicas das mulheres exigiam mais ou menos 20% da energia criativa cerebral. Em *The Female Malady* (1993), Showalter discute a histeria (uma doença mental que se pensava ser causada pelo sistema reprodutor feminino) e seus efeitos na literatura de autoria feminina e nas pacientes que tinham a doença.

Às mulheres eram então negados o *status* econômico, o social, e o psicológico. Dessa forma, sua angústia é principalmente relacionada às imagens dominantes em relação às próprias escritoras, que as marginalizavam ou como o anjo do lar, ou como o “outro” (a bruxa, a louca, a prostituta). O pseudônimo masculino e a persona

---

<sup>56</sup> “Professions for women”.

<sup>57</sup> “patriarchal texts have traditionally suggested that every angelically selfless Snow White must be hunted, if not haunted, by a wickedly assertive Stepmother”.

da *proper lady* foram algumas das estratégias adotadas contra a censura de se ser escritora, acomodando, assim, as imagens da cultura patriarcal. Assim como Showalter, Gilbert e Gubar enxergam na literatura de autoria feminina a recorrência de temas e imagens, ainda que seu corpus seja apenas o século XIX.

Retomando a “angústia da autoria” das norte-americanas, Allen (2005) explica que “o desejo, em vez de angústia, de um precursor ou de uma tradição, para a escritora, faz da influência e/ou da intertextualidade, quando estabilizadas, uma questão de legitimação, em vez de emasculação<sup>58</sup>” (p. 146). Dessa forma, o processo de escrita era solitário: não havia tradição a ser herdada. Além disso, havia também o medo de a escrita torná-la “o outro”, não-feminina.

É interessante a posição de Showalter (1994), para quem a escrita das mulheres, por personificar as heranças sociais, literárias e culturais tanto do silenciado quanto do dominante, é um “discurso de duas vozes” (p. 50). Nesse sentido, não há escrita que seja totalmente fora da estrutura dominante. As identidades literárias de Christina Rossetti, Jean Ingelow e Juliana Ewing são, portanto, formadas pela tradição dominante (masculina), e por uma cultura feminina silenciada.

Assim, entendemos a busca de informações biobibliográficas dessas escritoras como fornecedora de material para uma perspectiva da história literária dessa subcultura. Para isso, a partir de conceitos da ginocrítica de Showalter, delinearemos “o *locus* cultural preciso da identidade literária feminina” e descreveremos “as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras” (SHOWALTER, 1994, p. 51). Além disso, discutiremos questões “com respeito às variáveis da cultura literária, tais como os modos de produção e distribuição; as relações entre autor e público, as relações entre arte de elite e arte popular e as hierarquias de gênero” (SHOWALTER, 1994, p. 51).

---

<sup>58</sup> “The desire for, rather than the anxiety concerning, a precursor or tradition for the woman writer makes influence and/or intertextuality, when established, a matter of legitimation rather than emasculating belatedness.”

## 2.2 Jean Ingelow



Figura 5: Jean Ingelow.  
Fonte: Sigler, 1996, p. 127



Propor, por meio de uma breve biobibliografia, uma apresentação de Jean Ingelow ao leitor-pesquisador brasileiro não é a mais fácil das tarefas. Não somente pelos caminhos escolhidos por suas biógrafas em *Some Recollections of Jean Ingelow and Her Early Friends* (1901), de autoria desconhecida até há pouco tempo, e *Jean Ingelow: Victorian Poetess* (1972), de Maureen Peters, como também pela parcialidade com que estas escritoras trataram de seu objeto, sobretudo na primeira das obras citadas.

Maureen Peters (1935-2008) foi uma escritora galesa, conhecida pela grande quantidade de romances históricos por ela assinados, vários fazendo uso de pseudônimos, como Catherine Darby, seu mais conhecido. Em seu volume sobre Ingelow, quando menciona *Some Recollections*, ela sugere que o livro foi provavelmente escrito por uma das irmãs da escritora, ainda que não apresente nenhuma evidência concreta que comprove essa ideia. Anos mais tarde, em 1995, o professor U. C. Knoepfelmacher publicou um artigo na *Princeton University Library Chronicle*, em que caracteriza o volume como modesto e perspicaz, e afirma que ele foi provavelmente escrito por um parente ou amigo bastante próximo dela, aproximando tal anonimidade à própria Ingelow, que assinou seus primeiros textos com o pseudônimo Orris.

Essa questão foi parcialmente desvendada em 2002, quando saiu um breve artigo na *Notes & Queries*, de autoria de Rosalind Porter. A estudiosa descobriu, em um exemplar da obra localizado por ela na Charles Cox Rare Books, no condado de Devon, uma intrigante inscrição: “De Eliza Straffen – (sobrenome de solteira, Ingelow) – e oferecido por ela a Gwladys Isabelle Dawkes – em seu casamento<sup>59</sup>” (p. 492). Para a pesquisadora, a autoria de *Some Recollections* como sendo da irmã da escritora faz pleno sentido, dado o teor do texto, que retrata Ingelow como um verdadeiro modelo da mulher evangélica. Eliza, nascida em 1827, foi a terceira dos onze filhos do casal William Ingelow e Jean Kilgour<sup>60</sup>. Maura Ives encontrou mais evidências em um artigo publicado na mesma revista três anos depois, tendo como fonte a correspondência entre Henry Taylor (1837-1916) e a escritora Isabella Fyvie Mayo (1843-1914), que atualmente se encontra no Suffolk Record Office.

---

<sup>59</sup> By Eliza Straffen – (née Ingelow) – and presented by her to Gwladys Isabelle Dawkes – on her marriage.

<sup>60</sup> Descobrimos através da The Ancestry Library Database da Texas A&M University que os pais de Jean Ingelow se casaram em 26 de maio de 1819. Não tivemos acesso aos documentos, mas das transcrições do *website* nós podemos estimar que William nasceu por volta de 1796, e Jean por volta de 1801. Eles morreram, respectivamente, em 1855, e 1876.

Conta Ives que as famílias Taylor e Ingelow se conheceram em um feriado em Essex, condado situado no sudeste do Reino Unido, no fim dos anos 40 do século XIX, e mantiveram amizade ao longo do tempo, afirmação que é sustentada em ambas as biografias sobre a escritora.

No rascunho de uma carta endereçada à Isabella Mayo, poeta e romancista escocesa que publicava sob o pseudônimo Edward Garrett, datada do dia 20 de dezembro de 1910, Henry Taylor, menciona que conhecia Jean Ingelow, a quem descreve como, na infância, sendo “uma bela jovem de cor intensa<sup>61</sup>” (apud IVES, 2005 p. 79). Taylor explica que seu irmão, Isaac Taylor, insistia para que Ingelow publicasse seus textos na *Youth’s Magazine*, revista para a qual sua tia, Jane Taylor, contribuía frequentemente<sup>62</sup> (IVES, 2005, p. 79-80). Na resposta à carta de Taylor é que Mayo se refere à *Some Recollections* como um “livrinho encantador<sup>63</sup>” (IVES, 2005, p. 80) que a ela foi enviado com os cumprimentos do autor, mas sem seu nome. Taylor então afirma que o livro foi escrito por Eliza Straffen, com quem ele trocava correspondências, o que sustentaria sua afirmação como verdadeira.

Chama nossa atenção em *Some Recollections* a suposta opção de Straffen de unir vida à obra da escritora. Essa associação acontece desde o início, quando ela utiliza um poema publicado em *Mopsa the Fairy* (1869) para mostrar ao leitor os possíveis sons que Ingelow ouvia em sua infância. Ainda em relação ao período da infância da escritora, a biógrafa retoma *Off the Skelligs* (1872), um dos romances de Ingelow, como um texto livremente baseado em sua vida, especialmente suas vivências com George, seu irmão, dez anos mais novo.

*Off the Skelligs*, de Jean Ingelow, também é retomado por John George Holloway, primo de Ingelow, fruto do casamento de uma de suas tias por parte de mãe. Ele, que até ir para a escola foi uma de suas mais queridas companhias, afirma que se tal livro fosse publicado anonimamente “nunca duvidaria, depois de ler as primeiras páginas, quem o teria escrito. Trouxe-me de volta cenas da minha infância com meus primos Ingelow em Boston<sup>64</sup>” (STRAFFEN, 1901, p. 5). E sobre o espaço construído pela escritora nessa obra, ele comenta: “enquanto eu lia, eu podia ouvir o som sibilante do trigo derramando nos funis dos porões dos navios, ao

<sup>61</sup> a fine looking handsome yg woman with a high colour.

<sup>62</sup> Jane e Ann Taylor são responsáveis pela canção “Twinkle, twinkle, little star”, que viria a ser parodiada por Carroll em *Wonderland*.

<sup>63</sup> charming little book.

<sup>64</sup> I never could have doubted, after reading the first few pages, who the author was. It brought back to me, too, glimpses from my own childhood with my Ingelow cousins in Boston.

lado dos armazéns perto do cais<sup>65</sup>” (1901, p. 5). Embora o romance contenha também algumas cenas e personagens que possam de fato retomar sua vida, ele dificilmente pode ser considerado uma autobiografia da escritora.

Em *Off the Skelligs*, ela expõe a falência de uma família, a mudança para uma casa menor, e um pai imigrando para a Austrália a fim de recuperar suas perdas (Peters, 1972), e sabemos pela biografia de Maureen Peters, *Jean Ingelow: Victorian Poetess*, que a família Ingelow passou por dificuldades financeiras duas vezes, inclusive declarando falência em uma delas. É possível, segundo a biógrafa, que quando isso aconteceu, a escritora, então com seis anos, tivesse pensado que a imigração resolveria os problemas. Além disso, Straffen (1901) conta que Ingelow havia sido cortejada por um marinheiro certa vez, mas que não sabe dizer se o rapaz foi correspondido; em *Off the Skelligs*, Dorotheia, a heroína da história, salva Mr. Brandon de um navio em chamas, e acaba se casando com ele<sup>66</sup>.

Além disso, é interessante como Straffen escreve seu texto de uma maneira pouco usual, mesmo para biografias da época, assumindo ora certa distância, ora certa proximidade da escritora; então produzindo, ao mesmo tempo, frases bastante impessoais, como: “as crianças Ingelow gostavam muito da Senhora Whytehead<sup>67</sup>” (1901, p. 17), e outras que demonstram bastante proximidade, como “Eu ouvia frequentemente a mãe de Jean falando nas Assembleias de Highbury<sup>68</sup>” (1901, p. 9); quando descreve tão bem com relação às roupas que as meninas usavam (cf. p. 10), ou até mesmo quando se recorda das iniciais com que as crianças assinavam seus textos quando enviados à *Youth’s Magazine*.

Para Porter, *Some Recollections* ainda é o mais confiável dos textos sobre a vida e as ideias de Ingelow; conforme Knoepfelmacher (1995), o volume de Maureen Peters, apesar de posposto a ele, contém erros fatuais e tipográficos.

Diferentemente daquela escrita por Straffen, a biografia assinada por Peters é construída de forma mais pessoal, o que pode ser observado desde o título dos capítulos – “Capítulo Primeiro”, “Capítulo Segundo”, assim até o nono. Contudo, a opção de Peters provê, pelo menos inicialmente, uma biografia de viés narrativo.

<sup>65</sup> as I read, I could hear the swishing sound with which the wheat poured through the long deal funnels into the holds of the ships alongside the tall warehouses by the wharves.

<sup>66</sup> Uma das tias que cuidava da família, segundo Peters (1972), merece atenção especial, por sua tragédia particular estabelecer um paralelo com a tristeza de Ingelow: casou-se com um marinheiro e, na segunda viagem do marido depois do casamento, nunca mais se ouviu falar dele, ou de um dos cunhados, que havia embarcado consigo.

<sup>67</sup> The Ingelow children were excessively fond of Mrs. Whytehead.

<sup>68</sup> I have often heard Jean’s mother speak on the Highbury Assemblies.

Logo nas primeiras linhas de seu texto, nos sentimos dentro de um dos famosos romances do século XIX: “Os cidadãos de Boston, Lincolnshire, não estavam nem surpresos, nem particularmente interessados quando descobriram que, no dia 17 de março de 1820, Jean Ingelow, mãe da escritora, presenteou seu marido William com uma filha<sup>69</sup>” (p. 1). É dessa forma que, nessa biografia, encontramos Ingelow pela primeira vez: diante da recepção dos cidadãos de sua cidade natal quanto ao seu nascimento. Esse tom narrativo se dispersa ao longo do texto, dando lugar a um texto mais informativo, e de várias suposições feitas.

Em um verbete enciclopédico, poderíamos enquadrar Ingelow nos seguintes termos: nascida em Boston, um dos distritos do condado de Lincolnshire situado na região leste da Inglaterra, no dia 17 de março de 1820, Jean Ingelow foi uma escritora inglesa cuja obra é vasta, e compõe-se de romances, coletâneas de poesia e diversos volumes de histórias para crianças. Além disso, foi membro da Portfolio Society, por insistência de seu primo John George. Formada por escritores que se reuniam uma vez por mês e se propunham escrever sobre um mesmo tema, a sociedade tinha como uma das líderes Adelaide Anne Proctor (1825-1864), poetisa inglesa que, assim como Ingelow, era filantropa. Ingelow faleceu no dia 20 de julho de 1897, em Kensington, e foi enterrada no cemitério Brompton, em Londres, seis dias depois. No fim de sua vida, seus leitores norte-americanos chegaram a escrever uma petição à rainha, para que o nome de Ingelow sucedesse o de Tennyson como Poeta Laureado.

Data de 20 de julho de 1897 o obituário publicado no *The Times*, que destacou sua poesia como tendo “qualidades que mostravam que ela possuía um verdadeiro dom para se expressar em versos melódiosos, e seus poderes foram sempre dedicados a temas dignos e nobres<sup>70</sup>” (apud PETERS, 1972, p. 104), além de destacar como características a “estranha doença da vida moderna” e a apreciação da natureza.

Conforme Ives (2007), Ingelow gozou do sucesso de público e de crítica enquanto estava viva, usufruindo também de um *status* de celebridade tanto na Grã-Bretanha, quanto nos Estados Unidos. Dentre seus amigos, estavam John Ruskin,

---

<sup>69</sup> The citizens of Boston, Lincolnshire, were neither surprised nor particularly interested when they heard that, upon the seventeenth of March, 1820, Jean Ingelow presented her her husband, William, with a daughter.

<sup>70</sup> qualities that showed her to possess a genuine gift for expressing herself in melodious verse, and her powers were always devoted to worthy and to noble themes.

que enviou uma cruz de rosas em seu funeral, e Christina Rossetti. O conhecimento que veio a ter do mercado literário a aproximou de jovens escritores, que a ela pediam conselhos.

Ingelow é, por parte de mãe, descendente de escoceses. Seu bisavô tinha três propriedades na Área de Conselho de Aberdeenshire, onde viveu com seus vinte filhos e sua esposa em uma casa “mal assombrada”, como pedia a tradição do lugar. Seu avô, George Kilgour, foi trabalhar para um comerciante em Londres, e lá se casou com Jean Thornborough, que faleceu aos 36 anos, depois de dar a luz ao 12º filho. Dentre eles, estava a mãe da escritora, Jean Kilgour, que se casou, em 17 de maio de 1819, com William Ingelow, nascido em Boston, Lincolnshire. O sobrenome significa “campo de baixa atitude”, e é de origem nórdica; também pode significar “Filho de Inge”. O pai dele, também William, era bancário, e queria que o filho continuasse os negócios da família. Jean era dona de casa, e

[s]er a dona de uma casa grande era, no início do século XIX, uma tarefa formidável. Ela deveria se envolver, supervisionar e, se necessário, dispensar empregados. Ela devia calcular o custo de todas as provisões domésticas, e apresentar as contas para a aprovação de seu marido. Ela devia ser habilidosa na cozinha, no cuidado, no cultivo de plantas, e na educação dos filhos. Ela devia ir à igreja regularmente, ser uma anfitriã graciosa, e uma costureira de mão cheia. E, enquanto subia e descia as escadas inconvenientes de sua casa próspera, com as chaves dos armários balançando em sua cintura, ela devia permanecer serena, em todos os momentos, com temperamento doce<sup>71</sup> (PETERS, 1972, p.05).

Esses “deveres da esposa” não eram compartilhados por todas as mulheres da família, o que demonstra aquela diversidade de posições das próprias mulheres sobre questões de gênero, de que há pouco falávamos. Segundo Peters (1972), Rebecca Ingelow, tia que foi uma grande influência para a escritora, acreditava que “as moças infelizmente eram *reduzidas* se quisessem ser donas-de-casa, a menos que, como ela, tivessem a sorte de serem capazes de viver suas vidas em boa-aventurança<sup>72</sup>” (p. 12).

---

<sup>71</sup> To be mistress of a large house was, in the early nineteenth century, a formidable task. The lady of the house must engage, supervise, and, if necessary, discharge servants. She must calculate the cost of all household provisions and present the accounts for her husband approval. She must be skilled at cooking, nursing, the growing of plants and the raising of children. She must be a regular churchgoer, a gracious hostess, and an expert needlewoman. And, as she went up and down the inconvenient stairs of her prosperous home, with the keys of the cupboards dandling from her waist, she must remain at all times serene, sweet-tempered and unruffled.

<sup>72</sup> ladies were unfortunately reduced if they wished to be mistress of a household unless, like herself, they were lucky enough to be able to live out their lives in single blessedness.

Em *Some Recollections*, Straffen nomeia um capítulo de “Auntie”, e em boa parte dele disserta sobre essa figura que servia como uma espécie de governanta aos Ingelows, e que com eles morou até sua morte. Trata-se da única irmã de William, pai da escritora, que curiosamente tem seu nome omitido em *Some Recollections*, provavelmente por uma questão de privacidade.

Rebecca, que havia sido aluna de um pequeno internato londrino, era responsável pela educação, digamos, inicial das crianças que, quando aprendiam a lição, ganhavam doces. Lembra Straffen: “‘Tia’ se encarregou de ensinar os pequenos Ingelows por turnos até eles crescerem o suficiente para aprenderem a ler e fazer contas fáceis, etc., antes de serem promovidos à dignidade e entregues à sua mãe para estudos mais avançados<sup>73</sup>” (1901, p. 44). Em um dos momentos de aproximação que citamos, a biógrafa se lembra até mesmo do gesto de cortesia que a tia fazia antes de receber um visitante.

Diferentemente de Christina Rossetti, que vivia em um ambiente literário, não há citação em qualquer das biografias quanto a uma apreciação literária por parte dos pais de Ingelows. Há somente um encorajamento de sua escrita por parte de amigos da família. Conta Peters (1972) em *Victorian Poetess*, que havia um grande entusiasmo por parte de Ingelows com relação aos “homens de Lincolnshire”: Isaac Newton (1643-1727), Thomas Sutton (1819-1875), e Alfred Tennyson (1809-1892). Ela acrescentava “uma de uma longa fila de pessoas de mãos dadas ao longo dos anos<sup>74</sup>” (p.11); portanto, parte de uma tradição.

Dessa forma, entendia-se como um ser humano que, ainda que fizesse parte da humanidade, construindo uma colcha de retalhos, era também individual, possuindo emoções e ideias que eram diferentes de qualquer outro ser (PETERS, 1972). Ingelows compartilhava com Wordsworth a noção de que o homem comum era um objeto pertinente à poesia (PETERS, 1972, p. 41), e lia e admirava os poemas de Tennyson: “alguns de seus próprios versos, com a sua aliteração excessiva, são uma reminiscência do estilo do escritor mais velho, mas é bastante improvável que

---

<sup>73</sup> ‘Auntie’ undertook to teach the small Ingelows by turns as they grew old enough to learn reading and easy sums, etc., before they were promoted to the dignity of being handed over to their mother for more advanced studies.

<sup>74</sup> one of a long line of people holding hands down the ages.

ela o tenha imitado conscientemente<sup>75</sup>” (PETERS, 1972, p. 43). Portanto, pode-se dizer que ambos eram motivados e inspirados por temas em comum.

Tennyson, aliás, foi um dos primeiros grandes escritores a ter notícia de Ingelow, e o primeiro a elaborar uma recepção de seus versos, publicados em 1950, *A Rhyming Chronicle of Incidents and Feelings*. Ainda que tenha sido uma publicação privada, uma das primas de Ingelow fez a pequena coletânea chegar às mãos do poeta laureado, que recebeu o volume positivamente. Na carta em agradecimento pelo envio do livro, ele escreve que há, nele, “algumas coisas interessantes<sup>76</sup>” (s/d). Contudo, alerta para algumas “abominações”, que ele e também Keats já fizeram, e de que se envergonham. O escritor, antes de se despedir, diz que desejaria conhecer Ingelow. Straffen (1901) afirma que, quando se encontraram pela primeira vez, com Ingelow já famosa, graças ao sucesso de *Poems* (1863), ele exclamou, rindo: “Declaro que você faz o truque melhor do que eu!<sup>77</sup>” (p. 70). A biógrafa supõe que aquela recepção inicial foi recebida com bastante prazer pela escritora.

*A Rhyming Chronicle of Incidents and Feelings* foi publicado pelo Reverendo Edward Harston, que estimulou a organização de tal coletânea. Sobre a morte dos três filhos dele, Ingelow escreveu “versos sentimentais” (STRAFFEN, 1901, p. 52). Conta-nos Peters (1972) que presentear o mundo com um volume de sua autoria é revelar-se em partes, e Ingelow acabou, enquanto organizava seus escritos, melhorando-os. Solteira e perto de completar 30 anos, um reconhecimento público de seus poemas seria bem-vindo; além disso, o dinheiro viria em bora hora (p. 42). O livro, contudo, não teve reconhecimento algum por parte de crítica ou público, apesar de Tennyson, e é difícil supor que ela tenha conseguido uma quantia mínima por ele.

Apesar da ênfase de Peters na família Haston como entusiasta do trabalho de Ingelow, Ives (2005) aponta o envolvimento da autora com a *Youth's Magazine* como essencial para o seu desenvolvimento como escritora. Em artigo publicado na *Papers of the Bibliographical Society of America*, a pesquisadora afirma que a escritora contribuiu com algo em praticamente toda edição, mensalmente, de 1851 a 1857 (2008, p. 205). Dessa forma, podemos dizer que as publicações foram quase ininterruptas até o período em que ela aceitou o cargo de editora.

---

<sup>75</sup> some of her own lyrics, with their excessive alliteration, are reminiscent of the older writer's style, but is highly improbable that she ever consciously imitated him.

<sup>76</sup> some very charming things.

<sup>77</sup> I declare, you do the trick better than I do!

Straffen (1901) afirma que os Taylor provavelmente tinham alguns exemplares dessa revista, e devem ter mencionado sua existência para Ingelow. Tudo começou, portanto, como uma brincadeira: “um dia Jean e alguns de seus irmãos mais novos decidiram repentinamente que enviariam contribuições, e veriam quais seriam selecionadas<sup>78</sup>” (p.64). Dessas contribuições, apenas a de Jean foi elogiada pelo editor, que lhe pediu mais textos. Na época, assinava com o pseudônimo Orris, que a acompanhou desde as publicações que fizeram parte do *St. Stephen's Herald*, uma espécie de revista montada pelas crianças. Além de Orris, ela assinou apenas um de seus textos como Erica, e vários outros simplesmente foram anônimos (IVES, 2008). Foram essas histórias, os contos que Ingelow publicou na revista, que mais tarde foram recolhidos em diferentes volumes, começando com *Tales of Orris*, em 1860, ilustrado pelo pré-rafaelita John Everett Millais (1829-1896), obra em que ela se estabeleceu como uma influente escritora de literatura infantil (IVES, 2005, p. 80; PETERS, 1972, p. 56). Foi tornando muitos de seus leitores seguidores que, com o tempo, ela se tornou editora da revista, em 1857 (IVES, 2008).

Nessa revista, um dos primeiros periódicos evangélicos para crianças, e de maior sucesso, Ingelow publicou em torno de 50 itens que, em sua maioria, eram ficção (IVES, 2007). Para Ives, embora *A Rhyming Chronicle* e *Allerton and Dreux* (1851) não tivessem tido qualquer êxito comercial, serviram de porta de entrada para a escritora na *Youth's Magazine*. Quanto a escrever para crianças, ela relatou em carta de 1866 para Dora Greenwell (1821-1882): “escrever para crianças é simplesmente a própria recompensa; isso obriga a ser simples e direto, e afasta algumas das imaginações místicas a que se está apto a ceder<sup>79</sup>” (apud IVES, 2007, p. 14).

Foi também na *Youth's Magazine* que Ingelow lançou seus “Hints on Composition”, uma série de cinco ensaios, publicados em março, maio, junho, julho, e agosto de 1857, nos quais ela se focou, a partir de uma série de exemplos de seus contemporâneos, como William Wordsworth e John Keble (1792-1866), em apresentar considerações bastante didáticas sobre os modos da escrita a partir de quatro características que ela considerava integrantes de cada poema ou prosa bem escritos: clareza, simplicidade, poder e brilho.

---

<sup>78</sup> one day Jean and some of her young brothers and sisters suddenly decided that they would all send contributions, and see whose would be put in.

<sup>79</sup> writing for children is so completely its own reward; it obliges one to be simple and straightforward, and clears away some of the mystical fancies in which one is apt to indulge.



Analisando os originais enviados à revista, Ingelow conclui que eles partem de dois tipos de mentes: a dos *word-writers*, aqueles que têm considerável domínio da língua e não têm dificuldade em construir rimas, mas que ao se limitarem a descrever sensações, não têm nada a dizer a seu leitor, devido ao seu baixo poder de observação, apesar de conseguirem relatar de forma graciosa o que observam. O outro tipo é oposto: lançam mão da imaginação para criar algo novo e original, mas não conseguem fazê-lo utilizando as palavras certas. Ingelow, assim, distingue *maneira de matéria*, e aconselha o primeiro grupo a desistir, e o segundo, a estudar o estilo dos grandes escritores, pois só através da prática e da observação é que alcançariam seus objetivos (INGELOW, 1857, p.152-153).

Isabella Mayo, por exemplo, se lembra, em sua autobiografia, *Recollections: Of What I Saw, What I Lived Through, and What I Learned, during More Than Fifty Years of Social and Literary Experience* (1910) que, em resposta a um conto que enviou à revista quando tinha apenas 13 anos, Ingelow escreveu-lhe pedindo para que ela não voltasse a escrever até completar 16, pois só então seria capaz de fazê-lo a partir de suas próprias observações da natureza humana (p. 121). Foi por textos como o de Mayo que a escritora decidiu tornar públicos os seus conselhos. Ela, afinal, havia sido uma jovem escritora, que inclusive já havia submetido contos a esta mesma revista, algo que agora outros tentavam fazer.

A *Youth's Magazine*, que ao longo o tempo foi absorvida pela *Biblical Class*, foi impressa de 1805 a 1867 e sua primeira edição marca um novo gênero de periódico britânico: revistas para jovens leitores (IVES, 2008). Conta Ives que a publicação tinha laços estreitos com a SSU (Sunday School Union<sup>80</sup>) através de William Brodie Gurney (1777-1855), fundador da revista, e também da SSU. Nela, ele se ocupou como editor, depois tesoureiro e continuou a colaboração até sua morte. Embora fosse indicada ao público em geral, pressupunha-se um público de crença evangélico-cristã. Jonathan Topham identifica esse público como as crianças mais velhas de famílias evangélicas (apud IVES, 2008). A revista basicamente veiculava uma mistura de instrução evangélica com informações *úteis*: história, biografia de personalidades, e ficção e poesia (IVES, 2008, p. 198).

Dessa forma, é natural que as publicações De Ingelow, dado o seu interesse em se estabelecer como escritora e seu engajamento em questões políticas e

---

<sup>80</sup> Organização que promovia as Sunday Schools (Escolas de Domingo), que por sua vez surgiram na década de 1780 e tinham como objetivo ensinar leitura, escrita, e a *Bíblia* no geral, aos jovens.

sociais evangélico-cristãs - o que a colocam numa posição bastante diferente daquela de suas biografias - direcionem-se a

conselhos religiosos e advertências para leitores, e a natureza didática de suas obras é acentuada quando lida juntamente com textos não ficcionais que oferecem conselhos semelhantes, tais como respostas editoriais para cartas de leitores em busca de orientação religiosa<sup>81</sup> (IVES, 2008, p. 207).

Antes de Ingelow, outras famosas escritoras vitorianas já haviam publicado na *Youth's Magazine*, como Jane Taylor, que entre 1816 e 1822 publicou sob o pseudônimo Q.Q., e Mary Martha Sherwood, cujos textos apareceram em edições de 1822 a 1848.

Ingelow compilou alguns de seus textos em *The Tales of Orris*, impresso pela Bath by Binns and Goodwin em 1860 sem sucesso. O volume foi o primeiro de seus textos a conter seu nome, Miss Ingelow, na capa. Curiosamente, o livro recebeu ainda menos atenção que os anteriores, que, pelo menos, haviam sido mencionados na *Athenaeum*.

Conta Peters (1972) que a família de Ingelow vivia à beira do caos financeiro devido à “diminuição constante do comércio de exportação, o aumento do custo dos importados, e os crescentes problemas de desemprego<sup>82</sup>” (p. 7). Além disso, “houve um desastre natural em 1810, quando o mar rompeu os diques de Friskey e Leverton, assoreando o porto<sup>83</sup>” (p.07), o que levou William, pai de Jean, a estender seus interesses para o transporte e como comerciante de vinho.

Em 1825 cinco bancos londrinos faliram, e os negócios da família foram de mal a pior. Não se sabe onde os Ingelow viveram nos oito anos seguintes, a partir de 1826. Peters especula que tenham morado em uma casa menor. Situação similar aconteceu em 1845, com o fechamento do Suffolk Banking Company, onde William então trabalhava. Ainda que, dessa vez, não tenha declarado falência, ele teve de, novamente, colocar sua casa à venda. Naquela casa nasceram Benjamin e Jemima, irmãos de Jean, e faleceram sua tia Rebecca e dois de seus irmãos. Além disso, foi

---

<sup>81</sup> religious advice and exhortation to readers, and the didactic nature of her works is accentuated when read alongside nonfictional pieces offering similar advice, such as editorial responses to letters from readers seeking guidance in religious matters.

<sup>82</sup> steadily decreasing export trade, the rising cost of imported goods, and the growing unemployment problems.

<sup>83</sup> there had been the natural disaster of 1810, when the sea had broken through the dykes of Friskey and Leverton, and silted up the harbor.

a casa em que ela escreveu seus versos nas persianas de seu quarto. Para a escritora foi muito difícil deixar o lugar.

A questão apontada por Peters (1972) e Ives (2007) é que talvez Ingelow tenha visto na escrita um meio de se manter diante da instabilidade financeira. Mesmo William tentando deixar os filhos longe desses problemas, sempre vivendo com certo conforto, é possível que essa situação familiar tenha motivado Ingelow a escrever não só por prazer, mas buscando um lucro que, se necessário, aliviaria a condição financeira da família.

Foi somente com *Poems*, publicado pela Longmans Green em 1863, que Ingelow conquistou seu lugar como poetisa. Não é à toa que Ives (2007) considera o livro um divisor de águas na carreira da escritora. Em 1875 ela já tinha conseguido, graças ao livro, por volta de £1.308, número que, nos valores de hoje, deve ser multiplicado diversas vezes; e tinha vendido por volta de 7.750 cópias, tendo lucro de 3/5 e 1/4 por cada volume. Nos Estados Unidos da América, o livro vendeu 200 mil unidades segundo o *Dictionary of National Biography* (apud Peters, 1972). Nele, as imagens de Lincolnshire e os vilarejos de Suffolk “despertavam saudade no coração de exilados, mas as emoções que ela expressa eram, enquanto retinha suas próprias, também as emoções de todos aqueles que conheciam o nascimento e a morte, a alegria e a separação<sup>84</sup>” (PETERS, 1972, p. 64). Dessa forma, pode-se dizer que foram, sobretudo, os temas universais de sua poesia o que encantou seus leitores norte-americanos.

Encontramos uma recepção à coletânea publicada em 1864 no volume 98 da *North American Review*. Nela, o autor, anônimo, disserta sobre a edição norte-americana, publicada pela Roberts Brothers, editora oficial de Ingelow nos Estados Unidos, em 1863. A primeira questão colocada por ele é justamente com relação ao nome da escritora, que lhe causa estranhamento, e o faz sugerir que seja um pseudônimo escolhido à moda de *Jane Eyre*. O volume é digno de elogio porque, se escrito por uma mulher, os versos “são incríveis por certa firmeza de pensamento e estilo<sup>85</sup>” (p. 628); e se, por um homem, pelos “sentimentos doces e delicados<sup>86</sup>” (p.628); o que nos mostra, que havia homens que utilizavam pseudônimos femininos.

---

<sup>84</sup> arouse nostalgia in the hearts of exiles, but the emotions she expressed were, while retaining her own particular emotions, also the emotions of all those who knew birth and death, joy and separation.

<sup>85</sup> are remarkable for a certain firmness of thought and style.

<sup>86</sup> for sweetness and delicacy of sentiment.

Para o resenhista, se o volume for uma das primeiras produções de uma escritora, portanto, novata, seus poemas são dotados de uma simplicidade que era então incomum nos textos de autoria feminina; o fato de as mulheres escreverem muitas cartas fez com que elas se tornassem capazes de buscar a originalidade poética “na originalidade da expressão e na sobrecarga de sentimento<sup>87</sup>” (NORTH AMERICAN REVIEW, 1864, p. 628). Além disso, a obra traz em si, ainda para esse crítico, traços das escolas contemporâneas. Dessa forma, Ingelow demonstra que segue um dos primeiros conselhos que dá ao seu leitor em “Hints of Composition”: deve-se estudar a tradição para escrever.

Confere-se aos seus escritos “truques de verso e mudanças de expressões que ela pegou de Tennyson e Charles Kingsley, e há muito de como pinta a paisagem que se aplica os princípios do Pré-Rafaelismo à poesia<sup>88</sup>” (NORTH AMERICAN REVIEW, 1864, p. 628). Ele vê, nesse sentido, nos poemas da escritora, originalidade nas escolhas dos temas e situações, e acredita que sua eventual maturidade suprirá as grandes expectativas que seus leitores terão após terminarem o volume.

S.K.B, alguns anos depois, em 1889, na *The Magazine of Poetry and Literary Review*, afirmou que a imprensa londrina considerou *Poems* como um volume cujos versos nos mostram “evidências de que tempo, estudo e devoção à sua vocação elevaram e receberam os poderes da poetisa mais talentosa que possuímos, agora que Elizabeth Barrett Browning e Adelaide Proctor não mais cantam na Terra<sup>89</sup>” (p.57). Além disso, ele cita também uma crítica norte-americana do livro, que recebeu os versos da poetisa como “voltas idílicas movidas com as mais tênues correntes da vida humana<sup>90</sup>” (p.57). Ademais, afirma que foi somente um de seus livros que tiveram boa vendagem nos Estados Unidos e na Europa, e dá um mapa de sua publicação. Também menciona um pequeno grupo de poemas, como “Divided”, “um poema de beleza e força<sup>91</sup>” e “Winstanly”, “cheio de *pathos* e ação<sup>92</sup>” (p. 57).

<sup>87</sup> “in quaintness of phrase and overstraining of sentiment”.

<sup>88</sup> “tricks of verse and turns of phrase which she has caught of Tennyson and Charles Kingsley, and there is too much of that landscape-painting which applies the principles of Pre-Raphaelism to poetry”.

<sup>89</sup> “evidence that time, study, and devotion to her vocation have both elevated and welcomed the powers of the most gifted poetess we possess, now that Elizabeth Barrett Browning and Adelaide Proctor sing no more on Earth”.

<sup>90</sup> “idyllic underflights moved with the tenderest currents of human life”.

<sup>91</sup> “a poem of great beauty and strength”.

<sup>92</sup> “full of pathos and action”.

Ives (2007) afirma que foi a resenha de George Massey, publicada em 25 de julho de 1863 que impulsionou a carreira de Ingelow, tendo provavelmente chamado a atenção de Thomas Niles, editor da Roberts Brothers, de Boston. Conforme Raymond Kilgour (apud IVES, 2007), assim que leu a resenha publicada na *Athenaeum*, Niles encomendou o livro, e anunciou sua impressão antes mesmo de sua cópia chegar. Essa história, famosa nos bastidores da editora, aclamava seu faro como editor.

A partir de pesquisa com a correspondência de Ingelow, Ives (2007) conta que a história pode ter sido outra. As cartas da escritora indicam que ela mesma ofereceu o livro à editora estadunidense Ticknor and Fiels, por recomendação do próprio Massey, que a ela escreveu antes mesmo de sua resenha tornar-se pública, recomendando a publicação para combater a pirataria que ele sabia que sua resenha traria. Na carta à editora, que pode ser encontrada em Peters (1972, p. 63), Ingelow não cita Massey, e se porta como alguém que entende de seus interesses, que quer fazer negócio com uma editora respeitável, que não se esquecerá dos interesses de seu autor. Para Peters, tal carta “é surpreendente para os leitores que não conseguem imaginar poetas tendo faro para negócios<sup>93</sup>” (1972, p. 63).

Em resenha publicada sobre *Poetical Works of Jean Ingelow* (1898), no dia 12 de março de 1898 na *Saturday Review of Politics, Literature, Science and Art*, o autor anônimo se lembra da época em que *Poems* foi publicado, e afirma que a popularidade de Ingelow era provavelmente maior do que a de qualquer outro poeta ou poetisa. Ela escreve, segundo o crítico, em um momento em que a poesia inglesa estava morta, e “os ouvidos dos leitores estavam relaxados pelas imitações do suave verso branco das idílias de Tennyson<sup>94</sup>” (p. 362). Fez sucesso instantaneamente em 1863 um livro que “casto e fervoroso, foi do momento, tocou os acordes e as questões do dia, foi anglicano (com pitada evangélica), foi Manchester (com algo patriótico quanto à Guerra da Criméia)<sup>95</sup>” (p. 362).

Conta Ives (2007), que a escritora era bastante envolvida no processo de produção e do *marketing* de seus livros. A pesquisadora chama atenção para as correspondências que Ingelow mantinha com seus editores, pedindo a Straham para

---

<sup>93</sup> is rather startling to those readers who cannot imagine poets ever having any business sense.

<sup>94</sup> the ears of readers had been relaxed by imitations of the smooth blank verse of Tennyson's idyls.

<sup>95</sup> chaste and fervid, it was of the moment, it touched the chords and questions of the day, it was Anglican (with a spice of the Evangelical), it was Manchester (with a patriotic sob for the Crimean War).

que a repassassem informações sobre as resenhas de *Studies for Stories* (1964, republicação de algumas histórias da *Youth's Magazine*, possivelmente modificadas), negando oferta de publicação da norte-americana Ticknor and Fields, e pedindo para que Niles não publicasse *Fated to be Free* (romance de 1875, publicado inicialmente em série em 1873, continuação de *Off the Skelligs*) com as ilustrações originais de Pinwell, que ela achava horrendas.

Dessa forma, mostra-se que a imagem de Ingelow como uma mulher sem ambição de *Some Recollections* (1901), onde foi descrita como alguém que “se manteve distante do ‘movimento das mulheres’, como era chamado, e de um status de celebridade indesejado, do autorreconhecimento e das aparições em jornais<sup>96</sup> (p. 81)” não é das mais corretas. Na verdade, a própria Straffen recorda-se de que, na época em que trabalhava na *Youth's Magazine*, Ingelow alugou uma casa na frente à de sua família, onde passava as manhãs, e ficava até a uma da tarde, para que as eventuais visitas não lhe atrapalhassem enquanto trabalhava. Às vezes ela chegava a dormir lá. Para Ives, trata-se de uma clara indicação “de que ela estava completamente engajada com seu trabalho literário e se entendia como uma escritora e editora profissional<sup>97</sup>” (2007, p. 14), contradizendo, portanto, a ideia de que a escritora “nunca colocou a literatura antes de seu dever como mulher em sua própria casa<sup>98</sup>” (STRAFFEN, 1901, p. 125).

Aliás, Ingelow foi muito próxima de John Ruskin, conforme comprova Knoepflmacher (1995) em “Male patronage and female authorship: the case of John Ruskin and Jean Ingelow”. Os artistas se conheceram por volta de 1867 ou 1868, quando ambos estavam próximos dos cinquenta anos. Poucos anos depois, ele citou alguns dos poemas dela em seus textos, e a listou entre seus melhores amigos. Eles trocaram diversas correspondências até a morte de um dos irmãos dela, em 1886, acontecimento que a deixou profundamente abalada. Ruskin teria tido alguns problemas tempos depois, mas isso não cessaria a correspondência dos dois. Destaca-se a recepção de Ingelow aos primeiros capítulos de *Praeterita*, e também a hipótese de que ele tenha ministrado uma palestra em sua casa.

---

<sup>96</sup> kept away from ‘the woman’s movement’, as it is called, and from that undesirable celebrity, self-applause and newspaper-puffing.

<sup>97</sup> that she was now fully engaged in her literary work and aware of herself as a professional writer and editor.

<sup>98</sup> never put literature for a moment before her duty as a woman in her own home.

É interessante a observação de Ives (2007), que aponta para o fato de a escritora começar a perder público já ao longo de sua produção. Para a pesquisadora, essa perda não somente do público leitor, como também dos aplausos críticos, deve-se, sobretudo, ao fato de que Ingelow representava uma espécie de perigo a um mercado estritamente masculino, que perdia cada vez mais espaço para a produção feminina. Dessa forma, é como se ela tivesse se tornado vítima de sua própria popularidade.

Em “Jean Ingelow and the literary marketplace”, a professora aponta que, por parte da crítica, havia uma tentativa de colocar a escritora “em seu lugar” como poetisa por meio da ênfase em aspectos de seus poemas que seriam “femininos”, e que, portanto, teriam um foco doméstico. Paródias e sátiras pospostas à crítica de Massey apontavam para uma aversão ao conteúdo. Ela aparece na sátira de Robert Buchanan, “The Session of the Poets”, de 1866, e também em “Horse & Foot: Or, Pilgrims to Parnassus”, de Richard Crawley. Para ele, Ingelow é popular não por causa de seu talento, mas pela falta de discernimento de leitoras insaciáveis, cujos maridos, sem outra saída, se viam obrigados a comprar os livros.

Na década de 1880, o trabalho de Ingelow começou a ser impresso nos Estados Unidos por outras editoras, que não a Roberts and Brothers, que por sua vez foi obrigada a baixar os preços das publicações. Esse enfraquecimento nas vendas fez com que ela se preocupasse com sua futura situação financeira, sobretudo depois do que aconteceu a sua família. Contudo, aponta-se, em Straffen (1901), que a escritora recebeu por muitos anos uma boa quantia em dinheiro por seus textos.

São duas as questões que Ives (2007) vê como obstáculos quanto aos estudos sobre a inglesa: a escassez de fontes primárias, e o insucesso na investigação daquelas que restam. Segundo ela, aproximadamente 200 cartas podem ser encontradas em bibliotecas britânicas e americanas. Ainda que a correspondência de Ingelow e Ruskin tenha chamado certa atenção, muitas de suas cartas, a maioria datada de pouco tempo depois de 1860, continua sem publicação, e nunca foram examinadas. Ademais, não há uma bibliografia completa dos seus trabalhos publicados, e são quase inexistentes os estudos sobre seu histórico de publicação.

Ainda conforme a pesquisadora, a falta de estudos sobre Jean Ingelow faz com que se perpetue a imagem que dela foi construída no vitorianismo, que a via e

também a seu trabalho “como uma personificação do ideal feminino<sup>99</sup>” (IVES, 2007, p. 12). Dessa forma, como já discutimos, a inglesa é vista erroneamente como uma mulher sem ambição, cujo sucesso veio cedo; como alguém de família abastada, que escrevia por lazer. Jessi Snider (2014) afirma que os últimos vinte anos têm sido particularmente interessantes quanto à expansão de cânone então monolítico a outros grupos que agora se veem representados em antologias e arquivos, como as escritoras vitorianas que não integram o cânone. Há muito ainda por ser feito, e a atenção esporádica dada ao trabalho de Jean Ingelow é uma prova disso.

É preciso dizer que a *nova mulher* pode também ter sido uma questão que afastou as leitoras de Ingelow de seus poemas, que tratavam não só de sentimentos, como também de domesticidade e religião. Eboras esses textos tivessem os tais “temas femininos”, Ingelow se mostrava proativa, era alguém que de fato exercia a profissão de escritora. Com a *nova mulher*, deixa-se de lado “a criatura de emoções doces, e aspirações puras<sup>100</sup>” (BESANT, 2015, p. 1636).

A participação de Ingelow nas coletâneas e enciclopédias é consideravelmente mais tímida que a de Christina Rossetti. A ela são dedicadas poucas linhas no *Selections from Oxford Companion to English Literature* (2009). Além desse, ela também é lembrada brevemente por Carolyn Sigler em *Dictionary of Literary Biography, vol. 163: British Children's Writers, 1800-1880* (1996), por Castner em *Dictionary of Literary Biography, vol. 35: Victorian Poets After 1850* (1985), e por Sally Mitchell (Org.) em *Victorian Britain (Routledge Revivals): An Encyclopedia*, de 1988.

Ademais, encontram-se alguns poucos estudos sobre a obra de Jean Ingelow. Antecedem os tímidos estudos acadêmicos um pequeno grupo de ensaios. No volume 56 da *Atlantic Monthly*, Harriet Waters Preston publicou um artigo em que discorre sobre as obras de Ingelow e de Lucy Bethia Walford (1845-1915), consideradas por ela escritoras de pretensão moderada, mas com mérito. Para a norte-americana, que faz um passeio por toda a obra de Ingelow, a escritora é dona de um talento um tanto artificial, mas desenvolvido à sua capacidade máxima. É interessante a categorização que ela propõe: Ingelow seria, assim como Walford, membro de uma “escola de Austen” e, nesse sentido, seus trabalhos têm interesse no exame de, em alguns casos, “tipos de personagens cotidianos, e com acessórios

<sup>99</sup> as an embodiment of the feminine ideal.

<sup>100</sup> a creature of sweet emotions, and pure aspirations.



simples, mas harmoniosos<sup>101</sup>” (PRESTON, 1885, s/d) e, com algumas exceções em Ingelow, há “combinações naturais e não forçadas, e evoluções e eventualidades da vida cotidiana de uma elite inglesa e seus dependentes<sup>102</sup>” (PRESTON, 1885, s/d).

Dois anos depois, surge na revista *The Girl's Own Paper* um artigo de K.E. Coleman sobre a obra poética da escritora, que ele considera a segunda maior poetisa da Inglaterra, depois de Elizabeth Barret Browning, e vê a beleza métrica de sua poesia como sendo sua característica mais marcante. Uma nota mais biográfica aparece na *The Living Age*, em 1897, antiga *Anathæum*, logo após sua morte, destacando que sua poesia fala com o coração. Também no mesmo ano, uma matéria do *The New York Times* aponta para os 200 mil livros vendidos por Ingelow nos Estados Unidos da América. Tratam de sua personalidade e seus poemas, “naturais”. Descreve-se até mesmo seu caixão. Também nesse mesmo ano, Jannette Atwater Street escreve para a *The Citizen* que a popularidade da escritora se deveu, sobretudo, às “notas claras e patéticas, em que ela dá voz aos gemidos do mar ou ao suave deslizar do rio visto do outro lado dos prados manchados ou ao canto fúnebre para o pescador que o mar reivindicou para si<sup>103</sup>” (s/d).

O *website Minor Victorian Poets and Authors* nos mostra que esses ensaios foram, com o tempo, ficando mais espaçados, sendo publicados como pequenos sumários sobre a escritora em livros: temos o de Mackenzie Bell no *The Poets and Poetry of the Nineteenth Century*, editado por Alfred H. Miles; em *Women Authors of the Day*, de Helen C. Black, 1906; o de Sara K. Bolton no livro *Lives of Girls who Became Famous*, em 1914; a análise de alguns poemas no *Appreciations of Poetry*, de Lafcadio Hearn, em 1916.

Em uma edição da *Notes and Queries* de 1952, Hilda D. King chama a atenção para o volume de poesia satírica *Fly Leaves*, publicado por Calverley nove anos depois do lançamento de *Poems*, de Ingelow. A pesquisadora considera os dois últimos poemas do livro, “The Cock and the Bull” e “Lovers, a Reflection” dois dos melhores publicados pelo escritor. Se o primeiro é uma paródia pautada na versificação de um poema de Robert Browning, o último é uma paródia de Ingelow no geral: sua popularidade, suas rimas, sua linguagem e, até mesmo, seus temas.

---

<sup>101</sup> flagrantly commonplace types of character; and on the homely but harmonious accessories.

<sup>102</sup> the natural and unforced combinations, and evolutions, and eventualities of the every-day life of English gentleness and their dependents.

<sup>103</sup> clear pathetic notes in which she voices the moan of the sea, or the gentle sliding of the river seen far across dappled meadows, or the dirge for the fisherman whom the sea has claimed for its own.

Para construir seu poema, ele se vale de 14 dos de Ingelow, como comprova King, para quem o texto, divertido e de vocabulário louvável, é “uma crítica gentilmente bem humorada que aponta as falhas, mas não condena<sup>104</sup>” (p. 386).

Mary R. Mahl divulga em uma edição da *Notes and Queries* de 1972 uma carta de John Ruskin a Ingelow, encontrada em um volume da edição de 1866 de *The Ethics of the Dust*, de Ruskin, na University of Southern California. Embora a relação dos escritores tenha sido explorada somente no já citado ensaio de Knoepfelmacher, a pesquisadora adianta o fato do nome de Ingelow parecer 16 vezes nos *Diaries* dele, entre 11 de junho de 1865 e 27 de abril de 1886. A carta, provavelmente datada do final da década de 1870, não traz nenhuma observação literária; o escritor fala sobre plantas, do clima, da temperatura, comenta que plantou oxicoco, e pede para que a escritora, que havia dito que não estava bem, lhe escreva.

Em 1993, Jennifer A. Wagner publica no periódico *Victorian Poetry* um artigo intitulado “In Her ‘Proper Place’: Ingelow’s Fable of the Female Poet and Her Community in ‘Gladys and Her Island’”. O texto se inicia com uma discussão do verbete sobre Ingelow no livro *English Poetesses*, de Eric S. Robertson, publicado em 1883, em que, conforme a pesquisadora, ele intenciona colocar Ingelow “no seu lugar” como poetisa, descrevendo sua poesia como composta apenas de temas domésticos. Em sua leitura de “Gladys and her Island”, Wagner afirma que há uma série de transgressões sociais, de decoro, geográficas. Além disso, a forma do poema também é transgressora. Para a pesquisadora, em sua jornada, Gladys experiencia o conflito que Showalter define como característico daquele século: as mulheres, quando escreviam, eram admiradas quando extendiam aquele papel feminino de professora-mãe. No poema, imagens maternais que predominam são alegorias da mente da protagonista, que se encanta no Éden que ela própria cria. Nessa jornada ela forma sua autoconsciência.

Em 1995, também no periódico *Victorian Poetry*, um artigo sobre “A Story of Doom”, de autoria de Heidi Johnson, é publicado. O poema trata de uma recontagem da história de Noé. Em sua interpretação do poema, a pesquisadora afirma que o texto de Ingelow expõe a precariedade da autoridade que a maternidade confere às mulheres, sugerindo que, em vez de uma fonte de força espiritual e social, é um paliativo vazio. Em “A Story of Doom”, Niloiya, mulher de

---

<sup>104</sup> a gently humorous criticism which point out the faults but does not condemn.

Noé, é representada como uma personagem nos moldes de Eva, que tenta impedir a tarefa sagrada de seu marido. Sugere-se que, nesse poema, Ingelow coloque que o controle masculino irrestrito nega à mulher sua participação na fé cristã. Niloiya representa os desejos que a mulher deve reprimir em prol da progressão do cristianismo na busca da redenção da humanidade.

Em 2004, Terence Allan Hoagwood publicou um artigo em *Victorian Poetry*, no qual ele apresenta uma possibilidade de leitura dos textos “A Drama of Exile”, de Elizabeth Barrett, e “A Story of Doom”, de Jean Ingelow; ambos os poemas possuem o que para o autor são antecedentes miltonianos. Os dois textos têm como principais temas a questão de gênero – no poema de Barrett, por exemplo, Eva nega a noção patriarcal da mulher como inferior – e a filosofia da interpretação hermenêutica. Além disso, os poemas têm em comum o fato de que neles há a apropriação de mitos antigos para a elaboração de novos significados. Afirma Hoagwood que ambas as escritoras reconheciam, assim como faziam os pensadores hermenêuticos, que as gerações se apropriavam das escrituras bíblicas para alegorizar suas próprias questões, no seu próprio contexto histórico-social. Nesse sentido, Ingelow se apropria da simbologia bíblica para a elaboração de um texto que trata de políticas de gênero, cartismo e os conflitos que resultaram na Segunda Lei da Reforma de 1867. Além disso, ela também trata de questões da ciência contemporânea, como a eugenia. O poema também é visto pelo pesquisador como um texto que dramatiza as dificuldades da hermenêutica: Niloiya tem dúvidas da missão do marido, que, por sua vez, tem dúvidas quanto à existência da voz que ouviu, entre outros aspectos.

Já com relação a *Mopsa the Fairy*, os resultados de nossa pesquisa permitem notar que é o volume que mantém Ingelow viva dentro da história literária, embora em vida ela fosse mais conhecida e celebrada como poetisa.

No sexto volume da norte-americana *The Southern review*, de 1869, o livro é considerado uma “leveza da imaginação<sup>105</sup>” (p. 489); também é adjetivado como prazeroso, dando destaque às viagens (no albatroz, no bote), e à busca pelo castelo. No segundo volume de *The Western Monthly*, publicada nos Estados Unidos da América em 1869, o livro é visto como um volume que torna seus leitores, novamente crianças, possibilitando-lhes diversos mundos da infância. As crianças,

---

<sup>105</sup> lightness of fancy.

ao entrarem em contato com a obra, alegrar-se-ão ao perceberem que cavalos maltratados e mulheres-maçã não foram esquecidos no mundo de fadas vitoriano. De acordo com esse resenhista anônimo, para quem Ingelow tem êxito ao reconciliar a imaginação com o que ele considera um grau necessário de veracidade, a naturalidade de estilo no fim do livro permite a aproximação com o leitor. Existe a comparação com *Little Alice in Wonderland* (sic.): “as mesmas transições excêntricas e a maneira estranha de colocar as coisas, tão marcantes em ‘Little Alice’<sup>106</sup>” (p. 129), além de aproximar os textos quanto à construção de seus reinos, que quase sugerem insanidade, e as imagens grotescas. É interessante observar que o autor da resenha aponta que Ingelow trocou, algumas vezes, “shall” por “will” e vice-versa.

Um comentário anônimo no artigo “Belles Lettres”, no volume 92 da revista *The Westminster Review*, afirma que, em *Mopsa*, a imaginação é livre. Destaca-se a qualidade poética da escritora, que parece “pintar” seu texto, e o seu senso de humor. Por fim, publicou-se, também em 1869, em *The Athenaeum*, uma propaganda do livro, contendo seleções de quatro críticas, todas bastante positivas, destacando os usos da fantasia e a universalidade de leitura que o texto abarca. Na revista em si, Jewsbury (apud WAKEFIELD, 2007) destaca em 1869 que há uma moral que encobre todo o texto, que possui trechos dignos dos contos-de-fadas antigos, e nos permite observar seu processo e invenção e sua consciência de “intenção”.

A mais antiga referência acadêmica que encontramos ao texto está em Harvey Darton (1966), que coloca Ingelow como uma escritora de um livro só, e cujo *Mopsa*, “na sua simplicidade sem forma, tem um caráter mais compactador do que as histórias muito mais numerosas de seus contemporâneos bem reconhecidos<sup>107</sup>” (p.290). Para ele, o volume é uma “fantasia pura, natural<sup>108</sup>” (p. 289): a escritora tinha o dom da mais simples e completa espontaneidade.

*Mopsa the Fairy* é, para Auerbach e Knoepfmacher (1992) um *bildungsroman*<sup>109</sup> feminino, embora a história inicialmente seja centrada no “Capitão Jack”. Ela dialoga com “A Bela Adormecida” às avessas: a personagem que nomeia

<sup>106</sup> the same odd transitions and queer way of putting things, so marked in ‘Little Alice’.

<sup>107</sup> in its formless simplicity, has a compactor character than the much more numerous stories of her well-recognized contemporaries.

<sup>108</sup> pure artless fantasy.

<sup>109</sup> Romance de formação, em que se explora o desenvolvimento de um personagem.

o livro devolve o beijo do menino no final. Depois, ele deve voltar ao mundo real. Para os pesquisadores, Ingelow inverte a ênfase dada por Carroll e outros escritores, que evitam o crescimento da criança em uma mulher adulta: Mopsa se torna uma governante matriarcal, que aceita o que a ela foi imposto pela Old Mother Fate. A mãe de Jack seria uma contraparte cotidiana da rainha Mopsa, então ela pode ser considerada um *link* no mundo real para o mundo fantástico governado por mulheres. Eles também apresentam algumas comparações com a *Alice* de Carroll; por exemplo, se Alice desce pela toca do Coelho, Jack sobe nas costas do albatroz e, com ele, voa.

Em 1998, U. C. Knoepfmacher publicou o volume *Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales, and Femininity*. Nele, o capítulo “Sundering Women from Boys: Ingelow’s *Mopsa the Fairy*” apresenta uma reflexão sobre o texto de Ingelow. O artigo é bastante completo no que se refere à apresentação da obra: além de ser didático, o professor também aponta para possíveis diálogos de *Mopsa* com obras da própria escritora, e para os seus dois mais notáveis intertextos: os livros de *Alice*, e *At the Back of the North Wind*, de autoria de George MacDonald. Um ponto importante seria, por exemplo, a ponte que o professor faz do personagem John Smith com Jack. O conto “The life of John Smith” foi publicado pela primeira vez em junho de 1851, na décima-quarta edição da *Youth’s Magazine*. Depois, recolhido – não sabemos se com alguma modificação, tendo em vista que a escritora gostava de fazê-las – em *Tales of Orris*, então em *Stories Told to a Child*, e na edição *The Suspicious Jackdaw and The Life of Mr. John Smith* (IVES, 2001; KNOEPFLMACHER, 1998). Nele, conta-se, em poucas páginas, a história do personagem desde seu nascimento até sua morte.

Conto primariamente dedicado ao público infantil, “The life of John Smith” não traz um protagonista cuja vida seja, de modo algum, notável. Ao contrário, não há nada de interessante ali. Para o Knoepfmacher, trata-se de um texto anti-imaginativo, cujo narrador acaba por atacar a todos os leitores tentados às grandiosas fantasias. O Sr. Smith já foi um garoto chamado Jack: “um bom, e bastante tedioso, menino da classe média<sup>110</sup>” (p. 280), de certa forma com uma vida sem imaginação. O realismo comum, cotidiano que o pesquisador entende como parte dos contos infantis de Ingelow dá lugar então a uma história que apresenta um

---

<sup>110</sup> a good and very dull middle-class boy.

mundo mágico, extraordinário. Jack e Smith são por Knoepfmacher distinguidos pela imaginação: Jack tem a impassibilidade de Smith, mas é sua falta de imaginação e de previsão que o protegem diante do desconhecido, enquanto a imaginação superior de Mopsa é instável e vulnerável. Ela, ao longo da narrativa, torna-se uma mulher sábia; ele continua simplesmente um garoto (KNOEPFLMACHER, 1998). Mopsa se torna maior do que Jack, e se liberta dele. Reclama o menino, logo no início: “Eu espero que você não continue crescendo como está, ou ficará tão grande quanto mamãe em uma ou duas semanas – grande demais para brincar comigo<sup>111</sup>” (p. 269), lamentando, portanto, que ela se liberte de seu poder, e também antecipando ao leitor sua separação. Se Carroll procura ao máximo retardar a maturidade de Alice, Ingelow permite que Mopsa cresça livremente. A personagem, que ao longo da história se torna a mais poderosa das fadas, tem seu crescimento justificado duas vezes: pelo beijo de Jack, e por previsão de uma autoridade feminina: Old Mother Fate.

Ingelow, para Knoepfmacher, assim como Rossetti e Ewing, “se sentiu desafiada pela subjetividade de cada apropriação masculina das energias femininas<sup>112</sup>” (1998, p. 283). Então, cria-se em *Fairyland*, espaço em que Jack vai para um lugar essencialmente feminino. Ele tem uma relação patronizada com relação às fadas, ao mesmo tempo em que se sente cada vez menos seguro com sua própria escrava, e “na profundidade desses reinos, onde a vontade de Mother Fate manifesta-se mais plenamente, o pobre Jack irá verter os últimos remanescentes de sua autoridade masculina e de sua autoestima de menino<sup>113</sup>” (p. 285). Jack e a escrava tornam-se interdependentes. Ela, que se vai tornando uma poderosa fada, o instrui quanto aos usos da imaginação.

Embora o começo do livro seja muito parecido com o de *Alice*, para o pesquisador, Ingelow se opõe a Carroll de duas maneiras distintas: questionando “suas tentativas possessivas de dominar uma menina cujo crescimento ele ressentia, e ainda mais importante, ela desafia a aparente hostilidade dele com relação a

---

<sup>111</sup> I hope you will not go on growing so fast as this or you will be as tall as my mamma is in a week or two – much too big for me to play with.

<sup>112</sup> felt challenged by the subjectivity of each man’s appropriation of female energies.

<sup>113</sup> in the innermost of these realms, where the mandates of Mother Fate become most fully manifest, poor Jack will shed the last remnants of his male authority and boyish self-esteem.

mulheres adultas<sup>114</sup>” (KNOEPFLMACHER, 1998, p. 291): Mopsa, ao longo da narrativa, acaba se tornando uma anti-Rainha de Copas.

Os protagonistas também se diferem em seu final: se o de Alice simboliza sua marcha pela maturidade, Jack não consegue deixar Fairyland, que tem Mopsa em seu centro. Ela se questiona, ele é seguro de sua identidade como menino vitoriano. Outros temas também tratados no artigo, como a relação Jack-Carroll, os limites do fantástico, as relações entre Alice e sua irmã e Mopsa e sua irmã, a construção dos catalisadores (o Coelho e Jenny, a albatroz), entre a *apple-woman* e a rainha, os protagonistas como cuidadores, e *nonsense* e fraude.

Em 2002, Sarah Rebecca Wakefield defendeu a tese “Folklore-Naming and Folklore-Narrating in British Women’s Fiction, 1750-1880”, que mais tarde virou livro, na Universidade do Texas, campus de Austin. Nela, a pesquisadora seleciona um grupo de gêneros da ficção de autoria feminina britânica lançados entre 1750 e 1880, e investiga como instâncias do folclore e suas formas estruturais e psicológicas, se relacionam com respeito a raça, classe, sexo, nação e desejo nesses textos. Em *Mopsa*, especificamente, ela investiga como a *Englishness* (o “ser-se inglês” de Jorge de Sena) da classe média se torna mágica em *Fairyland*.

Partindo da afirmação de Kelly Sears Smith (s/d), para quem os protagonistas das histórias de fadas encontram nelas aspectos seletivos e exagerados de sua própria sociedade, ela nota em *Mopsa* alusões ao inglês como um conquistador, e então examina a construção dos nativos do reino encantado, seu sistema de governo, e a partida de Jack. Para a pesquisadora, a imaginação vitoriana

retratava as colônias como fêmeas indolentes, que aguardavam penetração imperial, mas enquanto o explorador erotizava a terra, ele tentava se manter afastado de corpos reais do sexo feminino, uma vez que o contato físico poderia degradar suas faculdades superiores<sup>115</sup> (p.297).

Nessa perspectiva, ela entende a relação Jack-Mopsa e Jack-Fairyland como semelhante: em ambos os casos Jack se sente poderoso na medida em que ambos apresentam certa dependência dele. Para a pesquisadora, a fada seria uma metáfora da Inglaterra como um pai, que orienta, e seus territórios seriam jovens

---

<sup>114</sup> his possessive attempts to dominate a girl he resents for growing up and, even more important, she challenges his undisguised hostility towards adult women.

<sup>115</sup> pictured the colonies as supine females awaiting imperial penetration, but while the explorer eroticized the land, he tried to keep away from actual, female bodies, since physical contact could degrade his superior faculties.

desobedientes, e o beijo de Jack em Mopsa indicaria uma humanização por parte do imperial explorador inglês aos nativos, fazendo-os mais sensatos, menos infantis, e mais civilizados. Retomando o panorama que Ingelow apresenta das diversas raças de fadas, Wakefield cita Robert H. MacDonald, que em seu livro caracteriza o continente africano como “úmido, insalubre e perigoso; seus aborígenes são primitivos, imprevisíveis, mutáveis, infantis, femininos em suas naturezas essenciais<sup>116</sup>” (apud WAKEFIELD, 2002, p.302).

Wakefield afirma que a expulsão de Jack de *Fairyland* pode indicar que ele ainda não é maduro o suficiente para assumir o governo de uma colônia, e também pode ser interpretado como uma condenação do projeto expansionista, devido ao desejo das fadas de permanecerem por conta própria. Chama a atenção a leitura que a pesquisadora faz da relação dos protagonistas da história de Ingelow com a Rainha Vitória e o Príncipe Alberto (1840-1861): *Fairyland* reclama por uma rainha estrangeira, que ofereceria um rei, e uma possibilidade de futuro mais tradicional. Mopsa, assim como a Rainha inglesa (de descendência alemã), traria não só essa respeitabilidade, ao tornar os animais fadas novamente, como também um marido. Jack gostaria de reinar com a personagem, mas não pôde fazê-lo, tal como o Primeiro Ministro Lord Melbourne (1779-1848), que foi substituído pelo príncipe Alberto como conselheiro, ao perder as eleições de 1839 (WAKEFIELD, 2002, p.306).

Em “‘Many Worlds More’: Feminine Imagination in Jean Ingelow’s *Gladys and Her Island* and *Mopsa the Fairy*” (2004), a autora, Jennifer Geer, faz algo até então não visto quanto aos estudos da obra de Ingelow: compara trabalhos da escritora, mas de gêneros diferentes: ainda que sejam duas narrativas, trata-se, respectivamente, de um poema e de um romance. Dentre as semelhanças entre eles, como o título adianta, está a redefinição da imaginação em termos femininos. Com essa imaginação, representada de maneira feminina, esses textos “privilegiam vias indiretas, um foco repetitivo em sentimentos de perda e transitoriedade, e invocações frequentes de sabedoria materna<sup>117</sup>” (GEER, 2004, p. 168). Gladys e Mopsa são rainhas de seus respectivos reinos, como a mulher era a rainha de seu lar para John Ruskin.

---

<sup>116</sup> wet, unhealthy and dangerous, its aboriginals primitive, unpredictable, changeable, childish, feminine in their essential natures.

<sup>117</sup> privilege indirection, a repetitive focus on feelings of loss and transience, and frequent invocations of maternal wisdom.



Dentre as características que ambos os textos partilham, esta o fato de que as mulheres são caracterizadas como educadoras. Uma das conclusões a que Geer chega em seu artigo, é de que *Mopsa* dramatiza a alegoria poética de *Gladys an Her Island*: “figuras femininas de destaque usam a sua visão poética para ensinar e acalmar os machos infantis, e revelam as formas como o ‘temperamento poético’ cresce - e transforma – as vidas comuns das mulheres<sup>118</sup>” (p. 184).

Em 2009, a revista *Women’s Writing* publica um artigo de Jen Cadwallader intitulado “Political Economy and Women’s Work in Jean Ingelow’s *Mopsa the Fairy*”. Nele, a pesquisadora afirma que Ingelow, em seu livro infantil, desafiou crenças populares vitorianas em ambas as esferas referidas no título de seu artigo. Jack, o protagonista da história, aplica, em cada um dos lugares que visita, os valores ingleses no que se refere à política econômica.

No reinado de Vitória, acreditava-se que a política *laissez-faire*<sup>119</sup> promovia tanto a ganância quanto a imoralidade. Em *Mopsa*, para a pesquisadora, Ingelow usa sua criatividade “para rever a posição econômica das mulheres em resposta tanto àqueles que lhes negaram identidades econômicas, quanto aos que exigiram um lugar para elas na esfera comercial<sup>120</sup>” (p.453). Dessa forma, critica-se a ideia de que o mundo dos homens de negócios seria balanceado e redimido pelo “anjo do lar”: a mulher desinteressada do espaço doméstico.

Afirma Cadwallader (2009) que, em *Mopsa*, a escritora sugere que, tendo seu valor reconhecido, o trabalho doméstico dissolveria a barreira ideológica que separava a mulher do sistema capitalista, e a reponsabilidade do comportamento moral decairia para cada indivíduo. Tomando como exemplo *Shirley* e “Aurora Leigh”, respectivamente e Charlotte Brontë e Elizabeth B. Browning, ela disserta que o trabalho doméstico simbolizava o *status* da mulher vitoriana como sem valor, limitado.

Em *Fairyland*, Jack se encontra praticamente somente com mulheres, e suas aventuras vão desfazendo pouco a pouco seu entendimento de economia, demonstrando que a mulher tem uma identidade econômica, assim como o homem. Por exemplo, em um dos momentos da narrativa, o protagonista encontra um

<sup>118</sup> foregrounding female figures who use their sweeping poetic vision to teach and soothe childish males and revealing the ways in which the poetical temperament grows out – and transforms – women’s ordinary lives.

<sup>119</sup> O mercado funciona livremente, sem interferência.

<sup>120</sup> to revise women’s economic position in response to both those who denied women economic identities and those who demanded a place for women in the commercial sphere.

acampamento cigano. Nele, são vendidos produtos de produção caseira, produzidos por homens e mulheres que são participantes desse sistema econômico. Quando vai pagar pela comida, Jack tem sua moeda recusada por ser velha e torta. Ao recusar o dinheiro com que seria paga, a interlocutora do personagem rejeita a política econômica inglesa. Ela aceita como pagamento um apito, pois suas abelhas gostam de ser chamadas de volta para casa, quando flores são colhidas para elas. Então o lucro é reinvestido no próprio trabalho.

Logo após isso acontecer, Jack encontra outra mulher: uma cigana aparentemente frágil segurando seu filho, e a imagem desperta nele o papel masculino de protetor. Contudo, tal mulher se vale dessa imagem visando lucro: seu bebê não passa de um nabo enrolado com trapos. Também quando compra uma escrava de seu dono, na tentativa de libertá-la dele, Jack é o homem que provê: dá dinheiro a ela, uma mulher com idade suficiente para ser sua avó, e a ensina a comprar roupas. Sua compra, que é desaprovada por Jack, marca sua independência em lidar com o mercado.

Já em *Fairyland*, as fadas são gananciosas, incapazes de compreender as necessidades dos outros, e por isso foram amaldiçoadas: se o Sol tocar a rainha, todos se transformam em cervos, o que levou os homens a trancar a personagem em um castelo, em vão, na tentativa de protegê-la. Para salvar os homens transformados em veados e aprisionados em uma caverna, Mopsa transforma uma moeda de prata de Jack em uma varinha mágica. Para Cadwallader (2009), a transformação da moeda em algo que é fruto do trabalho caseiro demonstra que “homens egoístas e mulheres altruístas não são mais separados, e cada indivíduo assume responsabilidade pelo bem do futuro do país<sup>121</sup>” (p. 466). Ainda que Jack se esqueça de suas vivências quando retorna para casa, o que demonstra que o trabalho da mulher só é valorizado em *Fairyland*, o volume termina com a mãe do personagem recitando a ele um poema, que descreve uma poderosa mulher trabalhando.

Depois disso, encontramos uma breve passagem em um artigo de Laura Forsberg, publicado em 2015, em que o volume é comparado a *Puck of Pook's Hill*, de Rudyard Kipling, em que uma fada leva as crianças que protagonizam o texto a diversas aventuras e, logo em seguida, apaga suas memórias.

---

<sup>121</sup> selfish men and altruistic women are no longer separated, and each individual bears responsibility for the future good of the country.

Tendo em vista as bases de dados do Copac, cujo acervo engloba o catálogo aproximadamente 90 bibliotecas do Reino Unido e da Irlanda, e do WorldCat, que engloba um catálogo de 10 mil bibliotecas, compilamos uma grande lista<sup>122</sup>, e dela concluímos que a única das obras da escritora que sobrevive em um comércio mais sólido é *Mopsa, the Fairy*, que recentemente foi impresso em coletâneas. Sabemos que em *Alternative Alices* (1997) de Carolyn Sigler só há um trecho do texto, não a obra completa. Em *Forbidden Journeys* (1992), de Auerbach e Knoepfelmacher, o texto é integral. Não se sabe como ele está nessa última coletânea, lançada no século XXI.

Se celebrada enquanto viva como poetisa, foram poucos dos poemas de Jean Ingelow que sobreviveram. A maior parte em coletâneas, destaca-se “Divided” e “The high tide on the coast of Lincolnshire”, que foi musicado. A última coletânea de poemas da escritora foi lançada no começo do século XX. Seus volumes de prosa desapareceram rapidamente. Curiosamente, o último lançamento físico foi *Allerton and Dreux*, em 1975. Não há qualquer menção a uma nova edição de *Sarah de Berenger* ou *John Jerome* nesse arco de tempo.

Muitos dos contos de Ingelow foram agrupados em livros menores, contendo poucas histórias. Outros foram lançados como *gift books* (livros de cortesia), e isso torna difícil apresentar uma cronologia completa de seus volumes. Uma das mais completas bibliografias que encontramos foi compilada por Carolyn Sigler, que assinalou a data de lançamento dos volumes, levando em conta também sua publicação norte-americana. Temos as seguintes publicações: 1. *A Rhyming Chronicle of Incidents and Feelings* (anônimo, Londres: Longman, Brown, Green & Longmans, 1850); 2. *Allerton and Dreux; Or, The War of Opinion* (anônimo, Londres: Wertheim, 1851); 3. *Tales of Orris* (Bath: Binns & Goodwin, Londres: Marlborough, 1860; versão expandida em *Stories to Told a Child*, Londres: Strahan, 1865; Boston: Roberts Brothers, 1866); 4. *Poems* (Londres: Longman, Green, Longman, Roberts & Green, 1863; Boston: Robert Brothers, 1863); 5. *Studies for Stories from Girls' Lives* (anônimo, dois volumes, Londres: Strahan, 1864; 1 volume, Boston: Roberts Brothers, 1865); 6. *Home Thoughts and Home Scenes* (por Ingelow e outros, Londres: Routledge, 1865; Boston: Tilton, 1865); 7. *Songs of Seven* (Boston: Roberts Brothers, 1866); 8. *A Story of Doom, and Other Poems* (Londres:

---

<sup>122</sup> Cf. tabela da página 163.

Longmans, Green, 1867; Boston: Roberts Brothers, 1867); 9. *A Sister's Bye-Hours* (anônimo, Londres: Strahan, 1868; Boston: Roberts Brothers, 1868); 10. *Mopsa the Fairy* (Londres: Longmans, Green, 1869; Boston: Roberts Brothers, 1869); 11. *The Monitions of the Unseen and Poems of Love and Childhood* (Boston: Roberts Brothers, 1871); 12. *The Little Wonder-Horn: A New Series of "Stories to Told a Child"* (Londres: King, 1872); 13. *Off the Skelligs* (4 volumes, Londres: King, 1872; 1 volume, Boston: Roberts Brothers, 1872); 14. *Poems*, first and second series (2 volumes, Londres: Longmans, 1874, 1877); 15. *Fated to be Free* (3 volumes, Londres: Tinsley Brothers, 1875; 1 volume, Boston: Roberts Brothers, 1875); 16. *The Shepherd Lady, and Other Poems* (Boston: Roberts Brothersm 1876); 17. *One Hundred Holy Songs, Carols, and Sacred Ballads* (Londres: Longmans, 1878); 18. *Sarah de Berenger* (1 volume, Londres: Low, Marston, 1879; Boston: Roberts Brothers, 1879; 3 volumes, Londres: Sampson, Low, Marston, Searle & Rivington, 1880); 19. *Don John* (3 volumes, Londres: Low, Marston, Searle & Rivington, 1881; 1 volume, Boston: Roberts Brothers, 1881); 20. *Poems*, third series (Londres: Longmans, Green, 1885; republicado como *Poems of the Old Days and the New*, Boston: Roberts Brothers, 1885); 21. *John Jerome, His Thoughts and Ways: A Book without Beginning* (Londres: Low, Marston, Searle & Rivington, 1886; Boston: Roberts Brothers, 1886); 22. *Very Young and Quite Another Story* (Londres: Longmans, Green, 1890); 23. *A Motto Changed* (Nova Iorque: Harper, 1894).

Como dissemos, muitos de seus contos infantis foram lançados separadamente, ou com um pequeno grupo, em edições menores. Ainda que o número seja provavelmente maior, tomamos nota de: *The Moorish Gold and The One-Eyed Servant* (1867), *The Minnows with Silver Tails, and Two Ways of Telling a Story* (1867), *The Suspicious Jackdaw and The life of Mr. John Smith* (1867), *The Golden Opportunity* (1867), *The Little Wonder Box* (1887).

## 2.3 Christina Rossetti



Figura 6 - Christina Rossetti, em detalhe de fotografia tirada por Charles Lutwidge Dodgson.

Fonte: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/12/57/20/1257209323efcc5a80e9751f1db13ce8.jpg>>. Acesso em 10 jun. 2016.

Christina Georgina Rossetti publicou três obras infantis: *Sing-Song: A Nursery-Rhyme Book* (1872), *Speaking Likenesses* (1874), e *Maude: A Story for Girls* (1897). Esta última, escrita em 1859, foi encontrada por seu irmão, William Michael, e publicada postumamente. Filha do refugiado italiano Gabriele Pasquale Giuseppe Rossetti (1783-1854), e de Frances Lavinia Polidori (1800-1886), a escritora, que nasceu em Londres, no dia 05 de dezembro de 1830, era tão tímida que ficaria incomodada se soubesse que falamos dela (WOOLF, 2014).

Seu nome é a junção dos nomes da princesa Christina Bonaparte, por desejo de seu pai, e de Georgina Macgregor (filha de Sir Patrick Macgregor) por desejo de sua mãe. De sangue italiano, com exceção da avó materna inglesa, Rossetti cresceu em um ambiente literário e culto. A casa de sua família na Charlotte Street era ponto de encontro dos exilados políticos italianos, tais como o “General Michele Carrascosa... Conde Carlo Pepli, o soprano Giuditta Pasta, o escritor antifeminista Guido Sorelli, o violoncelista Dragonetti, o escultor Sangiovanni, o lexicógrafo Petroni, o violinista Paganini<sup>123</sup>” (WALLER, 1932, s/d).

Professor de italiano na King’s College londrina, Gabriele manteve tradições italianas em sua casa, e seus quatro filhos foram criados bilíngues. São irmãos de Christina: Maria Francesca Rossetti (1827-1876), Gabriel Charles Dante Rossetti (Dante Gabriel Rossetti, 1828-1882), e William Michael Rossetti (1829-1919).

Natural de Vasto, na Itália, Gabriele Rossetti seria famoso apenas por ter sido pai de Dante Gabriel e de Christina. Contudo, ele também foi conhecido em seu tempo não só por suas hoje excêntricas leituras d’ *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, das quais dois volumes foram publicados respectivamente em 1825 e 1826, como também por ter sido um poeta, e um revolucionário italiano.

William Michael, que traduziu e complementou a autobiografia em verso de seu pai, resume a trajetória dele até a Inglaterra da seguinte forma: em 1879 tornou-se Rei de Nápoles, aos oito anos, Fernando (1751-1825), terceiro filho do Rei da Espanha. Tudo corria bem para o rei e também para a rainha (Maria Carolina, 1752-1814, irmã de Maria Antonieta, 1755-1713) até a Revolução Francesa em 1789. A oposição fez com que os reis se exilassem na Sicília, onde ficaram de janeiro a

---

<sup>123</sup> General Michele Carrascosa... Count Carlo Pepoli, the soprano Giuditta Pasta, the anti-feminist author Guido Sorelli, the cellist Dragonetti, the sculptor Sangiovanni, the lexicographer Petroni, the violinist Paganini.

junho de 1799, quando reinstalados após a partida do exército francês. Então, governou-se com rigor, repressão e retaliação. Napoleão Bonaparte (1769-1821), já imperador, não tolerou por muito tempo o posicionamento antifrancês dos monarcas e os reis terminaram novamente exilados na Sicília, protegidos pelos britânicos. José Bonaparte (1768-1844), foi então coroado rei. Fernando e Maria Carolina voltaram a Nápoles em 1815, dado o colapso do regime napoleônico.

Rossetti, que publicava versos patrióticos, e apoiava os movimentos populares sicilianos, na época tornou-se um dos Carbonari, uma sociedade secreta que preparou o caminho para o *Risorgimento*<sup>124</sup> italiano (1861), e fazia oposição aos regimes conservadores pospostos à derrota de Napoleão. O rei, agora chamado de Fernando I das Duas Sicílias, revogou a constituição, em 1821, perseguindo e forçando o exílio de diversos de seus opositores, como foi o caso de Rossetti que, antes de chegar a Londres, em 1824, viveu em Malta por três anos.

Em Londres, casou-se com Frances Polidori, governanta, filha de Gaetano Polidori (1764-1853), outro intelectual italiano imigrante e que, assim como Gabriele, lá era professor de sua língua materna. Ele, que também se casou com a governanta Anna Maria Pierce, tinha uma imprensa privada e acabou imprimindo os primeiros volumes de seus netos Dante Gabriel e Christina. Entre seus filhos, John William Polidori (179-1821) era médico pessoal de Lorde Byron (1788-1824) e publicou “The Vampyre” (1819), a primeira história moderna de vampiros.

Gaetano Polidori e Gabriele Rossetti pertenciam à igreja católica romana. Anna Maria Pierce, por outro lado, era membro da igreja anglicana. Os Polidori decidiram então criar seus filhos como católicos, e suas filhas como anglicanas. Todas as crianças Rossetti foram batizadas na igreja anglicana. Com o tempo, os meninos tornaram-se agnósticos, e as meninas e a mãe, que na década de 1840 influenciaram-se pelo anglo-catolicismo trazido pelos tratariansos, permaneceram membros da igreja até o fim de suas vidas (SMULDERS, 1996).

Ademais, enquanto Dante Gabriel e William Michael foram para a King’s College School, Christina e Maria foram educadas em casa pela mãe. A única educação formal que Christina recebeu foi em seu período na Ford Madox Brown’s North London School of Design, onde, aos vinte anos, matriculou-se em aulas de desenho.

---

<sup>124</sup> Movimento italiano em que, entre 1815 e 1870, buscou-se unificar o país, até então um grupo de pequenos estados.

William foi responsável pelo sustento da família logo após o pai ter os primeiros sintomas da doença que culminou em sua cegueira e o obrigou a deixar sua posição na faculdade em que lecionava. Aos quinze anos, ele começou uma carreira no serviço civil, que durou quase 50 anos. Depois da morte de Christina, em 1894, ele não mediu esforços para documentar a vida da irmã caçula, e editar seu trabalho. Publicou *New Poems* em 1896, uma versão comentada de textos publicados pela irmã em revistas e antologias, além de outros, inéditos. E em 1897 publicou *Maude*; em 1904, *The Poetical Works*, que por muito tempo permaneceu como uma espécie de “edição padrão” da obra de Christina Rossetti, onde assina uma breve biografia dela. Conforme Mary Arseneau (2004), a biografia publicada por Mackenzie Bell em 1898 tem muito da colaboração de William.

Dante Gabriel queria ser pintor e demonstrava bastante interesse pelo medievalismo italiano: estudou de 1841 a 1845 na Henry Sass's Drawing Academy. Em seguida, se matriculou na Antique School of the Royal Academy, onde ficou até 1848. A casa dos Rossetti passou então a ser frequentada não mais somente por exilados italianos, mas também por indivíduos “coloridos e extravagantes”<sup>125</sup> (SMULDERS, 1996, p. 5): William Holman Hunt (1827-1910) e John Everett Millais. Jovens, na época com 21 e 19 anos, eles também estudavam na Royal Academy e, assim como Dante Gabriel, então com 20 anos, assinavam suas pinturas com as misteriosas iniciais P.R.B.

Nota Battiscombe (1965) que Dante queria ser, sobretudo, um poeta. Sozinho, ele descobriu as obras de Shakespeare, Walter Scott (1771-1832) e William Blake. Entre seus contemporâneos, lia Tennyson e Robert Browning. A primeira pintura a conter as iniciais P.R.B. foi “The Girlhood of Mary Virgin”, de 1848. De autoria de Dante Gabriel, tem Christina como modelo. Ela, aliás, posou para muitos dos quadros do irmão. Também foram musas do pintor Elizabeth Siddal (1829-1862), com quem se casou, e cuja morte protagoniza um dos mais interessantes bastidores da literatura (cf. BORGES, 2004), Fanny Cornforth (1835-1909), e Jane Morris (1839-1914), esposa de William Morris (1834-1896), outra figura associada ao movimento pré-rafaelita.

A sigla P.R.B. significava *Pre-Raphaelite Brotherhood* (Fraternidade Pré-Rafaelita), movimento que teve seu estilo marcado pelas cores brilhantes, uma

---

<sup>125</sup> colorful and flamboyant.



perspectiva escorçada, isto é, reduzida, e pelos temas medievais, visando um novo ideal de naturalismo. No manuscrito publicado por William Michael em 1895, coloca-se que os artistas são unidos por quatro tópicos:

1, Ter ideias genuínas para expressar; 2, estudar a Natureza atentamente, para saber como expressá-la; 3, simpatizar com o que é direto e sério e sincero na arte anterior, excluir o que é convencional, a auto vangloriação, e o que é aprendido por repetição; e 4, e mais indispensável, produzir quadros e estátuas perfeitamente bons<sup>126</sup> (2012, p. 1471).

Esse grupo de artistas acreditava que “para encontrar um naturalismo mais puro, o artista precisava voltar à arte anterior a Rafael<sup>127</sup>” (GREENBLATT, 2012, p. 1463). Eles então buscavam atingir uma fidelidade fotográfica, em sua busca pelo realismo, e viam em John Ruskin a maior de suas influências. Ao entrar em contato com a obra de Rafael no museu britânico, Dante Gabriel concluiu que “Rafael representa não o apogeu da pintura, como todos afirmavam então, mas o princípio do declínio dessa arte” (BORGES, 2002, p.284) e, com seus amigos, explorou uma arte menos preocupada com os moldes daquela anterior a Rafael, embora influenciada por ela, mas que acreditava que a pintura devia procurar novos temas, “histórias do Rei Artur, da Távola Redonda, dos culpados amores da rainha com Lancelote, da busca do Santo Graal, etc.” (BORGES, 2002, p. 285). Como bem sintetiza Sena ([19--]), desejava-se “o retorno de uma espiritualidade, que tinha muito de sensual, e de um realismo, que tinha muito de exuberante; e via nos pintores italianos do Pré-Renascimento, anteriores à academização renascentista de Rafael, o modelo a seguir” (p.289). Rebelando-se às convenções culturais e artísticas, o artista era alguém à parte da sociedade.

Ainda que sua primeira exposição, em 1849, tivesse gerado certo debate, foi de 1850 a mais famosa das controvérsias: o artigo publicado por Charles Dickens (1812-1870) no jornal *Household Words*, que era editado pelo autor.

Comparando a estética pré-rafaelita com aquela da época, em um texto intitulado “Old Lamps for New Ones”, ele escreve, tendo como base a pintura “Christ in the House of his Parentes”, de Millais, então em exibição, que o espectador deve

<sup>126</sup> 1, To have genuine ideas to express; 2, to study Nature attentively, so as to know how to express them; 3, to sympathize with what is direct and serious and heartfelt in previous art, to the exclusion of what is conventional and self-parading and learned by rote; and 4, and most indispensable of all, to produce thoroughly good pictures and statues.

<sup>127</sup> paid more attention to conventional formulas of picture-making; to find a purer naturalism, the artist needed to go back to the art before Raphael.

se preparar para “as mais baixas profundezas do que é mal, odioso, repulsivo, e revoltante<sup>128</sup>” (DICKENS, 2012, p. 1465). A mulher ajoelhada no quadro, representação de Maria, para o escritor, tem o pescoço deslocado, e se destacaria em uma companhia como monstro, também no mais vil cabaré francês, e na mais baixa loja de gin londrina. Quanto aos carpinteiros, eles “podem ser despidos em qualquer hospital, onde bêbados sujos, em um estado elevado de varizes, são recebidos<sup>129</sup>” (DICKENS, 2012, p. 1466).

John Ruskin então defende os pupilos em dois momentos: em um artigo publicado no *Times*, e no texto *Pre-Raphaelitism*. No jornal (1854), em análise do quadro “The Awakening Conscience”, ele coloca este como uma representação completa, em todos os seus detalhes, da “maldade moral” da época em que foi pintado: “[m]esmo para um mero espectador, um interesse estranho exalta os acessórios de uma cena em que se testemunha a tristeza humana<sup>130</sup>” (2012, p. 1467).

Já em “Pre-Raphaelitism” (1859), oriundo de uma série de palestras sobre arquitetura e pintura ministradas em Edimburgo, depois publicadas em livro, escreve Ruskin que o movimento “tem apenas um princípio, o da verdade absoluta e inflexível em tudo o que ela é, obtida pelo trabalho duro, nos mínimos detalhes, da natureza, e apenas dela<sup>131</sup>” (2012, p. 1468). Assim, cada imagem é um retrato fiel de uma pessoa de verdade. Dessa forma, ele entende que a escola é atacada pelo enorme cuidado e trabalho que seu sistema demanda, em oposição ao estilo imperfeito então adotado.

A fraternidade começa a se desmanchar logo em 1853: Millais é eleito à Royal Academy de que se rebelou, e Hunt viaja à Terra Sagada para pintar cenas bíblicas em seu local de acontecimento.

Houve uma segunda fase do movimento, quando Edward Burne-Jones (1833-1898) e William Morris, ambos alunos de graduação em Oxford, desenvolveram certo interesse pelo medievalismo. Eles firmaram uma parceria com Rossetti e, em 1857, passaram a pintar juntos. Nesse meio tempo, Rossetti conheceu Algernon

---

<sup>128</sup> the lowest depths of what is mean, odious, repulsive, and revolting.

<sup>129</sup> might be undressed in any hospital where dirty drunkards, in a high state of varicose veins, are received.

<sup>130</sup> Even to a mere spectator a strange interest exalts the accessories of a scene in which he bears witness to human sorrow.

<sup>131</sup> has but one principle, that of absolute, uncompromising truth in all that it does, obtained by working everything, down to the most minute detail, from nature, and from nature only.

Charles Swinburne (1837-1909), que mais tarde se juntou a eles. Considera Greenblatt (2012), que essa nova fase apresenta alguns contrastes com a primeira: Dante “começou a pintar imagens iminentes de mulheres, encarnando vários aspectos da beleza feminina; Burne-Jones concentrou-se em lendas e mitos representados em um estilo altamente rebuscado, dos sonhos<sup>132</sup>” (2012, p.1464). Ambas as fases, contudo, destacam-se pela exploração do símbolo dos tópicos literários selecionados.

Lembra-nos Mayberry (1989) que, apesar de ter contribuído com poemas na revista da P.R.B. (Pre-Raphaelite Brotherhood), *The Germ* - periódico mensal de apenas quatro edições, publicado em 1850, em que o grupo divulgava seu trabalho - sempre houve uma distância considerável entre Christina Rossetti e os demais membros da fraternidade. Dois dos membros fundadores, Millais e Hunt, contestaram a sugestão de Dante Gabriel de que sua irmã fosse admitida como membro honorário. Como lembra Smulders (1996): ela era anglo-católica, mas não tinha vínculo com o cartismo e, apesar de ser jovem, era mulher.

Dante Gabriel foi uma figura bastante influenciadora da poesia da irmã. Sabe-se que ambos conversavam e trocavam diversas correspondências sobre o tema, ainda que ela não acatasse todas as suas sugestões. A poesia de ambos, talvez por isso, é frequentemente comparada. Em três exemplos rápidos: Jorge de Sena coloca a obra de Christina como superior à de seu irmão em certos aspectos: “na emoção densa, na mística religiosidade, na discreta e designada amargura de uma alma fechada sobre si mesma” (SENA, (s/d), p.289); Georgina Battiscombe (1965) diz que os poemas de ambos não são parecidos, mas têm temas que se assemelham, além do gosto que compartilham por sonetos; já para Harold Bloom (2004), os irmãos “iluminavam” a criatividade um do outro, e as aproximações e diferenciações de sua genialidade têm grande valor e causa fascinação. Ao caracterizar a poesia de Christina, Arseneau (2004) afirma que

[n]a tentativa de reconciliar, por um lado, o seu desejo de ver o mundo como um sinal divino e, por outro, o medo de que ao amar demais o mundo uma pessoa possa tornar-se cega para as realidades espirituais, Rossetti alcança um equilíbrio satisfatório poética e espiritualmente entre os dois através do uso de imagens naturais que compreendem o apelo da beleza

---

<sup>132</sup> began to paint looming images of women incarnating various aspects of female beauty; Burne-Jones concentrated on legend and myths represented in a highly mannered, dreamy style.

física, enquanto dedica o físico ao seu propósito mais elevado de explicar como o mundo material deve ser transcendido<sup>133</sup> (p.39).

Conforme Smulders (1996), Christina publicou poucos poemas em 1859 na revista semanal *Once a Week*, da Bradbury and Evans. Dante Gabriel conversou com alguns intelectuais a fim de impulsionar a carreira da irmã, e depois de passar uma noite na companhia de Alexander Macmillan, conseguiu um editor para ela.

Foi na *Macmillan's Magazine*, revista mensal publicada pela editora entre 1859 e 1907, que ela publicou pela primeira vez aquele que seria um de seus mais famosos poemas: "Up-Hill", que tem na jornada seu tema mais aparente, e que contém notáveis características da poesia devocional: as diversas questões passíveis de reflexão propostas pelo eu-lírico, por exemplo.

Na verdade, fora de uma imprensa privada, sua obra começou a ser publicada em 1848, quando "Heart's Chill Between" foi impresso na revista *Anthenaeum*. Desse momento até sua morte, ela entendeu-se como poeta profissional. Diz Mayberry (1989) que sua obra sempre teve sucesso considerável ao longo de sua vida, embora *Goblin Market* tenha sido mais aclamada que *Commonplace*.

Seu *Goblin Market and Other Poems* foi publicado pela Macmillan em 1862. Esse volume, a primeira coletânea de seus poemas, se desconsiderarmos a publicação de seu avô, continha ilustrações de Dante Gabriel, que seriam bastante imitadas em livros infantis pospostos, e teve considerável sucesso, sendo inclusive responsável pela divulgação da P.R.B.: os artistas seriam, finalmente, enxergados pelo grande público. Swinburne "nunca deixou de reconhecer a excelência de Christina; ele costumava chamá-la de Jael, que levou sua tropa para a vitória<sup>134</sup>" (GOSSE, 1917, p. 137 apud IVES, 2001, p. 01).

Ela foi a primeira, portanto, a ter sucesso de público e de crítica. O poema narrativo "Goblin Market", um dos mais celebrados de Christina em nosso tempo, segundo Bloom (2004), resiste a qualquer interpretação acadêmica. Esse texto, conforme Steven Connor (2004), apresenta diversas características que são comuns na obra da poetisa como um todo. Destacamos, por exemplo, a tendência a

<sup>133</sup> In attempting to reconcile, on the one hand, her desire to see the world as a sign of God and, on the other, her fear that in loving the world too much a person can become blind to spiritual realities, Rossetti achieves a poetically and spiritually satisfying balance between the two through the use of natural images which comprehend the appeal of physical beauty while dedicating the physical to her higher purpose of explaining how the material world must be transcended.

<sup>134</sup> never failed to recognize the priority of Christina; he used to call her the Jael who led their host to victory.

organizar significado e expressão em pares iguais (a relação entre as irmãs, protagonistas, no poema) e antíteses (terreno e transcendental), o que também pode ser observado, dentre tantos, em poemas como “Life and Death”, “He and She”, “One Foot in Sea, One on Shore”, e “From Sunset to Star-rise”.

Mayberry (1989) entende a vida de Rossetti como uma mistura do extraordinário com o convencional: se de um lado ela confirmava o estereótipo da mulher vitoriana (tímida, sem pretensões, desinteressada, devota à família e a Deus), de outro ela contradizia esse comportamento, afinal de contas, rejeitou as restrições e seguranças do casamento, preferindo as inseguranças e gratificações de ser poetisa, que era uma vocação tradicionalmente masculina.

É consenso entre os pesquisadores da poetisa considerar que ela foi influenciada pelo pré-rafaelismo, e pelo Movimento de Oxford. Para Battiscombe (1965), o primeiro se sobressaia quanto a sua poesia, e o segundo quanto à sua vida e caráter. Essa afirmação é bastante questionável, tendo em vista o tom devocional que marca sua produção poética. Para Mary Arseneau (2004), o movimento dos tratários foi para Christina uma experiência transformadora.

Conforme a pesquisadora, a crença de Rossetti de base teológica, de que o mundo criado por Deus é capaz de comunicar sentido moral e espiritual, é fundamental para entendermos a sua obra. O Movimento de Oxford ensina a poetisa que os mundos visível e invisível não são nitidamente separados (Arseneau, 2004). Os tratarianos entendiam a encarnação como um núcleo vital da igreja, o plano divino para a redenção da humanidade;

os tratários eram conhecidos por seu sacramentalismo, um termo que se refere tanto à sua reverência para os sacramentos da Igreja, quanto ao conceito mais amplo de sua consciência do transcendente como sacramentalmente e analogicamente presente no mundo material e na vida humana<sup>135</sup> (ARSENEAU, 2004, p. 35).

Para Rossetti o mundo é bom e belo somente se serve como suporte para que o indivíduo conheça Deus e o ame; o mundo é, então, subordinado a uma espécie de recompensa celeste (ARSENEAU, 2004, p.38). Não é por acaso que, segundo Virginia Woolf (2014) havia “alguma coisa escura e dura, como um caroço, [...] no centro da pessoa de Christina Rossetti” (p. 333). Conforme a escritora modernista, a

---

<sup>135</sup> the Tractarians were known for their sacramentalism, a term which refers both to their reverence for the sacraments of the Church and to the broader concept of their awareness of the transcendent as sacramentally and analogically present in the material world and in human life.

poetisa buscava um Deus tenebroso e cruel, para quem os prazeres do mundo eram detestáveis. Quando Miss Thompson, amiga da autora, pintava figuras nuas em seus quadros, dizia a ela que eram duendes. Sua poesia, portanto, está longe de conter a sensualidade dos versos de seu irmão.

Para Diane D'Amico e David A. Kent (2006), que juntos organizaram uma edição de *Victorian Poetry*, que trata exclusivamente da relação de Christina Rossetti com a poesia do Movimento de Oxford, essa relação da poetisa com o tratarianismo é complexa e sua dimensão só começou a ser debatida recentemente. Dessa forma, é importante que se continue a examiná-la, pois ela ilumina o posicionamento de Rossetti no que se refere ao catolicismo romano. Afinal de contas, a vida e a arte de Christina Rossetti são bastante conectadas ao movimento e daí a importância de entendê-lo.

O Movimento Tratariano foi um movimento religioso que começou em 1833, com o sermão de “National Apostasy” de John Keble, e terminou em 1845 com a conversão de John Henry Newman (1801-1890) ao catolicismo. Seu nome é atribuído aos *tracts* (*Tracts for the times*), panfletos que eram distribuídos aos fiéis, cujo número chegou a 90, até sua circulação ser suspensa por ordem do Bispo de Oxford, oito anos depois da impressão do primeiro deles. Os “tracts” tratavam de temas teológicos, como a autoridade na igreja, a sabedoria de Deus, santidade, santificação, entre outros (Tennyson, 1981, p.12).

Conforme a Enciclopedia Britannica, eram considerados tratários aqueles que reclamavam a doutrina católica como absoluta, então adotando diversos de seus ritos. O movimento é conhecido também como Movimento de Oxford, porque Newman tinha ligações com a Oriel College, e era vicário da St. Mary's, ambas na Universidade de Oxford. Além disso, outros participantes também tinham ligações com a universidade, por isso considera-se um movimento centrado na instituição.

Para Newman, o Movimento de Oxford foi uma “reação ao caráter seco e superficial do ensino religioso e da literatura da última geração<sup>136</sup>” (apud TENNYSON, 1981, p.14). Coloca-se como uma das principais causas de seu acontecimento a mudança na relação Igreja da Inglaterra e Estado entre 1828 e 1832, e como um argumento-chave o fato de que a igreja anglicana era uma igreja católica em história e identidade.

---

<sup>136</sup> reaction from the dry and superficial character of the religious teaching and the literature of the last generation.

Em “Tractarian Poetics” (1981), G.B. Tennyson verifica o conceito de literatura na dimensão do Movimento de Oxford, evidente tanto nos panfletos, quanto nos textos críticos dos principais propagadores do movimento. Para o pesquisador, o movimento, em seu âmbito literário, é produto do Romantismo. Destacam-se os ensaios literários de John Keble e de John Newman, os *tracts* (panfletos) e, acima de tudo, as *Praelectiones Academicae*: uma série de conferências de Keble enquanto Professor de Poesia em Oxford, cargo que exerceu de 1831 a 1841. Os tratarianos eram “crianças de seu tempo<sup>137</sup>”; Keble, por exemplo, nasceu no mesmo ano que Percy Bysshe Shelley (1792-1822).

As forças por trás do Movimento de Oxford eram, para Newman, simultaneamente, literárias (estéticas) e religiosas. São mencionadas seis figuras como tendo estimulado o pensamento por trás do movimento: Walter Scott, Samuel Coleridge, Robert Southey, e William Wordsworth (personalidades literárias), Alexander Knox e Thomas Sikes (personalidades religiosas). Dessa forma, aproxima-se mais da literatura, que da religião.

Tennyson concorda com Stephen Prickett, para quem os tratarianos são parte da tradição de Coleridge e Wordsworth, figuras de maior destaque entre as demais: as especulações estéticas de Coleridge estão ligadas à percepção religiosa do mundo, enquanto a veneração da natureza em Wordsworth é passível de uma interpretação teísta (p.23). “Coleridge dizia que a Imaginação era a *repetição* na mente finita do ato eterno na mente infinita<sup>138</sup>” (TENNYSON, 1981, p.19); explica Tennyson: a mente humana, em sua esfera limitada, recapitula a mente divina em sua esfera infinita. Dessa forma, a imaginação, conceito fundamental em Coleridge, é definida em Keble em termos religiosos.

O prazer poético tratariano, para Tennyson, nada mais é do que aquilo que hoje nós chamamos de prazer estético. Isso porque, para Keble, ao poeta não deve ser pedido para que propague religião, que fale sobre questões de cunho moral, mas para que use sua linguagem na criação de associações que são religiosas e morais, o que pode ser feito inconscientemente. A imagem, em um poema, pode, por exemplo, se desprender do ateísmo de determinado autor, porque se considera que

---

<sup>137</sup> children of their time (p.13).

<sup>138</sup> Coleridge said the Imagination was the *repetition* in the finite mind of the eternal act in the infinite mind.

a poesia tem sua origem e seu fim na religião e na moralidade. Nesse sentido, o prazer estético

decorre do despertar desses sentimentos morais e religiosos, de modo que os afetos terrenos são calmos e disciplinados, e os seres humanos podem estar mais próximos de onde um dia estiveram (antes da queda) e podem estar novamente (por meio de Cristo)<sup>139</sup> (TENNYSON, 1981, p. 28).

O fundamento principal da poética do Movimento de Oxford é a subordinação da arte à religião, duas instâncias que são aliadas visando a salvação. Nesse sentido, são forças em polos diferentes, mas que não se excluem; na verdade, são forças que se atraem (p.23).

Para D'Amico (1999), os pesquisadores de Rossetti devem retomar o ponto de vista da crítica vitoriana em relação à escritora, e considerar que sua fé foi central tanto em sua vida, quanto em sua poesia. Deve-se incorporar a isso o interesse atual dos estudos de gênero. Diz ela que essa abordagem, além de apreciar o comprometimento de Rossetti com sua fé, também nos permite reflexões quanto sua experiência como mulher na Inglaterra vitoriana e sua vocação poética como fatores interligados. Afinal, a fé de Christina era sua verdade.

Se Dante Gabriel e William Michael, a exemplo de seu pai e de seu avô materno, tornaram-se agnósticos ao longo de suas vidas, Christina e Maria permaneceram devotas da Igreja da Inglaterra. A segunda, inclusive, juntou-se às freiras. Frances Rossetti educou seus filhos no protestantismo, e para eles lia a Bíblia, sobretudo o Livro do Apocalipse, que influenciaria o trabalho de Christina. A escritora publicou obras discutindo textos sagrados. Não só Frances, como suas irmãs se atraíram pelo Movimento de Oxford nos anos 40, e passaram a frequentar a Christ Church, e a ouvir os sermões de William Dodsworth (1798-1861) (Packer, 1963). A religião foi o motivo da recusa dos três pedidos de casamento que à escritora foram feitos: em 1850, James Collingson (1825-1881), outro dos pré-rafaelitas, que se converteu ao catolicismo; Charles Caylay (1823-1883), que estudava na King's College London sob orientação do pai dela, e era agnóstico; e John Brett (1831-1902).

---

<sup>139</sup> stems from the awakening of these moral and religious feelings, so that earthly affections are tempered and disciplined and human beings can be nearer to what once they were (before Fall) and may be again (through Christ).



Voltando à estética do Movimento de Oxford, vale destacar que cada um dos *tracts* tem uma contribuição no entendimento do *ethos* tratariano. Assim, cada um é, à sua maneira, relevante para entender a abordagem do movimento quanto à literatura. Contudo, destaca Tennyson (1981), que Keble e Isaac Williams, em panfletos determinados, lidam com suas duas principais preocupações estéticas: Analogia e Reserva.

Explica Tennyson (1981) que a Reserva foi uma prática comum no começo da igreja, e sua doutrina é associada especialmente a Clemente e Orígenes<sup>140</sup>. O autor resume a ideia da doutrina da seguinte forma: sendo Deus essencialmente incompreensível, nós só podemos conhecê-lo indiretamente. Portanto, a “verdade religiosa” nos é revelada gradualmente. No exemplo do estudioso: na ordem tradicional dos ritos da igreja, havia a Missa dos Catecúmenos (*Mass of the Catechumens*) e, na segunda parte, a Missa dos Fiéis (*Mass of the Faithful*). Nela, os catecúmenos se retiravam para a Eucaristia, deixando o restante para trás.

Esse tipo de rito, como é de se esperar, fez com que surgissem especulações e acusações quanto à natureza desse louvor. Considerada por Isaac Williams “[...] um princípio da vida moral em geral<sup>141</sup>” (p.47), o entendimento tratariano da doutrina foi exposto nas 226 páginas que totalizam o panfleto 80, e também no panfleto 87, ambos assinados por Williams que, na época, havia se encantado pela alusão de Orígenes a uma “verdade secreta”.

Quanto à Analogia, trata-se da ideia de que todo o universo é símbolo de seu criador. Dessa forma, “[a] emoção religiosa que gera a poesia deve finalmente ser vista como uma analogia da ‘emoção’ de Deus na criação do mundo (‘a repetição na mente finita do ato infinito de criação’)<sup>142</sup>” (p.62).

Tendo em vista essa relação da obra poética de Rossetti tanto com relação ao pré-rafaelismo, quanto ao tratarianismo, invalida-se a posição de Bloom (2004), para quem a escritora teria em John Keats a figura paterna literária que ela tenta superar. O poema “Goblin Market” é, para o professor, uma tentativa de individualização perante Keats. Se observarmos Christina dentro de uma tradição, perceberemos que essa provém, sobretudo, de sua casa. Dessa forma, podemos entender que a

<sup>140</sup> Ambos são filósofos e teólogos gregos ligados à Escola Catequética de Alexandria, viveram nos primeiros séculos depois de Cristo.

<sup>141</sup> a principle of moral life in general.

<sup>142</sup> The religious emotion that generates poetry must ultimately be seen as an analogy of God’s ‘emotion’ in creating the world (‘the repetition in the finite mind of the infinite act of creation’).

escritora fazia parte de uma comunidade influenciada pela P.R.B. e pelo tratarianismo.

Aliás, se pensarmos em Rossetti do ponto de vista da tradição literária, devemos invadir sua privacidade, e entrar em sua própria casa onde, com sua mãe e irmã, ela viveu dia após dia conforme os valores e as práticas devocionais do anglo-catolicismo. Lá, elas escreviam e liam os textos uma das outras.

Essa comunidade feminina de Rossetti incluía as irmãs solteiras de sua mãe, Charlotte e Eliza Polidori, educadas para se tornar governantas, com quem morou nos últimos 18 anos de sua vida. A primeira compartilhava com Frances o interesse pelo desenvolvimento artístico das crianças Rossetti e, a segunda, inspirou Christina quanto ao seu envolvimento com trabalhos sociais. Christina auxiliava a irmandade anglicana. A escritora testemunhou o estabelecimento da profissão de enfermeira pelo trabalho e sua tia em Nightingale, e também foi inspirada pela associação de sua irmã Maria à *All Saints Sisterhood*. Essas irmandades, para Arseneau (2004) representavam rejeições ao modelo patriarcal vitoriano: as mulheres saíam de suas casas para realizar trabalhos importantes e exigiam responsabilidade.

Conforme Arseneau (2004), essas mulheres ativas, informadas, e de comprometimento religioso formaram com Christina uma comunidade intelectual e literária e, portanto, foram de importância crucial quanto aos escritos da poetisa. Havia entre Christina, sua mãe e sua irmã trocas relacionadas a experiências de devoção, e de suas leituras não só da poesia do Movimento de Oxford, como também de literatura em geral. Há evidências de que a poetisa tenha estudado textos de Keble, Williams e Newman.

Lorraine Kooistra (2002) mostra que a escritora ilustrou suas cópias de *The Altar* (1847) de Williams e *The Christian Year* (1837) de Keble. Conforme a pesquisadora, Rossetti via nas ilustrações “um significado profundamente espiritual, pois com este material o invisível poderia ser feito visível, assim como o inefável poderia ser sugerido na ressonância da linguagem poética<sup>143</sup>” (p. 29).

Nesse sentido, temos, por exemplo, nos 109 desenhos que ela fez no livro de Keble, um para cada poema que compõe o texto, uma recepção direta da escritora em relação à obra. Comenta Kooistra, ao relacionar as ilustrações de Rossetti com as doutrinas da Reserva e da Analogia, que “todos os sinais visíveis poderiam e

---

<sup>143</sup> a deeply spiritual significance, for it was by this material means that the invisible could be made visible, just as the ineffable could be hinted at in the resonance of poetic language.

deveriam ser lidos por seu significado simbólico inerente e sua aplicação à própria vida espiritual<sup>144</sup> (KOOISTRA, 2002, p. 34). Sugere Arseneau (2004) que esta cópia do livro ou foi dada por Maria, ou as irmãs compartilhavam entre si e com sua mãe. Isso porque, segundo a professora, nela, que conforme inscrição de Frances foi presenteada a Maria por Charlotte em 1839, há inscrições a lápis, embora já apagadas, o que demonstra que a irmã de Christina estudou a obra.

A pesquisa de Arseneau nos mostra que Christina tinha em sua irmã e em sua mãe um público engajado e crítico. Conta-se que elas liam em voz alta textos umas das outras e propunham discussões e sugestões para o que haviam lido. Além disso, como discutimos, liam também poemas de terceiros. Há registros que comprovam discussões acerca da obra de Dante Gabriel, e também da esposa dele, Elizabeth Siddal. Os primeiros textos de Maria e Christina também encontraram apoio em Charlotte, que foi responsável pela venda de “The Girlhood of Mary Virgin”, uma das primeiras obras de Dante Gabriel. Em uma comunidade anglo-católica fora de sua casa, destaca-se o seu relacionamento com o Rev. D. Richard Frederick Littledale (1833-1890), seu amigo, confessor e conselheiro espiritual, que gostava de seu trabalho e tinha influência na editora Society For Promoting Christian Knowledge; e com Burrows, com quem ela provavelmente conversava sobre a poesia trarariana.

Christina Rossetti era, portanto, uma mulher bastante conectada com o campo intelectual vitoriano, conhecia diversos escritores e artistas. Encantavam a autora as fotografias e conversas de um amigo em particular: o reverendo Charles Lutwidge Dodgson, Lewis Carroll. Embora William Michael não se interessasse muito pelo autor, para sua irmã e sua mãe ele tinha valor especial. Carroll e Christina se conheceram pouco antes do lançamento do primeiro volume de *Alice*, na casa de Dante Gabriel em Chelsea. O encontro é lembrado por Carroll:

o Sr. Rossetti me apresentou a ela. Ela parecia tímida no início, e eu tive pouco tempo para conversar com ela [Christina Rossetti]. Mas eu gostei muito do pouco que vi dela. Ela posou para duas fotos, o Sr. Rossetti para uma, e também dois amigos dele, um certo Sr. Cayley e um Sr. Legros<sup>145</sup> (CARROLL apud KNOEPFLMACHER, 1963, p. 339).

---

<sup>144</sup> all visible signs could and should be read for their inherent symbolic meaning and application to her own spiritual life .

<sup>145</sup> Mr. Rossetti introduced me to her. She seemed shy at first, and I had very little time for conversation with her, but I much liked the little I saw of her. She sat for two pictures, Mr. Rossetti for one, and also two friends of his, a Mr. Cayley, and a Mr. Legros.

Nesse dia, ambos admiraram o vombate<sup>146</sup>, animal de estimação do pintor, que tinha o hábito de dormir na sala dele. Segundo o próprio, o animal serviu de inspiração para Caxinguelê<sup>147</sup> de *Alice*. Nas palavras da biógrafa Marya Zaturenska (1949), “simples, bem humorado, erudito, e não pouco edificante, seu diálogo era o tipo que ela mais gostava, embora para Dante Gabriel ele fosse apenas um dos personagens pitorescas que gostava de colecionar”<sup>148</sup> (p. 186).

Entusiasta do pré-rafaelismo, Carroll havia sido, na ocasião, convidado por Dante Gabriel para immortalizar sua produção na fotografia. Em seu diário, o também professor de matemática de Oxford escreve que nunca antes havia visto desenhos tão incríveis. Além dos *sketches*, ele capturou imagens de toda a família Rossetti, e trocou cartas e livros com Christina ao longo dos anos. Infelizmente, a escritora destruiu aquelas que recebeu do escritor. Ela definiu o primeiro volume de *Alice* como “um livro engraçado e bonito”<sup>149</sup> (ROSSETTI apud KNOEPFLMACHER, 1986, p. 301), sem maiores afirmações, a não ser brevíssimos comentários sobre poucos personagens. Os dois voltaram a se encontrar pessoalmente em 1882, depois da morte de Dante Gabriel. Na ocasião, Carroll entregou pessoalmente uma série de negativos para Christina.

Mais tarde, ele passou a levar suas amiguinhas para conhecer a poetisa, que estava fragilizada depois da morte da mãe. Ela chegou a escrever cartas às mães das meninas sobre os poemas que elas escreviam, os quais para Carroll eram considerados puros. Em carta a uma dessas mães, o escritor afirma que, se a rainha o consultasse sobre quem deveria receber o título de Poeta Laureado, ele responderia que, pela primeira vez, vossa majestade deveria selecionar uma mulher: Christina Rossetti (CARROLL apud KNOEPFLMACHER, 1986).

Conta-nos Steven Connor (1984) que Lewis Carroll e Christina Rossetti desfrutaram de uma relação cordial por mais de trinta anos, e que frequentemente trocavam livros entre si. Para o pesquisador, havia influência mútua exercida entre ambos. Carroll leu *Goblin Market* com admiração poucos dias antes do passeio no qual ele improvisou a história de *Alice's Adventures in Wonderland* pela primeira vez.

<sup>146</sup> Marsupial australiano com a aparência de um pequeno urso.

<sup>147</sup> Doormouse, no original.

<sup>148</sup> unworldly, humorous, erudite, and not unedifying, his conversation was the kind she liked best, though to Dante Gabriel he was merely one of the quaint personages she liked to collect, as he collected the wombat and other odd animals

<sup>149</sup> A funny pretty book.

Afirma Connor que há elementos do poema de Rossetti em *Alice*. A poetisa, anos mais tarde, retribuiria o elogio em *Speaking Likenesses*.

Quanto à relação de Rossetti com outras escritoras, consta-se que era projeto de Dante Gabriel que ela realizasse uma obra em conjunto com Elizabeth Siddal. Com o objetivo de promover a arte de sua protegida, Siddall, que, aliás, sucedeu Christina como o modelo de excelência feminina no pré-rafaelismo, e também a poesia de sua irmã, ele propunha um “encontro” entre as artistas. Contudo, conforme Smulders (1996), ao propor uma competição não aceita por ambas, o projeto, que nunca foi realizado, culminou em certa “frieza” por parte da escritora com relação a seu irmão. Apesar de respeitar as habilidades da cunhada como poetisa e pintora, Rossetti julgava seus poemas “quase irremediavelmente tristes para publicação em massa”<sup>150</sup> (ROSSETTI apud SMULDERS, 1996, p. 10).

Ainda conforme a pesquisadora, Christina reconhecia que publicação envolvia a competição. Conta-se em “A Poetic Trio” (autor desconhecido, publicado em 1897 em *The Living Age* e originalmente em *The Athenaeum*), que Dora Greenwell, em carta, desafiou Christina Rossetti e Jean Ingelow – as três eram frequentemente comparadas – para um desafio de bordado. Rossetti declinou, mas agradeceu pela bolsa que recebeu, enquanto Ingelow aceitou, e acabou enviando uma bolsa de volta para Greenwell. As três evidentemente se conheciam. Greenwell e Rossetti se encontraram pela primeira vez em Newcastle, em 1858. Foi ela quem chamou a atenção da poetisa para a questão da vivisseção, ao que ela prontamente se engajou. E foi Ingelow quem introduziu Rossetti à editora Roberts Brothers. A editora passou a publicar seus livros nos Estados Unidos em 1866.

Dante Gabriel se opôs à publicação de muitos dos poemas de Christina entre 1850 e 1860. Smulders (1996) afirma que ele, irritado, atribuiu poemas como “The Lowest Room” a influências como Jean Ingelow e Adelaide Procter (1825-1864), que com ela faziam parte da Portfolio Society, que funcionava nos moldes da extinta Art Sisterhood funcionaria. A sociedade atuava na periferia do círculo de Langham Place, que se tratava de um grupo liderado por Barbara Bodichon (1827-1891) e Bessie Parkes (1829-1915) que, com outras mulheres, montaram a revista *English Woman's Journals*. O grupo tinha esse nome porque as mulheres, que discutiam sobre temas como trabalho e educação, se reuniam na rua Langham Place, número

---

<sup>150</sup> almost too hopelessly sad for publication *en masse*.

19, local onde era o escritório do periódico (MARSH, 1995; SMULDERS, 1996). É interessante observar que a escritora era contra o voto feminino, por questões ligadas à sua religião.

Quando William E. Fredeman, uma das figuras fundadoras dos estudos pré-raphaelitas disse, em 1968, que uma edição completa da correspondência de Rossetti deveria ser prioridade entre os estudiosos da poetisa, ele era apenas uma voz solitária. Isso porque ela era vista como “uma figura sombria na periferia do pré-raphaelismo<sup>151</sup>” (HARRISON, 1997, p.xiii). Antony Harrison aceitou o desafio e, em 1997, foram publicados pela editora da Universidade de Virginia quatro volumes de cartas de Christina Rossetti. Nelas, que cobrem de 1843 até 1873, ela menciona Jean Ingelow algumas vezes. Para o pesquisador, as cartas da escritora podem ser enquadradas em quatro categorias: correspondência familiar, doméstica; com editores; para amigos e conhecidos; e, depois dos anos 1870, abordam petições sociais e caridade. Quanto a Ingelow, selecionamos algumas.

Em carta a um destinatário desconhecido, datada de 7 de março, provavelmente de 1862, Rossetti disserta sobre uma provável oferta de uma coletânea de textos infantis. A escritora alega que “crianças não estão entre meus assuntos sugestivos<sup>152</sup>” (ROSSETTI, 1997, p. 159), o que nos é surpreendente, visto que poucos anos depois ela lançaria, em vida, *Sing-Song* e *Speaking Likenesses*. Além disso, ela já havia dito que ficaria muito contente em ter uma publicação sua num livro cuidadosamente ilustrado, que contém contribuições de Dora Greenwell e Jean Ingelow. Já em carta para Dora Greenwell, datada de 31 de dezembro de 1863, Christina pergunta: “Que você acha de Jean Ingelow, a maravilhosa poetisa? Ainda não li o volume, mas as resenhas com excertos diversos me fizeram notar que surgiu um nome eminente entre nós<sup>153</sup>” (ROSSETTI, 1997, p. 190). Comenta Marsh (1995) que há algo de estranho nesse depoimento de Rossetti à Greenwell, afinal de contas ela provavelmente conhecia Ingelow, ainda que apenas de reputação, porque também fazia parte da Portfolio Society. Ainda que Christina possa não ter lido a edição de *English Woman's Journal* em que se disserta sobre o volume de Ingelow, ela com certeza já tinha ouvido o nome da escritora ser mencionado por alguém de Langham Place Circle.

<sup>151</sup> a shadowy figure on the periphery of Pre-Raphaelitism.

<sup>152</sup> children are not amongst my suggestive subjects.

<sup>153</sup> What think you of Jean Ingelow, the wonderful poet? I have not yet read the volume, but reviews with copious extracts have made me aware of a new eminent name having arisen among us

Em carta para Frederick George Stephens, de 20 de dezembro de 1864, Rossetti agradece ao autor pelo presente que recebeu, provavelmente uma cópia do que viria a ser *Normandy, its Gothic Architecture and History* (1865). Ela também deseja ao autor um triunfo artístico. Numa paráfrase: que sua carreira exceda não o seu pequeno sucesso, mas o vasto de Jean Ingelow (ROSSETTI, 1997, p. 207).

Para Dante Gabriel Rossetti, em carta de 27 de dezembro de 1864, a escritora diz que consentiu ao Rev. Baynes a reimpressão de “House to Home” em uma coleção que ele estava preparando para promover suas obras de caridade. A carta dá a entender que ela concorda depois de encontrar nomes como o de Jean Ingelow entre os contribuintes dessa caridade (ROSSETTI, 1997, p. 211). Ela também agradece a Amelia Barnard Heimann, em 13 de janeiro de 1865, pelo envio de um artigo publicado em *The Times*, intitulado “Modern Poets”, em que o autor, Eneas Sweetland Dallas, compara a obra de Rossetti à de Ingelow, favorecendo a primeira. (ROSSETTI, 1997, p. 218). À Emily Rebecca Newton, em 04 de novembro de 1865, ela convida a amiga para uma visita, oferecendo “um excelente cardápio de Jean Ingelow<sup>154</sup>” (ROSSETTI, 1997, p. 261).

Do restante das cartas em que Ingelow é citada, destacamos uma para Anne Burrows Gilchrist, em 28 de novembro de 1864, em que ela compara a escritora com a sua obra: “Ela parece tão simples quanto seus versos, apesar de não ser igual em beleza; contudo eu creio que a seu rosto é daqueles que a variedade não é o charme<sup>155</sup>” (ROSSETTI, 1997, p. 203). Também escreve para Macmillan que a “Senhorita Ingelow (julgando pelos excertos; eu não vi o volume completo) – seria uma rival formidável para a maioria dos homens e para qualquer mulher. Eu lamento que ela não publique com você<sup>156</sup>” (ROSSETTI, 1997, p. 189). Para Anne Burrows Gilchrist, em 21 de dezembro de 1864: “Eu acabei de receber a oitava edição de Jean Ingelow; imagine meus sentimentos de inveja e humilhação<sup>157</sup>” (ROSSETTI, 1997, p. 208).

---

<sup>154</sup> an excellent carte of Jean Ingelow

<sup>155</sup> She appears as unaffected as her verses, though not their equal in regular beauty: however I fancy hers is one of those variable faces in which the variety is not the least charm.

<sup>156</sup> Miss Ingelow (judging by extracts; I have not seen the actual volume) – would be a formidable rival to most men, and to any woman. Indeed I have been bewailing that she did not publish with you.

<sup>157</sup> I have just received a present of Jean Ingelow’s 8th edition: imagine my feelings of envy and humiliation.

Para Dante Gabriel em 23 de dezembro de 1864, escreveu: “a oitava edição de Jean Ingelow está aqui também, deixando minha cor de pele em tom verde<sup>158</sup>” (ROSSETTI, 1997, p. 209); depois em 03 de março de 1865:

Jean Ingelow me inspira certa trepidação. Você pode pensar se estou adquirindo o tom e os hábitos de uma eremita: meus empenhos à moda de Ludlow não eram congêntos, embora a Sra. Ludlow seja encantadora e seu major também. Pergunta: a amiga rotulada por sua pena vai acompanhar Jean Ingelow?<sup>159</sup> (ROSSETTI, 1997, p. 229).

Além disso, ela afirma que leu *Off the Skelligs*, mas nada comenta sobre a obra. Assim como Ingelow, Rossetti também revisava e modificava o conteúdo de seus textos. Um ano antes de morrer, por exemplo, ela inseriu 5 novos poemas em *Sing-Song* e ampliou outros quatro.

Quanto às resenhas e pesquisas acadêmicas feitas sobre Christina Rossetti e sua obra, essas já foram compiladas por diferentes pesquisadores, em diferentes épocas. Dessa forma, em vez de investigar a recepção de sua obra por meio de uma bibliografia comentada, como fizemos com Jean Ingelow e faremos com Juliana Ewing, cabe-nos uma paráfrase da fortuna crítica de Christina Rossetti centrada nas pesquisas de Antony Harrison (1997), Diane D’Amico (1999), e Katherine Mayberry (1989).

Harrison explica que a desvalorização da obra da poetisa após o ensaio de Virginia Woolf (1930) até o final dos anos 1870 se deve, sobretudo, aos valores patriarcais da crítica dominante. Afirma o pesquisador que entre 1979, data de publicação de uma edição da poesia da Rossetti organizada por Rebecca Crump, e 1994, o centenário da morte da poetisa, surgiram “dez livros (incluindo quatro biografias), por volta de 60 artigos em revistas acadêmicas ou capítulos de livros e uma edição especial na revista *Victorian Poetry* com atenção voltada à vida de Rossetti e seu trabalho literário<sup>160</sup>” (1997, p.xiii).

Para D’Amico (1999), a primeira geração de críticos, que publicou nos últimos anos do vitoriarismo, e nas primeiras décadas do século seguinte, enxergava em

<sup>158</sup> Jean Ingelow's 8th edition is also here, to impart to my complexion a becoming green tinge.

<sup>159</sup> Jean Ingelow inspires me with some trepidation: you may think whether down here I am not acquiring the tone along with the habits of a hermit: my Ludlow exertions were not congenital, though Mrs. Ludlow is charming and her Major General very well. Query, will the female friend docketed by your graphic pen accompany Jean Ingelow?

<sup>160</sup> ten books (including four biographies), some sixty journal articles or book chapters, and a special issue of the journal *Victorian Poetry* focused attention on Rossetti's life and literary work



Christina Rossetti uma mulher humilde, cuja obra revelava o mundo invisível de sua fé; ecoa-se a aclamação do crítico literário Arthur Symons, que no *Sunday Review* a enquadrou entre os maiores poetas de seu século. A ideia de Rossetti como escritora de poesia altamente respeitada, cheia de virtudes, começa enquanto a poetisa ainda estava viva, e atinge o auge poucos anos depois da sua morte. Esse primeiro grupo acredita que “a vida da poetisa teve grande valor precisamente por causa de sua fé<sup>161</sup>” (D’AMICO, 1999, p. 2).

Afirma a pesquisadora que, embora os críticos vitorianos tendessem a avaliar a obra dela como algo de valor menor que a do poeta, a voz feminina, melódica, doce, com o mínimo de substancia intelectual, era respeitada por esses críticos quando empregada por uma mulher. A recusa ao casamento, que veio a público por meio de William Michael, era vista como uma prova de sua grandeza espiritual. Nesse sentido, tornou-se referência, um exemplo a ser seguido pelo público feminino. D’Amico sustenta seu argumento com uma edição de 1989 em *Girl’s Own Paper*, em que uma pequena biografia da escritora foi publicada, onde se dizia que “apesar das ‘sombras’ de sua vida, uma delas sendo o fato de ela não ter se casado, ela manteve seu ‘coração e sua mente abertos’ e alcançou um ‘contentamento nobre<sup>162</sup>’” (D’AMICO, 1999, p. 2-3).

Já aqueles que escreveram sobre Rossetti ao longo do século XX viam a escritora como uma mulher mórbida, reprimida, cuja poesia revela suas frustrações sexuais, e também a destacavam como uma mulher que não era intelectual, e cuja poesia é mais som que sentido. Ainda que o *New Criticism* deixe de lado a vida do autor, o poema é de valor quando seu conteúdo é arrojado, questionador, agressivo. Dessa forma, a poesia “passiva” de Rossetti, recebe pouca atenção; Stuart Curran, em 1971, escreve que ela foi uma poetisa de dom menor, cuja voz é muito feminina. A obra de Rossetti ainda é lida tendo como base sua vida pessoal, mas há uma mudança. Escreve D’Amico (1999) que, em pesquisa conduzida em 1936 sobre os escritores britânicos, o verbete sobre Rossetti sugere que seus leitores viam em sua rejeição ao casamento sinais de terror não apenas com relação sexo, como também às responsabilidades da vida adulta. Se no início foi respeitada pelos críticos devido à qualidade de sua poesia e à sinceridade de sua fé, ela se torna uma mulher

---

<sup>161</sup> the poet’s life was one of great value precisely because of this faith.

<sup>162</sup> despite the ‘shadows’ of her life, one of them being the fact she did not marry, she kept an ‘open mind and heart’ and achieved a ‘noble contentment’.

frustrada, que atormentava a si própria, e cujos poemas revelam seu o medo da sexualidade.

Esse ponto de vista se deve, para D'Amico, principalmente, ao crescimento da popularidade da análise literária psicanalítica nos anos 1920 e 1930. Nesses anos, representa-se Christina como “uma mulher frágil que sofreu, como coloca uma das maiores antologias de poesia vitoriana, ‘os terrores da religião’, e a ‘frustração de sua condição de mulher<sup>163</sup>” (D'AMICO, 1999, p. 4).

Consta-se em Harrison (1997) que o interesse pela poética de Christina foi renovado, principalmente pela crítica feminista no final da década de 70. A importância cada vez maior dessa escola de crítica nos possibilitou, através de estudos como os de Sandra Gilbert, Margaret Homans, e Jerome McGann, entender a situação única que as escritoras vitorianas vivenciaram. Essa opinião está em consonância com as de Mayberry e de D'Amico. Para a primeira, desde 1979, artigos demonstraram as possibilidades de leitura de Rossetti pela crítica feminista, destacando-se as leituras de *The Madwoman in the Attic* e do ensaio de Dolores Rosenblum em *Shakespeare's Sisters*.

Para D'Amico, Rossetti reaparece no mundo contemporâneo como “uma mulher forte reclamando o eu feminino e subvertendo as ideologias patriarcais de seu tempo<sup>164</sup>” (1999, p.07). Conforme a pesquisadora, essa fase crítica é uma resposta à fase anterior; embora o foco dos pesquisadores ainda seja em sua vida pessoal, ela passa a ser vista como alguém que não renunciou ao casamento por sua fé, mas em consideração à sua poesia.

As leituras da crítica feminista, em relação à Christina Rossetti e sua obra podem ser divididas, segundo D'Amico (1999) em quatro categorias: 1. aquelas resultantes da combinação da crítica feminista com a psicanalítica, que tendiam a ver a fé de Rossetti como sinal de frustração sexual, que “danificava” sua poesia. Para Germaine Green (1995), a escritora “utilizou aspirações de piedade como metáfora para sua própria sexualidade frustrada<sup>165</sup>” (apud D'AMICO, 1999, p. 8); 2. aquelas em que se questiona a suposição de que há uma conexão entre criatividade e sexualidade, como em Kathleen Blake (1983), para quem “a Fé de Rossetti não

---

<sup>163</sup> a weak woman who suffered from, as one of the major anthologies of Victorian poetry phrased it, ‘the terrors of religion’ and the ‘frustration of her womanhood’.

<sup>164</sup> a strong-minded woman asserting the feminine self and subverting the patriarchal ideologies of her time.

<sup>165</sup> used the aspirations of piety as a metaphor for her own frustrated sexuality.

aparece como uma força repressiva que sufoca a criatividade, mas como algo que fornece material para a poesia, especialmente porque Rossetti era uma mulher<sup>166</sup> (p. 9); 3. aquelas em que a fé da escritora é entendida como um dispositivo que a faz superar as dificuldades de ser mulher na Inglaterra vitoriana; como em Dolores Rosenblum (1986), que afirma que é a experiência religiosa que legitima a poetisa a buscar reconhecimento em um mundo opressor; 4. aquelas em que se ignora, como o faz Andre Abbott (1987) a fé da escritora, dando a ela pouca atenção.

É interessante, quanto à aparição da escritora em antologias, o fato de que não há qualquer poema de Christina Rossetti na terceira edição de *The Norton Anthology of English Literature*, considerada uma das principais apostilas no ensino de literatura inglesa. Contudo, são 10 as contribuições da escritora na quarta edição e 18, na quinta. Na última, de 2012, são 19 os poemas publicados da escritora, número que ultrapassa os de seu irmão, cuja antologia divulga apenas nove poemas. Já na última edição de *The Norton Anthology of World Literature*, que em 2012 chegou à sua terceira edição, constam três poemas de Christina: “After Death”, “Winter: My Secret”, e “Goblin Market”, e nenhum de Dante Gabriel.

Quanto à obra *Speaking Likenesses*, publicada pela Macmillan em 1874, são poucos os trabalhos acadêmicos que propõem uma possibilidade de leitura, ainda que o número seja maior do que *Mopsa the Fairy* e “Amelia and the Dwarfs”. Na cronologia da escritora, incluindo impressão particular de 1847, trata-se de sua oitava obra. O livro foi ilustrado por Arthur Hughes (1832-1915), responsável também pela ilustração de *Sing-Song*.

Em carta a Dante Gabriel, Christina descreve o livro como “apenas uma bagatela de Natal, que pretende ser no estilo de *Alice*, e um olho para o mercado”<sup>167</sup> (PACKER, 1963, p. 98). O nome do volume seria, inicialmente, “Nowhere”, mas Rossetti desistiu do título depois das críticas de Dante Gabriel, para quem parecia insípido, além de retomar o do livro *Erehwon* (WENDY, 1984). Em carta a Macmillan, Christina Rossetti escreve que talvez seus leitores esperassem algo nos moldes do livro anterior, sobretudo por ser do mesmo ilustrador. Diz a poetisa ao editor: “Eu tentei escrever uma pequena história em prosa, um volume de Natal para a criança [...]. Propriamente falando, ele é composto por três contos em uma estrutura comum,

<sup>166</sup> Rossetti's Faith appears not as a repressive force that stifles creativity but as a subject that provides material for poetry, especially since Rossetti was a woman.

<sup>167</sup> merely a Christmas trifle, would-be in the *Alice* style, with an eye to the market.

- mas o todo não é longo”<sup>168</sup> (PACKER, 1963, p. 98). Em outra carta para a Macmillan, ela reconhece as resenhas negativas, mas mostra-se aliviada, pois isso não afetou as vendas do volume (cf. PACKER, 1963, p. 105). Embora não tenha sido popular, logo em seu lançamento o livro vendeu mil cópias.

Especula-se que Rossetti tenha considerado a Roberts Brothers como a editora do que viria a ser *Speaking Likenesses*. Em carta reproduzida no volume de Harrison (1997), a escritora escreve para Roberts dizendo que não ofereceria o texto a nenhuma outra editora, sem antes saber de sua posição (p. 126). Kooistra diz que Rossetti levou mais de um ano para engolir seu orgulho, diante da resposta negativa de Roberts, para oferecer sua publicação a Macmillan.

Sua carta ao editor, depois de quatro anos desde que haviam cortado relações comerciais, demonstra insegurança: “se me permitir”, diz ela, “enviá-lo para que você dê uma olhada, eu ficaria agradecida”<sup>169</sup> (p. 6). O editor aceitou o manuscrito, então intitulado *Nowhere and its inhabitants* em abril, dois meses depois do contato de Rossetti, e então uma coisa bastante incomum na trajetória de ambos aconteceu: ela aceitou vender os direitos autorais da obra por 35 libras, em vez do antigo sistema utilizado por ambos, que dividia o lucro em partes iguais. Na prática, Rossetti não teria mais direito legal sobre sua obra, e Macmillan teria maior controle sobre o produto final em geral - seu processo de produção, por exemplo. Kooistra explica isso como uma via de mão dupla: se por um lado, muitos autores acham a venda atrativa, pois a editora assume todos os riscos, por outro, o livro pode ser um enorme sucesso, e render muito mais do que lhes foi acordado. Rossetti tentou, sem sucesso, uma nova negociação.

Kooistra (2002) especula que o aceite de Rossetti teve duas razões: a angústia da escritora, antes de entrar em acordo com a Macmillan, que lhe fez uma generosa oferta, e a impaciência dela de publicar no Natal, na busca de melhores vendas. Com o volume, “Rossetti estava entrando deliberadamente no mercado, com o objetivo de suprir a demanda de fantasias ilustradas para crianças, criada pelos dois livros de *Alice* de Lewis Carroll, ambos publicados pela Macmillan”<sup>170</sup> (p. 128). A autora reconhecia que parte do sucesso de vendas dos volumes de Carroll, e da

<sup>168</sup> I have tried to write a little prose story, such as might I think do for a child's Xmas volume . Properly speaking, it consists of 3 short stories in a common framework, - but the whole is not long.

<sup>169</sup> if you allow me (...) to send it you to be looked at you would truly oblige me.

<sup>170</sup> Rossetti was deliberately entering the marketplace with a view to supplying the demand for illustrated children's fantasy created by Lewis Carroll's two successful *Alice* books, both published by Macmillan.

recepção positiva de sua obra pelos críticos, provinha das inimitáveis ilustrações de John Tenniel. Dessa forma, escreveu a Macmillan recomendando a parceria com Arthur Hughes, responsável pela ilustração de *Sing-Song*. Rossetti inclusive facilitou o trabalho do editor, fornecendo-lhe o endereço do ilustrador. Alexander Macmillan já sabia do valor do artista, e também do valor dado pelo mercado a livros de fantasia ilustrados. A pesquisadora especula que é provável que o editor tenha explicitado a Hughes o desejo da escritora de produzir algo nos moldes de *Alice*. Isso porque não foram poucos os críticos que notaram a semelhança do trabalho do ilustrador em relação ao de Tenniel.

Conforme Julia Briggs (1999), apenas recentemente *Speaking Likenesses* foi novamente impresso por completo, em *Forbidden Journeys* (1992), organizado por Anna Auerbach e U.C. Knoepfmacher, *Poems and Prose*, livro de Christina Rossetti organizado por Jan Marsh (1994), e em *Selected Prose of Christina Rossetti*, organizado por David A. Kent e P. G. Stanwood (1998). Além disso, sabemos que há editoras que imprimem o livro por pedido do consumidor.

Na edição de 05 de dezembro de 1874, a *The Academy* publicou uma resenha onde descreve *Speaking Likenesses* como um livro condições de ser um dos mais populares entre as crianças no inverno. Escreve o resenhista:

[g]ostaríamos de compreendê-lo. É muito bonito, as imagens são encantadoras... mas nós temos uma desconfortável sensação de que há muito mais do que o que aparece na superfície, e que cada parte deveria significar alguma coisa, que gostaríamos de saber qual é<sup>171</sup> (apud KASTON, 1998, p. 305).

Esse sentimento de desconforto expresso pelo autor da resenha, segundo Andrea Kaston (1998), é fator comum a diversas das resenhas do livro. Infelizmente, não tivemos acesso a nenhuma. Sabe-se, conforme a pesquisadora, que o texto enfrentou sentimentos ambíguos na época de seu lançamento. Depois de ler a obra, John Ruskin afirmou que era o pior de Rossetti: “Eu o guardei por mero espanto: como puderam ela ou Arthur Hughes afundar tão profundamente após suas belas rimas infantis?”<sup>172</sup> (apud KNOEPLFMACHER, 1986, p. 310).

<sup>171</sup> We wish we could understand it. It is very pretty; the pictures are charming... but we have an uncomfortable feeling that a great deal more is meant than appears on the surface, and that every part of it ought to mean something if only we knew what it was.

<sup>172</sup> I've kept that for the mere wonder of it: how could she or Arthur Hughes sink so low after their pretty nursery rhymes?

Considera Wendy Katz, em artigo publicado em 1984, que há em *Speaking Likenesses* uma relação entre duas tradições distintas: a de Carroll com os livros de *Alice*, e aquela de tradição moral e didática, representada por nomes como Thomas Day (1748-1789), Maria Edgeworth (1768-1849), e Sherwood. Para a pesquisadora, possíveis estímulos para o volume vieram do próprio Carroll, e de Jean Ingelow. Nota-se a oralidade das histórias que compõem a obra, em que a segunda e a terceira histórias originam-se de fragmentos da primeira.

Conforme Katz, ainda que Rossetti tente escrever uma história no estilo de *Alice*, ela também escreve uma história em uma tradição que Carroll satiriza. Nela, fidelidade, humildade, repressão, caridade e as angústias são grandes questões. O livro tem diversos temas; destacam-se: a tentação, a culpa e a autonegação. A professora afirma que há, no volume, três “eus”: Flora se aproximaria do eu-exótico, talvez impetuoso, Edith, do poético, e Maggie, do religioso, e que é a combinação da fantasia com o texto moralizante que permite à Rossetti articular simultaneamente aspectos comuns e imaginativos da espiritualidade.

A análise de Knoepfmacher (1986) é extensa e, assim como seu texto sobre *Mopsa the Fairy*, abarca mais do que apenas sua visão sobre a obra. Fala-se, sobretudo, da relação de amizade de Rossetti com Lewis Carroll, sobre a qual já dissertamos, ainda que brevemente. De *Speaking Likenesses*, o pesquisador chama a atenção ao considerar o volume como antagônico, e cuja recepção não foi grande. O livro, que ativa os poderes de repressão e de negação da autora, tem uma narradora que exerce o papel do adulto autoritário. Para Knoepfmacher, essa narradora é uma paródia da Rainha Vermelha, e tem um discurso antilírico. Trata-se de uma narradora para quem contar histórias é trabalhoso, vide sua relutância em prosseguir com a história de Edith, pedida pelas sobrinhas a partir de um sapo sem importância da história de Flora.

Conforme Knoepfmacher, que afirma que Rossetti não gostava de textos nos moldes dos de Mary Martha Sherwood, cada uma das três histórias mostra às crianças algo que elas já sabem: as mulheres adultas são mais fortes e têm mais recursos que aquelas que ainda são crianças: Flora volta para o colo da mãe; Edith vê uma babá realizar com rapidez aquilo que ela não conseguia fazer; Maggie supera seus desafios por se identificar, parcialmente, com a personagem Old Dame Margareth. Esse artigo de Knoepfmacher, com modificações, foi publicado em livro em 1998.

No ano seguinte, Roderick Macgillis afirma que os textos infantis de Rossetti em geral “provêm aos seus leitores experiências de grande moralidade da arte, oferecendo a oportunidade para um jogo livre e participação na compreensão imaginativa<sup>173</sup>” (1987, p. 208). Quanto a *Speaking Likenesses*, o professor chama atenção para a forma, o jogo da alusão (da história de Edith com Esopo, por exemplo), e dos impedimentos à linearidade narrativa. Do conto protagonizado por Flora, ele faz um paralelo com *Alice* e alerta a sátira de *Self-Help*, livro de Samuel Smiles publicado em 1859. Nessa obra, fábula e linearidade são irrelevantes se comparada à sátira e à alusão. Nesse artigo, também são trabalhados *Sing-Song* e “Goblin Market”.

Auerbach e Knoepfmacher (1992) consideram *Speaking Likenesses* brilhante. Severamente moral, não há crimes para as punições sofridas pelas personagens, como há em Andersen, por exemplo. Eles observam o número três: são três histórias, três protagonistas, duas delas passam por três desafios. Além disso, as histórias ascendem como a fé cristã: Flora está no inferno, Edith no purgatório, Maggie sobe aos céus. Nesse sentido, os pesquisadores ignoram a religião da escritora, que não acreditava no purgatório, o que não invalida, claro, a leitura.

Escreve Anna Silver (1997), que *Speaking Likenesses* é um dos trabalhos esquecidos pelos pesquisadores de Rossetti, que preferem voltar sua atenção à sua produção adulta. Segundo a pesquisadora, o volume infantil fornece importantes contribuições quanto ao apetite e o corpo na obra da escritora em sua totalidade, que são temas comuns na Inglaterra vitoriana. Ela entende o ato de comer e o apetite como símbolos da promiscuidade sexual, algo que é abusivo e predatório. Quando pensada nos termos da poesia devocional de Rossetti, trata-se de uma história de progresso espiritual nos moldes de *The Pilgrim's Progress*. Para Silver, comprova-se a repugnância de Rossetti com relação ao sexo nos nomes das meninas que Flora encontra em *Nowhere*: “sicky” e “slimy” referir-se-iam ao órgão sexual feminino, e a fluidos, como o sangue menstrual. Os jogos de que a personagem participa são verdadeiras cenas de estupro, e representariam a brutalidade do desejo sexual em geral.

---

<sup>173</sup> treats its readers to an experience of the high morality of art, thus offering them the opportunity for freeplay, for participation in imaginative understanding.

Na história de Flora, a gula é relacionada à fúria sexual: depois das brincadeiras, as crianças se alimentam, se esbaldam, e ela não. Conclui a pesquisadora em sua exposição do texto que, no mundo da fantasia,

a abstinência que Rossetti exalta e usa para punir meninas agressivas e famintas subscreve bastante a ideologia vitoriana de apetite feminino e, mais ainda, a concepção de Rossetti de jejum como um meio para se aproximar de Deus<sup>174</sup> (SILVER, 1997, p. 195).

Em “Speaking Pictures” (1998), Andrea Kaston propõe uma leitura de *Speaking Likenesses* tendo em vista as ilustrações de Arthur Hughes que acompanham a obra. Em seu texto, ela defende que o volume da escritora propõe um comentário severo quanto ao processo de aprendizado da menina da classe-média vitoriana, e também com relação à crueldade e infância. Para ela, o texto verbal e o visual devem ser entendidos como uma cooperação, em que as ilustrações de Hughes permitem avaliar que há uma crítica social, e que resiste à categoria contos-de-fadas. Para a pesquisadora, a obra quebra as convenções da literatura infantil ao borrar os limites dicotômicos que separavam a história padronizada (realismo didático) e o conto-de-fadas.

Nesse sentido, entendem-se as ilustrações como um espaço de agitação entre real e imaginário, em um volume cujo texto verbal é composto por crianças realistas cujas experiências sobrenaturais são representações de problemas reais. Nas três histórias que compõem *Speaking Likenesses*, as protagonistas oferecem versões da infância da menina que não são compatíveis com a idealização vitoriana. A partir de ilustrações “fantásticas” que aparecem no livro como “Apple of Discord” e “Maggie resisting the ‘faries’ in the wood”, Kaston sustenta a tese de que, ao tomarem emprestado aspectos tanto do realismo quanto do conto-de-fadas, Rossetti e Hughes não apenas confrontam o limite entre ambos, como também encorajam o leitor a questionar se esses limites são estáveis. Assim, não se observam somente meninas em um ambiente onírico assustador, mas testemunha-se o real. Dessa forma, os textos verbal e visual nos forçam a confrontar algumas das dificuldades de se tornar mulher no vitorianismo.

---

<sup>174</sup> the abstinence that Rossetti both praises and uses to punish aggressive, hungry little girls draws both on the Victorian ideology of female appetite and, even more importantly, on Rossetti’s conception of fasting as a means to approach God.



Julia Briggs (1999) entende o volume como uma crítica à classe-média, em que a escritora ataca a “nova criança” exemplificada nos textos de Lewis Carroll. Em sua leitura, ela retoma diversas vezes a interpretação de Katz e de Knoepfmacher. A dificuldade de interpretação da obra está, conforme Briggs, em estabelecer uma ordem, relação, e subordinação entre os diferentes elementos que compõem o texto. O título traz uma dualidade: a similaridade e/ou a oposição do eu e do anti-eu, e o volume é construído como uma trilogia, por histórias que têm ecos e paralelos estruturais: todas têm alguma relação com comida, por exemplo. Contudo, a oposição é binária: Flora e Edith *versus* Maggie. Essa última representa a criança da classe trabalhadora, e recapitula alguns elementos das histórias a ela prepostas: “os amigos tentadores de Maggie são idênticos às crianças monstruosas do pesadelo de Flora, enquanto os animais abandonados que ela resgata correspondem aos animais amigos de Edith (p. 218)<sup>175</sup>”.

Dessa forma, as histórias se inter-relacionam simbolicamente, acrescentando à jornada espiritual de Maggie, menina que não compartilha do orgulho e da raiva das outras protagonistas. Curiosamente, é esta a história que se passa no inverno, opondo-se às histórias de verão, e também às de Carroll. Para Briggs, *Speaking Likenesses* teria lugar não ao lado de *Alice*, mas de *The Water Babies* e outras histórias associadas à consciência social.

Em “Reappraisals of the Flesh: Christina Rossetti and the Revision of Pre-Raphaelite Aesthetics” (2001), Allen Salerno considera o livro de Rossetti distópico. Entre as considerações do pesquisador sobre *Speaking Likenesses*, consta que o volume propõe uma ambivalência entre o figurativo e o literal, o que é combustível para a dinâmica da tia/narradora com suas sobrinhas. Dessa forma, ela se vale da iconografia vitoriana para criar um mundo distópico, cujas “similaridades” (likenesses) são perfeitamente decifráveis.

Escreve Anna Despotopoulou (2010) que, em *Speaking Likenesses*, Rossetti parece reproduzir a atmosfera de agressão e anarquia do País das Maravilhas. Contudo as meninas que protagonizam sua história são expostas à violência. A tese da pesquisadora é a de que a escritora emprega a atmosfera do fantástico com dois objetivos: alegorizar as questões sociais enfrentadas pelas mulheres e satirizar as ideias vitorianas sobre a infância. Ela questiona o medo da classe média da

---

<sup>175</sup> Maggie’s tempting playmates are identical with the monstrous children of Flora’s nightmare, while the abandoned pets she rescues correspond to Edith’s animal friends.

autonomia feminina ao testar os diferentes graus de independência de meninas de diferentes classes.

Conforme Despotopoulou, na narrativa, que em um nível superficial pode ser entendida com uma reconstrução de histórias grotescas à moda de Sherwood, em que a fantasia serve como uma máscara ao propósito didático, as crianças organizam seu microcosmo a partir das relações de poder que internalizaram dos adultos. Essa, aliás, é uma diferença do texto para os livros de *Alice*, cujo embate se dá entre a personagem e as instituições, que, para ela são incompreensíveis, “adultas”. Em *Nowhere*, as crianças batalham entre si. Dessa forma, a escritora se destaca do maniqueísmo Wordsworth-Sherwood ao demonstrar a seus leitores crianças que não são boas de uma forma inata, destacando os diferentes impulsos de Flora e Edith e de classe média-alta, de Maggie, representante da classe trabalhadora.

Essas três personagens protagonizam as histórias que uma tia, que satiriza as táticas disciplinadoras vitorianas, conta às suas sobrinhas, que estão sempre em confronto com sua interlocutora. A Rainha do Aniversário, duplo de Flora na história, para a pesquisadora, não é senão uma antítese da concepção vitoriana da mulher nos moldes de Dante Gabriel. Christina Rossetti critica essa representação ao tornar a personagem, uma figura que imita o adulto, um exagero da mulher ideal vitoriana. A Rainha coloca Flora em situações de violação física, fome, encarceramento, e objetificação.

Também é defendido por Despotopoulou que *Speaking Likenesses* satiriza a noção do que seria o sonho de uma menina. Isto é, propõe-se que os livros de *Alice* são representações masculinas do que seria um sonho feminino. Nesse sentido, contrapõe-se vitimização e punição à independência de Alice.

Sendo assim, os discursos sociais vitorianos são refletidos em Flora ao situá-la em um pesadelo em que há medo, disciplina e desigualdade. Conforme Despotopoulou (2009), o que há de comum nas três histórias é o fato de as crianças se encontrarem num mundo mágico anarquista, de impulsos selvagens, violência e absurdidade. Nesse universo, onírico e ausente de adultos, a sobrevivência se torna a principal preocupação. Ainda segundo a pesquisadora, como narradora, a tia cria figuras infantis que se tornam advertências quanto aos desastres psicológicos, físicos e sociais que podem acontecer, sobretudo, às meninas que não se comportam.

Em 2011, Eda Dedebas publica “Christina Rossetti’s *Speaking Likenesses: Different Forms of Travel in Victorian Children’s Literature*”. Nele, a autora afirma que os diferentes tipos de viagem e a reescrita, por funcionarem de forma interdependente, preenchem a lacuna entre passado e presente da literatura vitoriana. Para isso, ela observa quatro diferentes tipos de viagens no volume de Rossetti. A pesquisadora divide seu artigo em três eixos: no primeiro, discute a tradição da história oral e da adaptação, aproximando os textos infantis ao *bildungsroman* feminino; no segundo, conta um pouco do contexto de *Speaking Likenesses* e, no terceiro, apresenta uma possibilidade de leitura da obra levando em conta as diferentes formas de viagem na narrativa: a viagem imaginária de Flora, a jornada de Edith em busca do amadurecimento, a viagem física de Maggie na floresta, e a das sobrinhas da narradora personagem por essas três histórias. No texto, utiliza-se a reescrita para mostrar que há outros tipos de viagens e de viajantes.

Embora fosse uma criança saudável, Christina passou parte da sua vida doente. Quando o pai adoeceu, o que obrigou a sua saída do cargo de professor na King’s College, ela foi a única dos filhos que não conseguiu um trabalho: ficou em casa cuidando do pai e escrevendo poesia. Ela tinha 23 anos quando o pai morreu. Aos quinze anos ela já reclamava de dores físicas frequentes, diagnosticada como *angina pectoris*, o que nunca foi confirmado. Tornou-se mórbida e ainda mais reclusa em sua adolescência. A escritora morreu no dia 29 de dezembro de 1894.

De 1900 para cá, conforme tabela por nós compilada<sup>176</sup>, sua obra foi preservada sobretudo, assim como a de Jean Ingelow, pela permanência de seus poemas como canções. Diversos artistas musicaram seus versos, e é principalmente assim que ela chega ao nosso século. Das três autoras estudadas, ela também é a única ensinada nas universidades, e a que participa com maior frequência de antologias.

Por suas obras, é notável o interesse atual de grande parte de editoras universitárias. *Speaking Likenesses*, por exemplo, foi resgatado há pouco tempo pelo projeto The Michigan Historical Reprint Series, da Universidade de Michigan, que edita fotocópias dos originais, na intenção de preservá-los. Já *Goblin Market and Other Poems*, pela The University of Adelaide Library.

---

<sup>176</sup> Cf. Anexo, página 168.

Quanto aos trabalhos completos da escritora, entre ficção, prosa, e livros discutindo religião, temos, conforme Arseneau (2001): 1. *Verses* (Londres, impressão privada); 2. *Goblin Market and Other Poems* (Cambridge e Londres: Macmillan, 1862); 3. *The Prince's Progress and Other Poems* (Londres: Macmillan, 1866); 4. *Poems* (Boston: Roberts, 1866 – sua primeira publicação na América do Norte); 5. *Commonplace and Other Short Stories* (Londres: Ellis, 1870; Boston: Roberts, 1870); 6. *Sing-Song: A Nursery Rhym Book* (Londres: Routledge, 1872; Boston: Roberts, 1872; edição revisada e ampliada, Londres: Macmillan, 1893); 7. *Annus Domini: A Payer for Each Day of the Year, Founded on a Text of Holy Scripture* (Oxford e Londres: Parker, 1874); 8. *Speaking Likenesses, with Pictures thereof by Arthur Hughes* (Londres: Macmillan, 1874; Boston: Roberts, 1875); 9. *Goblin Market, The Prince's Progress, and Other Poems* (Londres e Nova Iorque: Macmillan, 1875; republicado como *Poems*, Boston: Roberts, 1876); 10. *Seek and Find: A Double Series of Short Studies on the Benedicite* (Londres e Brighton: Society for Promoting Christian Knowledge / Nova Iorque: Young, 1879); 11. *A Pageant and Other Poems* (Londres: Macmillan, 1880; Boston: Roberts, 1881); 12. *Called to Be Saints: The Minor Festivals Devotionally Studied* (Londres e Brighton: Society for Promoting Christian Knowledge / Nova Iorque: Young, 1881); 13. *Poems* (Boston: Roberts, 1882; edição ampliada, Londres e Nova Iorque: Macmillan, 1890); 14. *Letter and Spirit: Notes on the Commandments* (Londres e Brighton: Society for Promoting Christian Knowledge / Nova Iorque: Young, 1883); 15. *Time Flies: A Reading Diary* (Londres e Brighton: Society for Promoting Christian Knowledge, 1885; Boston: Roberts, 1886); 16. *The Face of the Deep: A Devotional Commentary on the Apocalypse* (Londres e Brighton: Society for Promoting Christian Knowledge / Nova Iorque: Young, 1892); 17. *Verses: Reprinted from "Called to be Saints", "Time Flies", "The Face of the Deep"* (Londres e Brighton: Society for Promoting Christian Knowledge / Nova Iorque: Young, 1893); 18. *New Poems, Hitherto Unpublished or Uncollected*, editado por William Michael Rossetti (Londres e Nova Iorque: Macmillan, 1896); 19. *Maude: A Story of Girls* (Londres: Bowden, 1897; edição ampliada, Chicago: Stone, 1897); 20. *The Poetical Works of Christina Georgina Rossetti. With Memoir and Notes*, editado por William Michael Rossetti (Londres e Nova Iorque: Macmillan, 1904); 21. *The Complete Poems of Christina Rossetti: A Variorum Edition*, 3 volumes, editado por Rebecca W. Crump (Baton Rouge e Londres: Louisiana State University Press, 1979-1990).

## 2.4 Juliana Horatia Ewing



Figura 7: Juliana Horatia Ewing.  
Fonte: Demers, 1996, p.91.

Juliana Horatia Ewing publicou diversas obras do começo dos anos 60 do século XIX até sua morte, quando tinha apenas 43 anos. Os temas de seus textos eram variados, passando por *bildungsromans*, histórias de fantasmas, de soldados, entre outros. Ela foi uma das primeiras escritoras de literatura infantil, segundo Elizabeth Harlan (2007) a cruzar fronteiras, tendo publicado não somente contos, como também poemas e novelas. Segundo a pesquisadora, o volume mais popular da escritora é *Jackanapes*, publicado pela primeira vez em *Aunt Judy's Magazine* - revista que foi editada pela mãe de Ewing – cuja história é inspirada na morte do jovem príncipe francês durante as guerras de Zulu, em 1879 (Carpenter; Prichard, 1987).

Para Philip Allingham (2007), o texto contém diversos trechos interessantes, como a descrição de uma carruagem-correio, responsável por noticiar a vitória britânica nas guerras napoleônicas. Aliás, na época, *Jackanapes* foi notado por Henry James, que o considerou “uma obra de arte genuína, uma misturinha maravilhosa de natureza e arte, mais tocante do que qualquer coisa que eu tenha lido há muito tempo<sup>177</sup>” (apud LASKI, 1950, p.11). Seu trabalho também recebeu elogios de personalidades como Rudyard Kipling, que sobre *Six to Sixteen* afirmou: “Eu sabia e sei quase de cor<sup>178</sup>” (apud HALL, 1991, p.51), e Mary L. Molesworth, para quem Ewing tem a habilidade de prover a seu leitor “ótimas reflexões subsequentes<sup>179</sup>” (apud CASHDAN, 1989, p.215).

Em nossa pesquisa sobre a escritora, encontramos algumas, poucas, biografias: *Mrs. Gatty and Mrs. Ewing* (1949), de Christabel Ward Mawell, *Mrs. Ewing, Mrs. Molesworth and Mrs. Hodgson Burtnett* (1950), de Marghania Laski, e *Mrs. Ewing* (1964), de Gillian Avery. Nelas, com exceção da última, que é mais um estudo dirigido, compartilha-se seu protagonismo com um contexto maior: sua mãe, no primeiro, e demais contemporâneas, no segundo. Temos também *Leaves from Juliana Horatia Ewing's "Canada Home"*, de autoria de Elizabeth S. Tucker, publicado em 1896. Trata-se de algumas das cartas que a escritora escreveu enquanto morava no Canadá, e contém breves descrições de sua estadia no país: detalhes de sua casa e seu cotidiano, entre outros.

---

<sup>177</sup> a genuine masterpiece, a wonderful little mixture of nature and art, and touching beyond anything I have read in a long time.

<sup>178</sup> I knew it and I know it still, almost by heart.

<sup>179</sup> nice thinking afterwards.

Dessa forma, há apenas um volume que é uma biografia, de fato, da escritora: *Juliana Horatia Ewing and Her Books*, escrito por Horatia Katharine Frances Gatty, e publicado em Londres, pela Society for Promoting Christian Knowledge, em 1885. A autora, cujo sobrenome não nos deixa duvidar, é irmã da escritora.

Frances Gatty, contudo, apresenta ao seu leitor uma leitura bastante diferente daquela que outra irmã, Eliza Straffen, constrói de Jean Ingelow em *Some Recollections of Jean Ingelow and Her Early Friends*. Se essa última faz poucos comentários sobre a obra da escritora e preocupa-se em enquadrá-la e descrevê-la como a mais exemplar das mulheres vitorianas, longe da *nova mulher* do final do século, o caminho de Frances Gatty é outro: sua irmã é uma profissional, e por ela é tratada como tal. Conforme a biógrafa, Ewing possuía poderes artísticos e literários (1885, p.06). Ao zelar pela obra de sua irmã, ela se aproxima mais de William Michael, responsável por edições póstumas de Christina Rossetti.

*Juliana Horatia Ewing and Her Books* começa nos moldes de um trabalho acadêmico. Há um tema a ser explorado: como Ewing escreveu as histórias que, segundo Frances Gatty, fizeram dela a “contadora de histórias favorita [das crianças]<sup>180</sup>” (1885, p. 4); um objetivo: listar uma diversidade de obras da irmã e tentar buscar como ela foi inspirada a produzi-las; e uma justificativa: no percurso proposto, o leitor deverá observar que a biografia da escritora será construída automaticamente. Essa é possivelmente a questão mais interessante da obra: para Frances Gatty, Juliana Ewing basicamente transformou sua vida em ficção.

O estilo da biógrafa é bastante profissional; inclusive buscando fundamentar suas próprias afirmações em trechos de obras de Ewing, e não é à toa: Frances Gatty foi editora, por um breve momento, de *Aunt Judy's Magazine*<sup>181</sup> e, dessa forma, já estava acostumada não só com o processo editorial, como também com a literatura infantil e juvenil, graças à submissão de originais por parte de diversos autores. Talvez por isso mesmo ela tenha tanta certeza quanto a o que as crianças queriam saber sobre sua irmã.

Para Frances Gatty, ainda que Ewing não construísse retratos exatos das figuras que passavam por sua vida, não era difícil para quem a conhecia encontrar

<sup>180</sup> [children's] favourite story-teller.

<sup>181</sup> Um exemplar da revista pode ser encontrado aqui: [https://books.google.com/books?id=I\\_11AQAAMAAJ&pg=PR10-IA13&dq=%22aunt+judy%27s+magazine%22&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwin3JHOzenMAhUPIIKHXFuATkQ6AEIKTAC#v=onepage&q=%22aunt%20judy's%20magazine%22&f=false](https://books.google.com/books?id=I_11AQAAMAAJ&pg=PR10-IA13&dq=%22aunt+judy%27s+magazine%22&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwin3JHOzenMAhUPIIKHXFuATkQ6AEIKTAC#v=onepage&q=%22aunt%20judy's%20magazine%22&f=false)

semelhanças de seus personagens com aqueles da vida real. Para ela, não há melhor representação da escritora que a personagem Madam Liberty, que protagoniza uma história que leva seu nome. Curiosamente, essa personagem foi inspirada na generosidade de sua mãe (AVERY, 1861, p. 17). Ewing, que era considerada por um amigo como alguém de “pequeno corpo, com um coração poderoso<sup>182</sup>” (GATTY, 1885, p. 5) transmitiu a essa personagem

suas próprias experiências de sofrimento devido à inflamação na garganta, em combinação com algum registro de virtudes de alguém com poderes de coragem, retidão, e generosidade. Apesar dos problemas de saúde, ela sempre foi vista com profunda admiração<sup>183</sup> (GATTY, 1985, p. 5).

A biógrafa também descreve a escritora como alguém que foi consciente, corajosa e nada egoísta, qualidades que são sustentadas a partir de excertos do conto mencionado.

Ewing nasceu Juliana Horatia Gatty, em Ecclesfield, Yorkshire, na Inglaterra, no dia 3 de agosto de 1841. Seus pais, Alfred Gatty (1813-1903) e Margaret Gatty (Scott, 1809-1863) tiveram dez filhos, sendo Juliana a segunda. Ele foi um pároco da Igreja da Inglaterra; ela, interessada em ciência e literatura, publicou livros em ambas as áreas. Na verdade, os dois escreviam: Alfred publicou seus sermões, e Margaret, os dois volumes de *The History of British Seaweeds*. O interessante é que ela não tinha uma escolaridade formal. Seu interesse por algas se iniciou em 1848, em uma viagem a Hastings. A partir de então, ela passou bastante tempo estudando o assunto por conta própria e, em 1863, publicou os dois volumes referidos acima, que na época tornaram-se apostilas sobre o assunto (AVERY, 1961).

A mãe de Ewing, juntamente com sua irmã, participava de um grupo chamado Black Bag Club, em que escritores compartilhavam textos que eram lidos em voz alta, sendo alguns publicados depois dessa época (CASHDAN, 1989). Alfred e Margaret publicaram um livro em coautoria: uma biografia de Alexander Scott, pai dela, um capelão naval. Foi nos braços dele que morreu Horatio Nelson, famoso oficial da Marinha Real. Diz Harlan (2007) que seis dos filhos do casal foram batizados a partir dos dois. A família se mudou para Ecclesfield, em 1839, onde nasceu Juliana, e permaneceram lá até a data de suas respectivas mortes.

<sup>182</sup> little body with a mighty heart.

<sup>183</sup> her own experiences of suffering under quinsy, in combination with some record of the virtues of one whose powers of courage, uprightness, and generosity under ill health she had always regarded with deep admiration.



Foi com a coleção de contos *The Fairy Godmothers*, de 1851, que Margaret Gatty iniciou sua produção infantil. Ela começou a escrever por dinheiro, pois o salário do marido não era grande o suficiente para manter sua família. Aliás, chama nossa atenção a forma de pagamento dos volumes sobre algas: conforme Gillian Avery (1961, p.12), a escritora recusou o dinheiro que lhe foi oferecido, pedindo por livros científicos. Afirma Harlan (2007) que, além disso, os homens da família tinham desejos extravagantes, mas não menciona quais. Essa questão da mulher como provedora é transformada em ficção em *Six to Sixteen*, de Ewing, onde a personagem Mrs. Arkwright pede à Margery e Eleanor para que enviem dinheiro aos meninos.

Gatty ainda publicou *Parables from Nature* em 1854, *Aunt Judy's Tales* em 1859, e *Aunt Judy's Letters* em 1862. As parábolas foram publicadas ao longo dos anos (o quinto volume apareceu somente em 1871); endereçadas às crianças, foram consideradas difíceis por Charlotte Yonge, tendo mais popularidade com o público já mais adulto (AVERY, 1961, p. 12). Tratava-se, basicamente, de “textos baseados em fatos de história natural com forte ensinamento moral, contos lendários com o mesmo propósito moral, e um livro sobre relógios de sol<sup>184</sup>” (CASHDAN, 1989, p.216). Nos dois últimos mencionados, a personagem Judy entretinha os irmãos mais novos com suas histórias. Isso não só remete às vivências de Jean Ingelow com seus irmãos, como também trata de uma versão ficcional do que de fato acontecia: Judy não seria outra que não Juliana, que assim como a personagem, entretinha os irmãos com sua contação de histórias.

Conforme Fances Gatty (1885, p. 6), Juliana Ewing sempre contou histórias os irmãos. As primeiras eram inspiradas naquelas de Grimm, Andersen e Bechstein. Além disso, Ewing também ficcionalizava lugares, inventava jogos e peças. Revela-nos sua irmã que três contos incluídos em *Aunt Judy's Letters* foram, na verdade, escritos por Juliana: "The Smut," "The Crick," e "The Brothers", todos tendo Andersen como molde (p. 10).

Há outras questões pessoais que aproximam Ewing de Ingelow: ela e os irmãos também eram responsáveis por uma revista publicada por eles mesmos: *The Gunpowder Plot* (1862-1868), onde ela publicava desenhos, escrevia poemas e adaptava e escrevia hinos. Também, como sua contemporânea, Ewing escrevia

---

<sup>184</sup> stories based on the facts of natural history with strong moral teaching, legendary tales which had the same moral purpose, and a book about sundials.

como fonte de renda auxiliar: não é por mero acaso que ela começou a escrever assim que sua mãe ficou doente; Margaret, que sofria de uma paralisia no braço direito, nem sempre estava apta a trabalhar. Ewing ajudou primeiro a sustentar os pais e irmãos, e depois a família que formou com o marido.

O pai de Margaret Gatty educou a ela e às suas irmãs de forma bem incomum: as crianças podiam escolher entre os livros de sua biblioteca, e então desenvolviam seus estudos conforme lhes interessava. E assim foi também a educação de Juliana e de seus irmãos; com exceção do caçula, Undine, que recebeu educação formal (AVERY, 1961). Aliás, essa informação de Harlan é oposta à de Frances Gatty (1885), que escreve que a irmã participava de uma *Class from Young Women* na igreja, quando impedida de ir para a escola, devido às inflamações na garganta. Estudava-se literatura, línguas, desenho, e ciência (AVERY, 1961).

Harlan (2007) diz que há nas obras de Ewing evidências de que ela tenha estudado francês, alemão, latim, além de literatura. Mais uma semelhança, aliás, com Ingelow, que com seus “Hints of Composition”, demonstra que tinha um forte conhecimento da tradição literária da qual fazia parte.

O contato de Ewing com a escrita é mais próximo do de Rossetti, cuja tradição está dentro da própria família. É interessante que, neste caso, a escrita parece uma herança diretamente transmitida de mãe para filha. O primeiro texto publicado pela escritora foi “A Bit of Green”, conto que apareceu na *Monthly Packet*, revista de Charlotte Yonge, que era amiga da família, em 1861. Portanto, foi publicado um ano antes do último dos livros de sua mãe. Para Avery (1961, p. 41), Gatty é influência dominante para Ewing. Frances Gatty considera a primeira fase de escrita de Ewing como “paroquial”, dividida entre o quarto de crianças e o povoado (1885, p. 10). “A Bit of Green” foi publicado em julho, seguido por “The Blackbird’s Nest” em agosto, e “Melchior’s Dream” em dezembro.

No ano seguinte, os três contos foram compilados no livro *Melchior’s Dream and other Tales*, seu primeiro. Ewing se mostra diferente de Rossetti e Ingelow nesse aspecto: se essas começaram a escrever para crianças, por diferentes questões, quando já tinham publicado livros de poesia, aquela começa como escritora infantil, publicando contos. A família também era amiga de Tennyson, mas sobre ele não há quaisquer comentários além de que Margaret visitou sua casa com Juliana diversas vezes. A mãe da escritora era proficiente em italiano o suficiente para traduzir Dante. Também foi autodidata alemão, e tentou aprender chinês. Para

ajudar com a situação financeira da família, traduziu do francês. Além disso, conhecia o trabalho de seus contemporâneos, como Scott, Southey e Coleridge.

Em maio de 1866 (de acordo com Frances Gatty; Harlan (2007) fornece a data como sendo 1865), Gatty começou a editar *Aunt Judy's Magazine*. Convencida por George Bell, da editora George Bell and Sons, aceitou o emprego pelo salário fixo, e também pela oportunidade de Juliana publicar mais textos de sua autoria. A escritora, então, passou a publicar com sua mãe, não mais com Yonge. A revista, de acordo com uma nota na primeira edição, era composta por “fatos e anedotas, história, biografias, entre outros, merecendo um espaço no templo cerebral dos jovens<sup>185</sup>” (apud AVERY, 1961, p. 15). Gatty tinha contato com várias das escritoras vitorianas, como George Eliot e Yonge. Em sua revista publicaram também autores como Lewis Carroll, Hans Christian Andersen, e John Ruskin.

Margareth Gatty, aliás, conhecia Lewis Carroll, embora não tenhamos descrições de seus encontros. Em uma carta de abril de 1866, ela recomenda o primeiro *Alice* a uma amiga, afirmando que “é o único sonho fantasioso que eu já tive, que faz com que a gente se sinto como se estivesse adormecida num mundo fantástico de animais todo de pernas para o ar<sup>186</sup>” (apud MAXWELL, 1949, p. 149). Nesse sentido, exalta-se a qualidade fantástica do volume, que é comparado por ela a *The Water Babies*, *Poor Artist*, e *Rose and Ring*. Além disso, Gatty afirma que o escritor lhe disse que o livro foi escrito por acidente, enquanto contava a história para três crianças em um barco. Gatty também se refere ao autor como aquele que deu a ela fotos de Tennyson com seus filhos. Há registros de cartas entre eles tratando de “Bruno's Revenge”, texto que mandou para *Aunt Judy's Magazine* e também do pedido de publicação de alguns de seus versos na revista. A carta em que ele expressa isso é enviada à “Miss Gatty”.

O primeiro texto de Ewing a ser publicado na revista foi “Mrs. Overtheway's Remembrances”. Em 1866, o capitão Alexander Ewing, que conhecia a família, escreveu “The Prince of Sleona”, uma história que, de forma serializada, foi publicada na revista. Amigo da família, ele se apaixonou por Juliana. Os pais dela não apoiavam o relacionamento por considerarem a carreira no exército financeiramente instável. Ademais, ela tinha saúde frágil e era um membro

---

<sup>185</sup> facts an anecdotes, historical, biographical, or otherwise, deserving a niche in the brain-temple of the young.

<sup>186</sup> it's the only *dreamy* dream I ever had and it makes one feel as if one was asleep in a very fantastical world of animals all topsy-turvy.

indispensável para a revista. Ainda assim, os dois se casaram no primeiro dia de junho em 1867, e se mudaram para Fredericton, em New Brunswick, Canadá. Mesmo em outro país, ela continuou a contribuir com a revista. Seus primeiros textos enviados do Canadá foram "An Idyl of the Wood" e "The Three Christmas Trees".

Com a morte de Margaret Gatty em 1873, Juliana e a irmã, Horatia, continuaram juntas com a *Aunt Judy's Magazine* por mais dois anos; depois, a segunda continuou sozinha. Era difícil por causa da distância, e Ewing queria se dedicar mais às próprias histórias.

Conta Harlan (2007) que a escritora tinha em seus jardins um lugar de refúgio. Os jardins eram algo comum em todos os lares da família, que se mudava conforme Alexander, conhecido como "Rex", servia em diferentes bases. Assim, a cada nova moradia, a primeira providência da escritora era criar um jardim (AVERY, 1961, p. 23). Ainda assim, ela sentia falta da casa dos pais. O casal se mudou para Aldershot, Inglaterra, em 1870. Lá, viveram em uma moradia militar. Conforme Harlan (2007), a base serviu de molde para o campo de *The Story of a Short Life*. Foi lá também que ela escreveu *Six to Sixteen*. O cotidiano da base a inspirou a escrever *Jackanapes* (1879), ilustrado pelo famoso Randolph Caldecott (1846-1886).

Conforme Frances Gatty (1885), os Ewing se interessavam por concertos e peças amadoras que aconteciam na base. A tradição em Ewing está, então, não somente em sua família, como também em tudo o que a rodeia: se sua escrita foi hereditária em forma e conteúdo, os textos ao longo de sua carreira foram inspirados por seu cotidiano. Inspirando-se nas canções que ouvia, escreveu com dois de seus irmãos e G. J. Chester o livro *Songs for Music, by Four Friends*, publicado em 1874. Ewing, conforme Avery (1861), com o tempo, superou sua mãe não só em estilo, como também em imaginação.

Ela não conseguiu acompanhar o marido, quanto ele foi transferido para Malta. Doente, foi diagnosticada com neuralgia da coluna vertebral e exaustão nervosa. Seu marido voltou para a Inglaterra em 1883 e eles se mudaram para Taunton, onde ela escreveu "Mary's Meadow". Provavelmente devido a um câncer na coluna, Ewing morreu aos 43 anos, no dia 13 de maio de 1885.

Assim como as outras duas escritoras, Ewing era uma das poucas autoras de literatura infantil que publicava histórias tanto com viés fantástico quanto realista. Em 1865, ela publicou uma novela gótica, *The Mystery of the Bloody Hand*, que não teve sucesso nem de crítica, nem de público. Para Frances Gatty (1885), ela não teve

prazer escrevendo esse tipo de texto. Esceve Knoepflmacher (1998) que seus livros venderam mais de 200 mil cópias até o final do sec. XIX, o que se compara a *Alice* (HARLAN, 2007).

Conforme os dados de Harlan (2007), os textos de Ewing eram principalmente para crianças com uma educação mais sólida que as demais, devido ao seu vocabulário e às suas alusões. Dentre vários pesquisadores citados por ela, Carpenter e Pritchard afirmam que “a dicção de suas narrativas é tão sofisticada que às vezes ela parece estar escrevendo um texto sobre infância para um público adulto, e não um livro infantil<sup>187</sup>” (apud HARLAN, 2007, p. 171). Nesse sentido, seu estilo exigia um leitor mais experiente. Contudo, é interessante notarmos que não há registros que indiquem a recepção dessas obras pelas crianças vitorianas. Sabemos razoavelmente de suas vendas, que indicam sua popularidade, mas não da recepção dessas crianças: se gostaram ou não e suas razões.

Em seus textos, conforme Harlan (2007), Juliana Ewing recria a infância como um período da vida em que há liberdade e imaginação em vez de responsabilidades, ainda que também represente os temores das crianças. E faz isso lançando mão, em diversos casos, de sua própria experiência como criança. Em suas obras, ela retrata o passado como um lugar simples, idílico. Tem entre seus principais temas, portanto, a nostalgia, cujo estudo da pesquisadora aponta como sendo um fator que se repete em sociedades que passam pelo “progresso”, pela mudança. Nesse caso específico, lembremos que a Inglaterra estava vivendo os efeitos da Revolução Industrial: o passado era, então, um refúgio ao qual os leitores recorriam, leitores esses que, ainda de acordo com resultados da mesma pesquisa, não conseguiam muito bem distinguir ficção de realidade.

A casa de Ewing em Yorkshire, suas conexões com os militares, suas experiências de residência nas bases serviram de suporte para que ela expressasse sua nostalgia; por exemplo, em *Six to Sixteen*. A casa da família era uma construção de pedra adjacente à igreja e próxima a uma cidade industrial, assim como a casa dos Gatty em Akwright. Além disso, a mãe da protagonista tinha características que lembram a da escritora (Harlan, 2007, p. 11). A nostalgia marcou bastante a escrita vitoriana, vide os pré-rafaelitas e seu medievalismo. Quanto ao império, este é

---

<sup>187</sup> the diction of her narratives is so sophisticated that at times she seems to be writing a novel about childhood for an adult readership, rather than a book for children

representado em Ewing com aspectos positivos, e também negativos, como é o caso das políticas de exploração (2007, p.10).

Marghanita Laski (1950) considera Ewing e suas contemporâneas, como Mrs. Molesworth e Mrs. Burnett, exemplos de uma classe de escritoras recorrente na literatura inglesa desde Jane Austen e May Russell Mitford (1787-1855). Para a pesquisadora, essas escritoras, que escreviam numa época em que Gaskell, Lady Ritchie, e Younge ainda produziam, publicavam “uma literatura sã, espirituosa e imensamente legível, extremamente bem construída, essencialmente de classe-média<sup>188</sup>” (LASKI, 1950, p. 14). Dessa forma, embora elas escrevessem através de diferentes perspectivas, escreviam literatura infantil a partir desse contexto comum.

Chamou atenção o prefácio de *Old-fashioned Fairy Tales*, livro publicado por Ewing em 1882, e que continha a inédita "Good Luck is Better than Gold", e outros contos, alguns tendo aparecido pela primeira vez numa edição de 1875 de *Aunt Judy's Magazine*, tais como "Cousin Peregrine's three Wonder Stories", "The Chinese Jugglers and the Englishman's Hand", "The Waves of the Great South Sea" e "Jack of Pera".

Nesse prefácio, Ewing discorre sobre o valor dos contos de fadas quanto ao ensino de verdades universais. Ela explica que, apesar do título, os contos de seu livro são novos, a não ser pelo uso do que ela considera “‘propriedades’ comuns do Drama de Fadas, e um escrupuloso empenho para adaptar-se à tradição na cor e no detalhe local<sup>189</sup>” (EWING, 1882, p.v). Nesse sentido, segundo a escritora, há certos temas universais no que se refere aos contos-de-fadas. A questão do fraco vencendo o mais forte pela astúcia, por exemplo, faz, segundo Ewing, parte de um grupo de características que é recorrente na mitologia de todos os países. Nessas histórias, de tradição oral, o estilo descritivo deve ser evitado em prol da brevidade e da epigrama. A escritora diz também que a história para crianças deve ser escrita como se estivesse sendo contada em voz alta.

Ao contrário de vitorianos como Sarah Trimmer, Ewing não acredita que as crianças sejam capazes de confundir os contos-de-fadas com a verdade. Sendo a mais valorosa forma de literatura para crianças, esse grupo de textos trata, de maneira geral, do universo como um todo: coloca a vida em perspectiva (vida, morte,

---

<sup>188</sup> a literature wholesome, witty immensely readable, extremely well-constructed an essentially middle-class.

<sup>189</sup> common ‘properties’ of Fairy Drama and a scrupulous endeavour to conform to tradition in local colour and detail.

imortalidade), e lida com princípios primários (senso comum, senso de humor, virtude, entre outros) de forma simples. Também neles se cultiva a imaginação. A essência, para a escritora, está na moral.

Fica como curiosidade a relação da escritora com John Ruskin. Cashdan (1989) afirma que Ewing conhecia o trabalho do crítico e “afirmava que suas leis de composição, Principado, Repetição, Continuidade, Contraste, e Harmonia, eram também aplicáveis à escrita<sup>190</sup>” (p. 221). Embora Ruskin critique que a afirmação da escritora dizendo que “Jackanapes” e “Jan of the Windmill” têm falhas quanto à forma com que foram construídos, a pesquisadora não discorre sobre quais seriam essas falhas.

Sabemos também que Ewing recomendava *Elements of Drawing*, obra publicada por Ruskin em 1857, a todos os que lhe pediam informações quanto à arte da escrita. Ainda que a carta citada por Christabel Maxwell não tenha data, a escritora provavelmente já tinha lido com textos de terceiros, pois já havia se tornado uma das editoras de *Aunt Judy's Magazine*. Ela propõe as questões elaboradas por Ruskin como guias para os artistas, e adiciona mais uma: a lei da discrição. Escreve ela: “‘Faça o seu branco precioso’ é um ditado singular de Ruskin que muitas vezes eu me lembro quando eu escrevo<sup>191</sup> (apud MAXWELL, 1949, p. 198).

Quando “Our field” foi publicado, uma cópia do texto foi entregue a Ruskin, pelo irmão mais novo da escritora. Pelo professor, o texto foi considerado não uma narrativa, mas um poema. Juliana e ele tinham um projeto juntos em vista, mas nada se concretizou, supostamente por motivo de doença envolvendo o crítico.

Consta no volume de Maxwell (1949) que Ewing conheceu Jean Ingelow pessoalmente por interesse dessa. Esses encontros não são recordados em nenhuma das duas biografias de Ingelow, somente na de Ewing. Escreve a biógrafa que o contato deu-se nos moldes de um pedido para que a contribuinte de *Aunt Judy's Magazine* escrevesse para *Good Words*<sup>192</sup> uma história nos moldes de

<sup>190</sup> claimed that his laws of composition, Principality, Repetition, Continuity, Contrast, and Harmony, were equally applicable to writing.

<sup>191</sup> ‘Make your white precious’ is a quaint saying by Ruskin’s which often recall when I write.

<sup>192</sup> A conclusão a que chegamos é que Maxwell se refere à revista *Good Words for the Young*, cuja primeira edição data de novembro de 1868, e constam contribuições de Charles e Henry Kingsley, Dinah Maria Muloch Craik, Sarah Tytler (Henrietta Keddie), Jean Ingelow, William Brighty Rands, Hans Christian Anderson, George MacDonald, e Norman Macleod. A revista, publicada por Alexander Strahan (1835-1918), fez bastante sucesso em sua época (Oakley, 2013). (<http://www.victorianweb.org/periodicals/gwfty/oakley.html>)

“Madam Liberality”. Conta-se que Ingelow queria trazer uma escritora nova, até então não muito conhecida, diante de um grande público. Comprova-se não só o faro da escritora que, na época, provavelmente o final da década de 1870, já tinha exercido sua função como editora de uma importante revista, como também seu interesse pela manutenção de certo tipo de literatura, que, para ela, continha não só um apelo estético, mas também de vendas.

Ademais, o fato nos mostra também o interesse de Ingelow na divulgação de demais artistas. O convite feito a Ewing foi para que ela fosse conhecer um grupo de celebridades em sua casa. Se na carta ela de fato se vale desses termos, entende-se sua consciência não só com relação ao grupo que frequentava seus jantares, como também reafirma seu lugar diante dos intelectuais da época.

No texto de Ewing transcrito por Maxwell (1949), infelizmente sem data, a escritora escreve sobre seu encontro com a filha de A. J. Mundella, que na época uma autoridade em Educação, para quem ela pergunta se conhecia pessoalmente o ilustrador Randolph Caldecott. Após confirmar que conhecia o artista, Mundella diz à escritora que os dois formariam uma ótima combinação, e que tentaria marcar-lhes um almoço. Ewing já havia comunicado à Routledge que abriria mão de qualquer remuneração se “A Soldier’s Children” fosse ilustrado por Caldecott. Ele, que estava muito ocupado na época, acabou não ilustrando o texto, mas encontrou-se com a escritora e prometeu-lhe que ainda trabalhariam juntos como, de fato, aconteceu. Maxwell chama atenção para o fato de que Ewing provavelmente teria feito outros contatos igualmente valiosos nessa época, em que começava a ser reconhecida como escritora, não tivesse sido impedida por sua saúde frágil.

Para Ingelow, assim como para outros, provavelmente escritores, Ewing não recebia nem a publicidade nem o dinheiro que merecia. A falta de informações não permite discorrer sobre o fato: não se pode supor que a maioria desses depoimentos veio de mulheres; se, assim como Ingelow, Ewing pode também ter de certa forma acovardado o cânone monolítico. Resta-nos afirmar que, nesse sentido, ela também lembra sua mãe, cujos ganhos com livros nunca foram significativos, apesar de terem feito sucesso.

Curiosamente, encontramos apenas uma resenha contemporânea ao lançamento dos textos: em “Holiday Books for the Young”, na revista norte-americana *The Nation* de novembro de 1870, encontramos uma breve menção a *The Brownies and Other Tales*, livro em que “Amelia and the Dwarfs” foi publicado.



Nele, explica-se que o volume é muito “adulto” em linguagem e em estilo. Contudo, conforme o resenhista, “Amelia and the Dwarfs” é um dos contos que pode ser “traduzido” para as crianças.

Os trabalhos acadêmicos encontrados são todos bastante recentes. Em “Choosing a Way of Life: Eight Cousins and Six to Sixteen” (1989), Claudia Mills compara dois volumes de duas escritoras contemporâneas: a norte-americana Louisa May Alcott e a inglesa Juliana Ewing, que publicaram em 1875 respectivamente *Eight Cousins* e *Six to Sixteen*. Os textos, conforme a pesquisadora, mostram diferentes formas de se criar e educar crianças e, em um nível mais profundo, falam sobre a vida em geral. Eles dialogam entre si ao considerarem as mesmas opções para moldar a passagem de uma jovem à vida adulta e tecem a mesma recomendação quanto a que tipo de mulher a menina deve querer ser quando crescer.

Mills pretende observar em seu artigo essa jornada à maturidade, e como essas duas escritoras tratam esse tema. O livro de Ewing trata de uma autobiografia de Margery Vandaleur, de 16 anos. A personagem, órfã, relembra as quatro famílias pelas quais passou nos últimos dez anos, além do internato, e os valores que aprendeu em cada uma. Para a pesquisadora, a experiência da protagonista na escola remete à de Rose, que protagoniza *Eight Cousins*: sua saúde é negligenciada, assim como a ela é negada uma educação verdadeira. A maior diferença entre os dois volumes, para Mills, é que no livro de Alcott há uma *romantização* do sacrifício moral, que é ausente em Ewing. Além disso, *Six to Sixteen* é menos didático que o outro texto. Em ambos, contudo, disserta-se contra o papel restrito da mulher. Também há um apelo à importância da saúde do homem e da mulher, encoraja-se a amizade entre meninos e meninas e descarta-se o papel da mulher como dona de casa, responsável pelas tarefas do lar (MILLS, 1989, p. 73).

Em seu artigo Liz Cashdan (1989) aponta Margaret Gatty, Juliana Ewing e Mary L. Molesworth como escritoras cujos trabalhos podem ecoar a ideia de Wordsworth da infância como uma época de inocência. Para ela, as escritoras contemporâneas não escreviam somente para tornar a criança “boa”, mas para mostrar que tal característica é inata; que, com grande frequência, é o adulto quem precisa aprender a ser bom. Ela apresenta brevemente as três escritoras, e faz comentários igualmente breves com relação às suas obras. Por exemplo, lança mão

de um excerto de “A Flat Iron for a Farthing” para dissertar que Ewing se posicionava sempre ao lado da criança, e do adulto que com ela simpatizava. Conclui Cashdan que talvez essas três mulheres compartilhassem entre si a luta pela independência, pois eram escritoras numa época cuja escrita era predominantemente masculina.

Já Donald E. Hall (1991) considera um grupo de textos de Ewing tendo como prerrogativa a ideia de que são representações ficcionais do projeto de construção imperial de Thomas Carlyle. Para o autor, os textos da escritora ajudam a compreender o medo de uma sociedade vitoriana que rebaixava outras culturas.

Judith Plotz nos traz em 1991 uma possibilidade de leitura de *The Story of a Short-Life* tendo-o em vista como um *comfort book* (livro que traz algum alívio). A pesquisadora defende o gênero como tendo as seguintes características: a criação de uma sociedade, uma comunidade de pessoas em luto, que compartilham dores e perdas; um *pathos* heroico, em que as personagens, crianças que estão morrendo, frágeis, tornam-se figuras dignas ao exercerem uma força além de sua capacidade.

O texto é construído por meio de “técnicas de consolação”. Conta-se, em 11 capítulos, a história de Leonard, de seis anos, filho de uma rica família aristocrata. Como sua tia se casou com um militar, Leonard visita a base dos soldados. Lá, sofre um acidente, e torna-se inválido. Depois de aproximadamente três anos, morre ouvindo 900 soldados cantando seu hino favorito, “The Son of God Goes Forth to War”. Nesse campo, o personagem praticamente se torna um soldado: veste as roupas deles, adquire seu vocabulário, aprende seus hinos. A morte na infância é um tema central no vitorianismo, e é paradoxal: uma existência que é tão intensa e tão breve. Para Plotz (1991), Ewing torna a vida de Leonard significativa: ele se torna a criança imortal ao ter um papel memorável em diferentes “famílias”. Em exemplos,

ele confirma as características excelentes de seus pais; incorpora triunfantemente as tradições representadas por seu alter ego ancestral, tio Rupert, é o *link* que junta seus pais às suas relações militares e torna possível uma extensão da família<sup>193</sup> (p. 185).

e assim por diante. Uma versão anterior do artigo foi publicada em 1989.

---

<sup>193</sup> he confirms the characteristic excellences of his parents; he triumphant embodies the traditions represented by his ancestral alter ego, Uncle Rupert, he is the link hat joins his parents to their military relations and makes possible the extension of the family.

Em 1996, Peter Millington publica um artigo que não é propriamente uma análise de Ewing. Ele se utiliza de alguns métodos para comprovar que *Mummies*, peças publicadas por Roger Abrahams (1933-) em seu *Folklore* (1968), que são textos coletados de performances em St. Kitts e Nevis, ilhas no sudoeste da Índia, se originaram de outro texto, publicado por Juliana Ewing, que por sua vez se originou de diferentes *chapbooks* ingleses. Outro artigo é publicado anos mais tarde, em 2015, em complemento a esse.

Diz Carolyn Sigler (1998) que, na contramão da história literária convencional, que entende as escritoras como produtoras de livros educativos para crianças, as mulheres vitorianas não se limitavam às histórias de cunho moral em suas obras infantis. Na verdade, muitas fantasias e contos-de-fadas inovadores foram publicados antes e depois da metade do século XIX, isto é, antes e depois de *Alice*, livro que por ela é considerado um divisor de águas do gênero, sobretudo, por não retomar tal didatismo. Partindo desse ponto, Sigler comenta alguns dos textos que compõe seu volume, *Alternative Alices* (1997), como aqueles de Christina Rossetti e Juliana Ewing, entre outras escritoras, que se apropriam dos textos de Carroll para comentar sua leitura do feminino e dramatizar sua luta no mercado literário.

O argumento da escritora, tendo em vista o corpus por ela coletado, considera que essas revisões

empregam os personagens e situações dos livros de *Alice* para dramatizar o *status* incongruente da autoria feminina, presa a um meio termo entre o público e o privado, promulgando simultaneamente os ideais da ideologia doméstica, e se rebelando contra eles<sup>194</sup> (1998, p. 353).

Quanto à “Amelia and the Dwarfs”, Sigler comenta que o texto opõe as protagonistas Alice e Amelia ao critério convencional do comportamento feminino: se Alice frequentemente se reprime para lidar com os personagens de *Wonderland*, em conformidade com o que se espera de uma menina da classe-média vitoriana, Amelia tem natureza inquisitiva: aterroriza seus pais, não reprime sua ira. O duplo que a substitui quando vai para o mundo subterrâneo nada mais é do que uma caricatura da representação passiva do feminino ideal. Quando Amelia é forçada pelos anões a reparar os fios perdidos das conversas, ela tem uma oportunidade de

---

<sup>194</sup> employ the characters and situations of the Alice books to dramatize the incongruous status of female authorship, trapped in a middle ground between public and private, simultaneously enacting the ideals of domestic ideology while rebelling against those ideals.

empenho, de fazer algo, o que também é diferente do papel passivo que é esperado que ela adotasse na sala de estar de sua casa.

Escreve Jackie Horne (2004) que pesquisadores da área de estudos da mulher começaram a questionar recentemente o foco exclusivo na experiência masculina em trabalhos que tentam teorizar o colonialismo. Foram as pesquisas de Napur Chaundhuri e Margaret Strobel (1992), Clare Midgley e Jane Haggis (1998) que começaram a explorar a relação mulher-imperialismo ao chamarem atenção para a marginalização da experiência colonial das mulheres brancas. É partindo desse pressuposto e do fato de que a crítica tem se focado em demonstrar como as histórias de aventura vitorianas construíram uma subjetividade masculina que apoiava o projeto imperial britânico, que a pesquisadora propõe uma análise de *Six to Sixteen*, de Juliana H. Ewing, buscando contribuir para ambas as áreas de estudo. Horne coloca que questões feministas coexistem e até dão amparo às questões imperiais.

Além disso, ao insistir na importância da saúde feminina, ela retoma teorias progressistas vitorianas quanto à educação de adolescentes (HORNE, 2004, p. 272). O futuro imperial, para a menina saudável, também pode, para a pesquisadora, demonstrar a facilidade de adoção dessas ideologias progressivas, como elas podem ser modeladas para fins conservadores e a adjacência entre esse discurso nos anos 1870 e ideias mais conservadoras. Até o começo da Primeira Guerra Mundial, a maternidade era vista como dever nacional: buscava-se gerar o filho homem, saudável, para colonizar e defender o império.

No vigésimo-quarto volume da *Marvels & Tales*, em 2010, Laurence Tailarach-Vielmas publicou um texto em que se propõe a analisar três contos vitorianos: “Beauty and the Beast” (1867), de Anne Thackeray Ritchie, “The Ogre Courting” (1871), de Juliana Horatia Ewing, “The Brown Bull of Norrowa” (1877), de Mary Louisa Molesworth. O pesquisador acredita que as revisões dos contos de fadas feitas pelos escritores dos séculos XVII, XVIII, e XIX retomam padrões de conduta sexual e social das épocas em que foram escritos. Dessa forma, as histórias são marcadas pelas condições sociais e econômicas, que variam conforme a época em que são produzidas.

Em seu artigo ele explora, nos contos referidos, como essas escritoras trataram temas como civilização, uma vez que têm em comum o fato de se rebelarem contra os papéis de gênero mesmo quando parecem confirmar o processo civilizatório

conservador. Se nos contos-de-fadas tradicionais o animal-noivo é um ser representado como um animal predatório, que precisa ser domesticado, o ogro do conto de Ewing é visto como uma representação do acúmulo de riquezas, e dialoga com o Barba-Azul de Perrault ao colecionar esposas. *Managing Molly*, pobre, filha de um fazendeiro, é escolhida pelo monstro para se casar com ele. No desenrolar da história, o ogro desiste do casamento, e a personagem fica com sua fazenda, e seus gansos, e acaba encontrando outro marido. Para Tailarach-Vielmas, o texto de Ewing, ainda que destaque a obsessão burguesa pela riqueza, reverte o estereótipo vitoriano da esposa extravagante e de natureza incontrolável, que tenta ser domada pelo marido (p. 286).

“*Stories by Bits*”, de Meghan Rosing (2013), trata de uma discussão acerca de “*Mrs. Overtheway’s Remembrances*”, publicado pela primeira vez na *Aunt Judy’s Magazine* entre 1866 e 1868. Ida, típica criança negligenciada da literatura infantil vitoriana, constrói um laço familiar com Mrs. Overtheway, que lhe conta histórias. As duas acabam refletindo sobre seus laços familiares. Escreve Rosing que as histórias sem final de Mrs. Overtheway ajudam Ida a superar suas perdas; ao colocar a criança em contato com suas próprias perdas – dos pais, do marido, da irmã – ela a ajuda a compreender que, mesmo que seu pai volte, haverá outras perdas no futuro. Dessa forma, ao conectarem suas vivências, elas criam uma família que não é consanguínea, mas que as ajuda a lidar com esse tipo de situação.

Quanto a “*Amelia and the Dwarfs*”, Anna Auerbach e U.C. Knoepfelmacher (1992) chamam atenção para o caráter tradicional da obra, cuja narradora, logo na primeira frase do texto, convida o leitor para escutar uma história de geração feminina, levando-o à avó de sua madrinha. Em “*Amelia*”, Ewing adapta uma história irlandesa, chamada “*Wee Meg Barnilegs*”, na época publicada por Ruth Sawyer. Dentre as modificações feitas pela escritora, está a personagem *old woman*, personagem que dialoga com a *Apple Woman* de *Mopsa the Fairy*, que é designada pelos anões para tomar conta de Amelia. Fala-se sobre sua ineficiente mãe, o cachorro, que se torna seu amigo mais próximo, e comparam-se os anões com aqueles de “*Goblin Market*”. Depois de explorar seu apelo sexual e se libertar dos anões, Amelia volta para seu mundo e passa a aceitar os limites que antes repudiava. Concluem os professores que Ewing, como tradutora de um material

antigo, “o realoca e o acomoda [...] às convenções literárias e ao decoro social de [sua] própria época<sup>195</sup>” (p.20).

Essa leitura é expandida por Knoepfmacher em 1998. O escritor, como sempre bastante didático, divide seu artigo em seis partes menores. Na primeira, faz uma breve introdução a Ewing e às suas obras, legitimando-a por ter sido elogiada por escritores como Ruskin, Younge, e Henry James e colocando-a no mesmo espaço que Margaret Gatty, Christina Rossetti e Jean Ingelow, como escritora que tentou recuperar o legado pré-romântico de autoras cujo realismo moral foi “relocado” pela fantasia de autoria masculina (KNOEPFLMACHER, 1998, p. 382). Na seguinte, exemplifica-se com “Friedrich’s Ballad” o interesse de Ewing por transições (da infância à idade adulta, por exemplo), além de dissertar sobre a escritora e sua mãe, destacando o trabalho da última. A terceira parte fica com a aproximação de seu *Old Fashioned Fairy Tales* com o conto “The King of the Golden River”, de Ruskin, e apresenta-se textos como “The Brownies”, “The Magic Jar”, e “The First Wife’s Wedding-Ring”.

É somente no quarto segmento do texto que o pesquisador faz um sumário comentado de “Amelia and the Dwarfs”, no qual aproxima-o a *Alice* de Carroll, e ao conto folclórico irlandês no qual “Amelia” se baseia. Os textos são comparados não só em estrutura, como, no caso do segundo, em léxico: algumas das frases de “Amelia” são exatamente iguais às do conto, outras são adaptações, em primeira instância, simples. Escreve o pesquisador que, no fim de sua jornada, Amelia “aceita sua mãe confusa e distraída mas, ao mesmo tempo, reconhece que sua aventura fantástica a colocará para sempre à parte de seus companheiros mortais comuns<sup>196</sup>” (KNOEPFLMACHER, 1998, p. 408). Dessa forma, termina isolada por virtude de sua singularidade, devendo continuar a dissimular.

O texto segue com a aproximação de “Amelia” a outros dois de Ewing, “Benjy in Beastland” (maio e junho de 1870 na *Aunt Judy’s Magazine*) e “Timothy’s Shoes” (novembro e dezembro de 1870, janeiro do ano seguinte). Por fim, aproxima-se a obra da escritora à de outros contemporâneos, como Ruskin, Kipling, e Christina Rossetti.

---

<sup>195</sup> relocated it and made it conform to the literary conventions and social decorum of [her] own time.

<sup>196</sup> accepts her distracted and confused mother, but, at the same time, recognizes that her venture into fantasyland will forever place her apart from her more ordinary fellow-mortals

Talarach-Vielmas (2007) propõe uma possibilidade de leitura tanto de “Amelia and the Dwarfs”, quanto de *Speaking Likenesses*, de Christina Rossetti, tendo em vista a domesticação do corpo feminino. Talarach-Vielmas considera que as viagens das personagens protagonistas nessas duas obras ao mundo fantástico confirmam que o ideal feminino exige a negação dos próprios desejos, e de que a criança se porte extremamente bem. Nesse sentido, as viagens feitas pelas personagens opõem-se àquela de Alice, porque em vez que caírem em um novo universo que as apresenta a uma versão alternativa da realidade, as personagens protagonistas encontram-se em um lugar que reflete sua própria natureza: Amelia deve se domar e as personagens de Rossetti reprimir suas naturezas.

Depois da morte de Ewing, em 13 de maio de 1885, sua obra continuou publicada conforme nossa tabela<sup>197</sup>.

Assim como acontece com Christina Rossetti e Jean Ingelow, no século XX a obra de Juliana Ewing é disponibilizada por websites, editoras como Bibliolife; Adam Matthew Digital; Project Gutenberg; Proquest LLC.; Rarebooksclub Com; Nabu Press; Hardpress Ltd. Dessa forma, quando os textos são impressos, o são a pedido do comprador.

Embora *The Brownies* tenha sido publicado da forma como foi lançado em 1870 até os anos 70 do século seguinte, os textos de Ewing sobrevivem no mercado norte-americano e britânico a partir da década de 1980 nas mais diversas coleções para crianças. Além disso, existem “Our Field”, uma recontagem, e as traduções mexicanas.

Assim como *Mopsa the Fairy*, “Amelia and the Dwarfs” sobreviveu ao tempo. Sua última edição comercial, ainda que agrupada no livro de Carolyn Sigler, é de 1997. Também como *Mopsa*, o texto passou por recontagens, por volta de 1906, e em 1924. Ao contrário tanto de *Speaking Likenesses*, quanto do texto de Ingelow, o conto de Ewing foi traduzido: há uma versão mexicana com data aproximada de 1988.

Em seu estudo para *British Children’s Writers, 1800-1880*, Patricia Demers (1996) chegou a este número de obras de Juliana Ewing: 1. *Melchior’s Dream and Other Tales* (Londres: Bell & Daldy, 1862); 2. *Mrs. Overtheway’s Remembrances* (Londres: Bell & Daldy, 1869); 3. *The Brownies and Other Tales* (Londres: Bell &

---

<sup>197</sup> Cf. página 193.

Daldy, 1870); 4. *A Flat Iron for a Farthing* (Londres: Bell, 1874); 5. *Lob Lie-by-the-fire, or The Luck of Lingborough, and Other Tales* (Londres: Bell, 1874); 6. *Six to Sixteen* (Londres: Bell, 1875); 7. *Jan of the Windmill; A Story of the Plains* (Londres: Bell, 1876); 8. *A Great Emergency and Other Tales* (Londres: Bell, 1877); 9. *We and the World* (Londres: Bell, 1880); 10. *Old-Fashioned Fairy-Tales* (Londres: Bell, 1882); 11. *Brothers of Pity and Other Tales of Beasts and Men* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1882); 12. *Blue and Red, or The Discontented Lobster* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1883); 13. *The Dolls' Wash; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1883); 14. *A Week Spent in the Glass Pond by the Great Water Beetle* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1883); 15. *Master Fritz; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1883); 16. *Jackanapes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1883); 17. *Our Garden; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1883); 18. *A Soldier's Children; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1883); 19. *A Sweet Little Dear; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1883); 20. *Three Little Nest-Birds; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1883); 21. *The Blue Bells on the Lea* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1884); 22. *Daddy Darwin's Dovecote* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1884); 23. *Dolls' Housekeeping; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1884); 24. *Little Boys and Wooden Horses; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1884); 25. *Papa Poodle and Other Pets; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1884); 26. *Tongues in Trees; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1884); 27. *"Touch Him if you Dare": A Tale of Hedge; Rhymes* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1884); 28. *Poems of Child Life and Country Life* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1885); 29. *The Story of a Short Life* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1885); 30. *Mary's Meadow and Other Tales* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1886); 31. *Dandelion Clocks and Other Tales* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1887); 32. *The Peace Egg and A Christmas Mumming Play* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1887); 33. *Snap-Dragons, and Old Father Christmas* (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1888); 34. *Verses for Children*, 3 volumes (Londres:



Society For Promoting Christian Knowledge, 1888); 35. *Works*, 18 volumes (Londres: Society For Promoting Christian Knowledge, 1894-1896).

Para mais detalhes sugerimos que o leitor consulte a biografia *Juliana Horatia Ewing and Her Books*, em que a irmã de Ewing faz um apanhado de todos os textos da escritora, e aponta quando foram publicados pela primeira vez em revistas literárias e organizados em livros.

## 2.5 Caminhos que se Encontram

Neste capítulo, fornecemos ao leitor uma biobibliografia das escritoras vitorianas Jean Ingelow, Christina Rossetti e Juliana Horatia Ewing. Apresentamos suas vidas e comentamos e discutimos suas fortunas críticas. Isso nos permitiu refletir acerca de seus percursos como escritoras na Inglaterra vitoriana, e a forma como suas obras foram recebidas por diferentes mentes, não somente aquelas do século em que elas viveram.

Também pudemos perceber o papel que Jean Ingelow, Christina Rossetti e Juliana Horatia Ewing tiveram no contexto histórico do vitorianismo, e a forma como se destacaram na literatura infantil. Embora o interesse editorial por seus volumes vá desaparecendo através dos tempos, temos um interesse acadêmico que, ainda que mínimo em dois dos casos, surge nas últimas décadas por meio de análises literárias que lançam mão de diferentes teorias na interpretação de seu objeto de estudo.

Pensar em uma tradição literária em torno dessas mulheres é refletir sobre um eixo que é, sobretudo, familiar. Em Rossetti a tradição é familiar-espiritual: ela faz parte de uma comunidade formada por seu irmão e os demais artistas do Pré-Rafaelismo e de outra formada por sua mãe e sua irmã, que liam e comentavam os textos umas das outras, vivendo sob a influência do Movimento de Oxford. Já Ewing faz parte de uma comunidade literária que é familiar-hereditária: ela começa a escrever não só copiando os grandes autores de sua época, como também seguindo a estrutura e a forma dos textos de sua mãe, inclusive publicando em livro assinado por ela. Embora se considere que tenha superado Margaret Gatty, a proximidade textual a ela é inegável.

Jean Ingelow, nesse sentido, se destaca das demais: embora suas publicações na *Youth's Magazine* tenham se iniciado a partir de uma brincadeira com seus

irmãos e amigos, ela não só havia publicado anteriormente, como também já escrevia: lembremo-nos da história contada por Eliza Straffen: a escritora, quando pequena, escrevia nas persianas de seu quarto. Ingelow conheceu tanto Rossetti, quanto Ewing, e mostrou-se preocupada com ambas ao colocar a primeira em contato com a editora Roberts Brothers, e questionar os pagamentos feitos para a segunda. Aliás, foi em um encontro organizado por Ingelow, que Ewing conseguiu contato com Randolph Caldecott.

São três figuras cujos irmãos têm parte em suas histórias póstumas: Eliza Straffen e Horatia Frances Gatty como biógrafas, William Michael como editor. Ingelow, contudo, teve uma vida bastante diferente daquela que sua irmã insiste como modelo da mulher vitoriana: preocupada com a situação literária em geral, a também editora inquietava-se com sua condição financeira, lia as resenhas publicadas sobre ela, e não deixava sua profissão, de escritora, em segundo plano.

Christina Rossetti e Jean Ingelow participam, conforme a segmentação que Showalter faz da fase Feminina da tradição literária de autoria feminina, da segunda categoria, e então são escritoras que, levando em conta um grupo bastante maior, consolidariam as vitórias literárias de suas predecessoras. Já Juliana Ewing faz parte da terceira categoria, que tem como característica a produção infanto-juvenil. As três, sobretudo as duas primeiras, gozaram de *status* de celebridade em sua época.

Para Showalter, a fase Feminina é caracterizada pela imitação do padrão estético dominante. Apesar dos elogios em diversas resenhas a *Poems*, podemos compreender Ingelow dentro desse sistema, porque sua poesia não apresenta nenhum tipo de ruptura, de inovação quanto à sua produção contemporânea; o que não impede, como pudemos observar em nosso percurso, que a crítica enxergue em suas obras um alto nível literário ao observar a literariedade presente nelas. O mesmo vale para a produção de Juliana Ewing. Já Rossetti, ao ser uma figura associada à Fraternidade Pré-Rafaelita, compartilha com essa diversos temas e interesses, ainda que consideremos o alto teor devocional de sua poesia.

Em síntese, podemos afirmar, a partir do que aqui foi explorado, que as escritoras com que trabalhamos, longe de viverem a vida monótona e desinteressante que lhes é atribuída diversas vezes, foram mulheres proativas, que além de entenderem-se como escritoras e produzirem bastante material, buscavam

também um espaço no mercado e entendiam, com destaque para Ingelow, como lidar com ele.

- Capítulo 3 –  
Rainha Alice



Figura 8: a chegada da rainha, em *Mopsa the Fairy*.

Fonte: SIGLER, C., 1996.

*Mesmo os vitorianos que não compartilhavam da fobia de Lewis Carroll quanto à feiúra e a impureza de meninos, viam as meninas como os membros mais puros de uma espécie de origem questionável, combinando a espiritualidade inerente da criança e da mulher. A Alice de Carroll parece irmã de figuras famosas como Little Nell de Dickens e Eppie de George Eliot, que encarnam o equilíbrio da inocência original em um mundo caído, coberto por fuligem*<sup>198</sup>.

Nina Auerbach

<sup>198</sup> Even Victorians who did not share Lewis Carroll's phobia about the ugliness and uncleanness of little boys saw little girls as the purest members of a species of questionable origin, combining as they did the inherent spirituality of child and woman. Carroll's Alice seems sister to such famous figures as Dickens's Little Nell and George Eliot's Eppie, who embody the poise of original innocence in a fallen sooty world.

Conforme discutimos anteriormente, na Inglaterra do século XVIII os educadores dividiam-se em três grupos: os que seguiam John Locke, caracterizados por sua moderação; os que seguiam Jean-Jacques Rousseau, para quem *Robinson Crusoe* era o único livro tolerável para a criança; e um terceiro grupo, que tinha em Sarah Trimmer uma de suas maiores representantes, e acreditava que à criança deviam ser ensinados os verdadeiros princípios da religião.

Esse quadro se modifica no século seguinte. O poeta William Wordsworth associa a criança à ideia de um mundo natural, incorrupto. Ele, e outros românticos, entendem a infância como uma época de inocência, brincadeira e imaginação. Dessa forma, há uma reconfiguração que aos poucos tira o foco, na literatura infantil, do ensino de responsabilidades sociais em prol da agenda vitoriana.

O sucesso de crítica e de público da publicação do primeiro dos livros de *Alice*, em 1865, motivou diversas escritoras a publicarem textos que com eles dialogam de alguma forma. Christina Rossetti, por exemplo, escreveu *Speaking Likenesses* pensando no mercado, aproveitando-se, portanto, do êxito do livro de seu amigo. Carroll a presenteou com a obra logo na época de seu lançamento.

Como tratamos nesta dissertação de obras desconhecidas pelo grande público, optamos por sua apresentação através de um sumário relativamente detalhado. Posposto a ela, começamos nossa análise comparando dois de seus grandes níveis de organização textuais: a ficção e a narração. Para a consecução de nosso objetivo, elegemos como aporte teórico a abordagem narratológica. Esse estudo das estruturas narrativas tem como objetivo observar como o texto carrolliano é revisto em nível estrutural nos hipertextos (*Speaking Likenesses*, *Mopsa the Fairy*, e “Amelia and the Dwarfs”) a partir das modalidades elaboradas por Gérard Genette (1982).

Neste momento, também nos valem das categorizações que faz Edgar Morin. Para o filósofo, a cultura industrial frequentemente “transforma segundo suas próprias normas aquilo que vai buscar nas reservas de alta cultura” (1977, p. 54). Nesse sentido, ao lado da democratização da obra de arte, há também uma vulgarização, que transforma tendo em vista a multiplicação, cujos processos elementares são: simplificação, modernização, maniqueização e atualização.

Em seguida, discutimos a construção das personagens protagonistas de nosso corpus tendo em vista certo grupo de temas que são comuns entre os textos: o apetite (comida, desejo) e as pulsões de vida e morte, as categorizações do

fantástico (o sonho, a metamorfose, a metafísica), além de suas tendências à transparência e à opacidade.

Essas questões são pensadas a partir das condições das personagens protagonistas, cujo lugar de ser no texto pode possibilitar a identificação afetiva e intelectual de seu leitor, e realizadas em consideração à proposição de Antonio Candido (1987), para quem o enredo, a personagem e as “ideias” são elementos intimamente ligados entre si e centrais no desenvolvimento novelístico.

### 3.1 As Intrigas

#### 3.1.1 *Mopsa the Fairy*

Sentam-se, à sombra de um velho espinheiro-branco, Jack, sua irmãzinha e uma babá. Havia um buraco na velha árvore, e dele ouvia-se um som semelhante a um gorjeio. Curioso, o menino entra no espinheiro para ver o que é, e encontra um ninho com quatro fadas. Elas comem a fatia de bolo que o garoto trazia e, quando começa a chover e a trovejar, escondem-se nos bolsos de seu colete.

Uma das fadas pede para que Jack assobie e, Jenny, uma albatroz, aparece para buscar a ele e seus novos amigos. Ele descobre que estão indo para Fairyland. Nessa viagem, o pássaro aproveita para ensiná-lo a ir embora do universo fantástico, e também como deve fazer quando sentir fome. Eles são deixados num barco, que navega para onde Jack quiser ir. Eles passam por guardas, que são flamingos, e vão até uma baía. O menino deixa as fadas dormindo e vai passear por esse novo lugar. Nele, Jack descobre que é preciso dar corda em todos os seres, para que funcionem.

O menino volta para o barco e dorme. À noite, acorda e percebe pássaros negros, parecidos com corvos, na beira de seu barco. Um deles distrai o garoto, contando-lhe sobre a cobra d'água, ser que sente o cheiro de jovens fadas e deseja comê-las, e acaba abocanhando uma daquelas protegidas por Jack.

Eles param então noutra província, e lá acontece uma feira, onde ciganos vendem seus produtos. Jack compra um pão de especiarias, mas a vendedora não aceita seu dinheiro, pois as abelhas não gostam dele. Ele acaba dando a ela, em troca, um apito. Nesse lugar ele conversa com outros personagens, como os papagaios que, na verdade, são fadas que foram aprisionadas pelos ciganos. Ele as

acaba salvando, e entra em contato com outra fada, que enganava os personagens com seu “bebê”: roupas emboladas em volta de um nabo.

Jack acaba comprando uma escrava de seu senhor. Já no barco, ela se transforma numa jovem fada, a que as demais, protegidas por Jack (Jovinian, Roxalleta) mostram-se submissas, com exceção da terceira, Mopsa, que revela à recém-chegada que foi beijada pelo menino. “Ela é diferente das demais, então?”, pergunta a escrava ao garoto, que responde que sim.

Ele, no entanto, não quer uma escrava. A fada diz que, para libertá-la, ele deve pensar em qualquer coisa que tenha mais valor que aquilo com que a comprou. Ele quer Mopsa, mas ela diz que o menino já a tem. Jack então pede por um pedaço do vestido mágico, roxo de bordas douradas, que a personagem usava. Ela o aconselha a nunca utilizá-lo, a não ser que para produzir dele algo em particular.

O garoto descobre então que conversava com a Fairy Queen, governante de Fairyland, que havia sido aprisionada pelas pessoas daquela província. Com a rainha, Jack chega neste mundo encantado e lá conhece a *apple-woman*, “a mulher que elas [as fadas] gostam, porque ela pode fazê-las chorar<sup>199</sup>” (INGELOW, 1992, p. 261). Depois de uma confraternização, ele encontra essa personagem em sua tenda com Mopsa. Ela aconselha Jack a não ouvir a história da rainha, senão ele dormirá. Essa personagem acaba funcionando como um guia para o menino, neste mundo alternativo.

A monarca diz à Mopsa que Fairyland não pode ser governada por duas rainhas. Lá eles obedecem às ordens de Old Mother Fate, e foi ela quem decidiu por isso. Assim, Jack foge com Mopsa para outro reino. Eles acabam passando por outra província, onde as criaturas foram amaldiçoadas e passavam a maior parte do tempo como pedras. Mopsa acredita que não há outro lugar para ela a não ser além das montanhas roxas. Eles recebem ajuda de outras fadas, do ar, e lá chegam.

Nesse lugar, eles encontram um castelo: Jack é trancado para fora dele, e Mopsa, dentro. Nele ela é recebida por fadas, que se parecem com crianças, incluindo um menino idêntico a Jack, o boy-king. Adulta, Mopsa falava ora como uma menina, ora como uma mulher. Descobre-se que, quando ela entrou no castelo, quebrou um encantamento, em que as fadas haviam sido transformadas em cervos.

---

<sup>199</sup> the woman whom they [the fairies] love because she can make them cry.

Depois de um estranhamento, Jack e o boy-king unem forças e conseguem libertar o restante das fadas.

Mopsa então devolve o beijo que Jack lhe deu no começo da narrativa: era hora de ele ir embora. A contragosto, ele chama Jenny, que o leva de volta para seus pais no mundo real. No caminho, ele já começa a se esquecer de Mopsa e de Fairyland.

*Mopsa the Fairy* é dividido em 16 capítulos. O primeiro retoma o título do primeiro capítulo de *Alice's Adventures in Wonderland*, e se chama "Above the Clouds". O último, tendo em vista a impossibilidade de Jack de governar ao lado de Mopsa, chama-se "Failure".

### 3.1.2 "Amelia and the Dwarfs"

Trata-se de um recorte sincrônico da vida da pequena Amelia, e sua experiência fantástica. A ação em si começa somente no segundo segmento do texto, sendo antecedida por digressões da narradora, que explora o comportamento da criança: sua relação com seus pais, com os amigos deles, com sua babá, com os animais.

Amelia, que é apresentada pela narradora como "a criança mais importuna daquela ou de qualquer outra vizinhança<sup>200</sup>" (EWING, 1992, p. 106), mas para sua mãe, ela é apenas "uma criança bastante observadora<sup>201</sup>" (EWING, 1992, p. 106). Mimada, ela questiona os gostos dos amigos dos pais, quebra os objetos da casa deles, e interrompe as conversas dos adultos, quando esses vão a jantares em sua casa, derrubando comida neles, desfazendo os braceletes das mulheres, entre outros.

Embora os convidados ficassem aliviados todas as vezes em que a babá surgia para levar Amelia para dormir, esse alívio durava pouco, pois a mãe dela cedia aos seus caprichos e deixava que ela ficasse mais um pouco. A repreensão da mãe se dá em mudanças de entonação: "Minha *querida* Amelia<sup>202</sup>" (EWING, 1992, p. 106), "Você não *pode*<sup>203</sup>" (EWING, 1992, p. 106), "Minha quer-i-i-i-Idamelia! Você NÃO PODE<sup>204</sup>" (EWING, 1992, p. 106), "Óh, queri-i-i-ida, óh quer-r-Ridamelia<sup>205</sup>"

<sup>200</sup> the most tiresome little girl in that or any other neighborhood.

<sup>201</sup> a very observing child.

<sup>202</sup> My *dear* Amelia!

<sup>203</sup> You *must* not.

<sup>204</sup> My dear-r-r-r-Ramelia! You MUST NOT.



(EWING, 1992, p. 106), e apesar da usual cordialidade das amigas da mãe da criança, elas sempre reclamavam dela umas para as outras.

Além disso, Amelia desperdiça comida diariamente, seja brincando com ela, derrubando-a, ou desistindo de comer, pois não tem mais fome, apesar dos apelos de sua babá, que dizia que qualquer criança pobre agradeceria a Deus se pudesse comer o que ela desperdiçava a cada refeição. A atitude da criança, mais uma vez, não é mal vista por sua mãe, que de certa forma a estimula, oferecendo-lhe outros tipos de comida no lugar daquela desperdiçada. Ademais, a personagem destrói propositadamente suas próprias roupas, tendo a babá que lavá-las e remendá-las muitas vezes.

A primeira lição de Amelia acontece quando ela provoca um buldogue. Ela acaba levando uma leve mordida, para o espanto de sua mãe, que queria sacrificar o cachorro, temendo que a filha tivesse contraído alguma doença. Há uma empatia de Amelia pelo animal, que segundo a narradora, “parecia bem mais sensato que qualquer um na casa<sup>206</sup>” (EWING, 1992, p. 109). A criança diz ao animal que ele não tem culpa, que a culpa é dela.

Terminadas as lembranças feitas pela narradora, a ação, de fato, começa. No verão, na época da ceifa do feno, Amelia vive no campo, e os trabalhadores desejam que ela vá para qualquer outro lugar. Num certo, ela “quase matou a si mesma e a alguns outros com uma forquilha<sup>207</sup>” (EWING, 1992, p. 111). Pelas janelas da sala de estar, ela observa quatro medas de feno, cada uma com uma grande sombra ao lado. Ela expressa o desejo de ir brincar neles, antes que amanheça e os trabalhadores os levem embora, e é repreendida pela mãe, pelo pai, pela primeira vez, e também pela babá, que diz ter visto um pega-rabuda (uma variedade de pombo nas cores preto e branco) voando ao redor da casa, o que é sinal de má sorte. Além disso, diz ela à Amelia, “Você pode ver as fadas – Deus nos livre<sup>208</sup>!” (EWING, 1992, p. 111). Ela desobedece os pais e a babá, abre a porta da casa, e vai “para o devaneio<sup>209</sup>” (EWING, 1992, p. 111), dizendo que não se importa com os pega-rabudas, tendo até uma pedra em um, que viu naquele dia.

---

<sup>205</sup> Oh, dear-r-r-r, oh dear-r-Ramelia!

<sup>206</sup> looked a great deal more sensible than anybody in the house.

<sup>207</sup> nearly killed herself and several other persons with a fork.

<sup>208</sup> You might see the fairies – bless us and save us!

<sup>209</sup> into the moonshine.

Já nas medas de feno, ela começa a imaginar alguém atrás dela, do seu lado, mas descobre que é apenas uma folha farfalhando ou uma sombra. É nesse movimento, à luz do luar, que começa a fusão do mundo real com o mundo imaginário. Amelia então vê algo verde perto do primeiro feno e, como Alice quando avista o Coelho pela primeira vez, “ela mal se importou<sup>210</sup>” (EWING, 1992, p.112). Ela então percebe que se trata de um homenzinho de roupas verdes, que conversava com outro de igual estatura. Eles reclamavam que não podiam festejar na primeira meda, pois mal havia espaço, por causa dos vestidos sujos de Amelia; também não podiam se divertir no outro, pelos restos de comida deixados por ela; no terceiro havia ornamentos quebrados; no quarto, por fim, eles não podiam se divertir, devido às linhas que estavam esparramadas; “[s]e ela for esperta, vai ficar o mais longe que puder das medas de feno<sup>211</sup>” (EWING, 1992, p. 112), diz um dos anões.

Como dizer “não” para Amelia é o mesmo que dizer “sim”, a personagem salta de seu esconderijo e desafia os seres encantados, dizendo que o campo em que eles estavam pertencia a seu pai e ela viria ali quando quisesse. Mal sabia a personagem que tudo debaixo do sol pertence aos homens, e da lua, às fadas. Os anões levam a criança à primeira meda de feno e dizem que ela tem muito trabalho pela frente. Ela questiona, diz que não vai fazer nada, e um deles pisa em seu pé, e com seus dedos finos, belisca seu cotovelo. E assim, conforme a narradora, “pela primeira vez na vida, ela era obrigada a fazer o que lhe diziam<sup>212</sup>” (EWING, 1992, p. 113).

Os anões empurram Amelia para o mundo das fadas, e a substituem, no mundo real, por um *stock* (fantoche, uma figura primitiva que assume a forma de seres vivos). Um dos anões, já no mundo subterrâneo, onde não havia nem luz, nem escuridão, diz à criança que embora eles gostem muito de crianças, tudo tem um limite. Amelia então aprenderia a lavar todos os seus vestidos, e quem a ensinaria era uma mulher, humana, que vivia com os anões por muitos anos, e que fazia as vezes de criada. Havia uma hierarquia entre as duas personagens: Amelia só podia descansar de seu cansativo trabalho – ela fica até mesmo com dores nas costas – quando a outra permitia. Quando pediu comida, a protagonista inicialmente reclama,

---

<sup>210</sup> she thought very little of it.

<sup>211</sup> If she's wise, she'll keep as far from these haycocks as she can.

<sup>212</sup> for once in her life she was obliged to do as she was told.

pois são os restos que ela nunca comeu, mas depois aceita essa refeição, que passa a achar deliciosa. Amelia agora tem que remendar suas roupas.

O relacionamento de Amelia com os anões passa a ser de amizade, e elas criam afinidade: é ela quem primeiro nota a mudança de comportamento da protagonista, a alerta que se graciosa demais, os anões provavelmente ficarão com ela, fala sobre o destino do *stock* (que enfraqueceria, morrendo até se apossar de um gato preto e, nessa forma, voltaria para casa, forjando assim a morte de Amelia), e a ensina a sair do reino encantado: quando fosse ao mundo real novamente, deveria encontrar um trevo de quatro folhas, e desejar ir para casa. Para conquistar a simpatia dos anões, ela deveria dançar: eles detestam lágrimas, mas adoram dança. Ela então pergunta se pode ajudar a senhora, para quem lia poemas e cozinhava os restos de comida, que responde negativamente, dizendo que a luz e os barulhos do mundo real já seriam demais pra ela depois de tanto tempo.

Amelia então passa a ajudar um anão a consertar objetos de vidro e porcelana, mas é péssima, apesar de fazer o melhor que pode. Ela dança algumas vezes, e o anão fica tão maravilhado, que passa a fazer o trabalho dela, enquanto a observa dançando. Numa das vezes ele pega o violino para tocar enquanto ela dança, noutra ele dança com ela. Ela então é levada para reconstituir as linhas das conversas que interrompeu ao longo dos anos. Já não poderia dançar, pois senão tropeçaria, desfazendo-as. O anão funileiro a avista e pede que ela dance e, num passe de mágica, as linhas mesmo é que se organizaram em pilhas.

Terminadas as tarefas, Amelia já se relacionava muito bem com os anões, que com ela eram bastante cuidadosos e gentis. Certa vez, ela consegue ir com eles dançar sob a luz do luar, e lá encontra um trevo e, para o desespero deles, deseja voltar para casa. Lá, ninguém acredita em sua história, a não ser o buldogue, que rejeitava a presença do *stock*. Amelia passa a ser chamada de Amy (“beloved”, amada) pelos amigos de seus pais, torna-se boa, gentil, e nada egoísta, aplicando em seu mundo a lição que recebeu das fadas.

### 3.1.3 *Speaking Likenesses*

O primeiro dos três contos que compõem o livro, que é aquele que resumiremos, por se tratar do hipertexto de *Alice*. Ele é precedido por uma breve introdução, em que a futura narradora, até então personagem, chama suas

sobrinhas para costurar, enquanto escutam as histórias: “Deixem de fazer cara feia, e peguem as agulhas<sup>213</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 325), diz ela a uma das crianças, repreendendo-a. A primeira história trata de um dia na vida de Flora: a comemoração de seu aniversário de oito anos.

Acompanhamos a personagem desde pouco antes de ela acordar, às sete e meia da manhã, em um dia de verão, até o anoitecer. Ela desperta com “uma sensação de felicidade e de prazer, cheia de esperança<sup>214</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.325) após ser beijada por sua mãe. E não é à toa: ela esperava pela festa, e também tinha certeza de que ganharia diversos presentes. A narradora já adverte suas sobrinhas e seu leitor: “para cada uma de vocês, o dia provavelmente vai nascer quando a luz do Sol, a esperança, os presentes e o prazer não valerem nada em comparação com o beijo de sua mãe, que tem valor inestimável<sup>215</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.326).

Na mesa de café-da-manhã estão dispostos seus presentes, incluindo os mais gostosos doces e uma linda boneca, e ambos seriam os primeiros motivos de discussão que Flora teria com seus convidados: seus irmãos Alfred e Susan, seus primos Anne e George, seus amigos Emily e Richard, e Serena, que vai à festa a convite de Anne. Conforme a narradora, as crianças se amavam, mas isso não impede que elas briguem entre si por trivialidades como o fato de um ter comido mais doce que o outro.

Além disso, todos os pratos da festa estavam malfeitos: a carne malpassada, as batatas passadas do ponto e as frutas duras demais. Sem contar o fato de que os garfos caíam no chão e os copos cambaleavam. Depois do jantar, eles decidem brincar: primeiro de cabra-cega, depois de pique-esconde, e então apostam corrida. Nessas brincadeiras, elas se acusam, resmungam, fazem cara feia, se empurram, entre outros. “É meu aniversário<sup>216</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 328), reclama Flora. Ela então “cai para trás” enquanto sua irmã conta uma história, ficando tristemente sozinha.

A personagem se descobre na aleia de teixos de sua casa, e na vigésima-primeira árvore, encontra uma porta. Após dar um aperto de mão na aldrava, ela

---

<sup>213</sup> Put away your pout and pull out your needle.

<sup>214</sup> a sense of sunshine, and of pleasure full of hope.

<sup>215</sup> to every one of you a day will most likely come when Sunshine, hope, presents and pleasure will be worth nothing to you in comparison with the unattainable gift of your mother's kiss.

<sup>216</sup> It's my birthday.

entra pela porta e encontra um grande cômodo, em que os sofás reorganizavam suas almofadas conforme pedia a pessoa que neles se sentava, e os instrumentos tocavam sozinhos. Lá ela encontra aproximadamente meia-dúzia de crianças, que juntas bebiam chá. Flora é ignorada por elas, mas a mobília se compadece dela, e prontifica-se a atendê-la.

Quando ela vai comer um pedaço de um doce, escuta uma voz: “Você não pode, eles são meus<sup>217</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.333). Era a Birthday Queen, que usava uma coroa de ouro e, fisicamente, era idêntica à Flora. Seu rosto multiplicava-se nos 500 espelhos que se espalhavam pela sala. Com a Rainha e seus convidados estava um grupo de “crianças infelizes<sup>218</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 335), Flora participa de três jogos: *hunt the pincushion* (caça ao porta-alfinetes), em que a criança menor e mais fraca é selecionada, e ela é espetada com alfinetes até alguém conseguir capturá-la e balançá-la. Escolhida, a protagonista se machuca, tem seu vestido cortado; *self-help* (cada um por si), que é quase a mesma coisa, mas “os meninos brincavam e as meninas eram os brinquedos<sup>219</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.338): os meninos perseguiam as meninas, mas em vez de alfinetes, usavam de seus próprios atributos, pois eram crianças com deformações: Quills era coberto de espinhos como um porco-espinho, Angles era formado por ângulos afiados, e Hooks tinha, em seu corpo, anzóis. No terceiro jogo, as crianças começaram a construir casas de dentro para fora.

Numa explosão, a Rainha começa a arremessar tijolos em todos e, quase esmagada, Flora acorda no mundo real. Nele, pede desculpas a Anne pelo seu comportamento ao longo do dia. A narradora termina a história dizendo que, se viver para completar nove anos, a menina provavelmente será uma criança muito melhor, que não dará importância a pequenos desentendimentos.

### 3.2 Dois Níveis de Análise Interna do Texto: A Narração e A Ficção

Alice estava começando a ficar muito cansada de estar sentada ao lado da irmã na ribanceira, e de não ter nada que fazer; espiara uma ou duas vezes o livro que estava lendo, mas não tinha figuras nem diálogos, ‘e de que serve um livro’, pensou Alice, ‘sem figuras nem diálogos?’ (CARROLL, 2013, p.09)

<sup>217</sup> You shan't, they're mine.

<sup>218</sup> unhappy children.

<sup>219</sup> the boys were players, and the girls were played.

Assim começa o cânone publicado pela primeira vez em 1865. Ao contrário das protagonistas de seus hipertextos, Alice é apresentada logo na primeira frase. É a primeira palavra num livro de 12 capítulos episódicos e nela, de fato, centra-se toda a trama. Alice é uma criança imaginativa, que não vê razão num grupo de palavras distribuídas horizontalmente em páginas distantes das tintas coloridas de um livro infantil. Ela dispensaria a calma de uma ribanceira para adentrar um mundo cheio de cores na primeira oportunidade que surgisse.

Dois parágrafos depois desse, Alice já está descendo pela toca do Coelho “Branco de olhos cor-de-rosa” (CARROLL, 2013, p. 9); distanciando-se de um mundo primário, adentrando o onírico. Essa situação inicial apresenta uma distinção entre os caminhos narrativos de *Alice* e de seus hipertextos “*Amelia and the Dwarfs*” e *Speaking Likenesses*: a rapidez com que, como leitores, nos despedimos do mundo referencial é diferente nas demais obras. Para o narrador carrolliano, bastanos em visualidade o fato de Alice estar, quando vê o Coelho pela primeira vez, sentada ao lado da irmã na ribanceira. De fato, não há qualquer necessidade de explicações nesse momento, uma vez que essa ambientação pode facilmente ser retomada pelo narratário, destinatário intratextual da história narrada.

Amelia tem seu primeiro contato com o fantástico pouco depois do trigésimo parágrafo; Flora, do vigésimo; Jack é a exceção: as fadas chamam por ele já no terceiro parágrafo e, assim como o Coelho, encontram-se no mundo primário, real.

Nas histórias de Amelia e de Flora, ambas enquadradas na categoria de conto, as protagonistas penetram num mundo secundário em razão de seu comportamento, e não por sua curiosidade, como no caso de *Alice*. Sendo assim, o recorte existente antes de a narração se passar no fantástico, nada mais é do que uma justificativa daquilo que vai acontecer: as protagonistas passarão por algumas desventuras, serão punidas, mas há uma justificativa para que isso ocorra: suas atitudes no mundo real.

É importante dizer que, embora Amelia chegue até o feno porque quer, não é a curiosidade que a aguça, mas o simples fato de ter sido previamente impedida pelos pais, e o desejo de brincar neles antes do amanhecer, quando seriam levados embora pelos trabalhadores.

Denuncia-se, portanto, logo no início que tanto “*Amelia and the Dwarfs*” quanto *Speaking Likenesses* têm caráter pedagógico, e são responsáveis por, numa estrutura maniqueísta, simplificadora, apresentar ao seu leitor uma possibilidade de

diferenciação entre certo e errado, em certa medida também de bem e mal, e as consequências de se optar por ser egoísta, mimado, em vez de se obedecer aos pais e valorizá-los.

Jack, nesse início, é o que mais se aproxima de Alice. Ele está sentado com sua irmãzinha e sua babá na frente de “um velho espinheiro-branco, que cresceu se entrelaçando e foi coberto por flores<sup>220</sup>” (INGELOW, 1992, p. 215). Lá ele permanece, até encontrar um buraco na árvore. Ingelow opta, nesse momento, por uma narração um pouco mais lenta que a de Carroll, ainda que sejam poucas as descrições de cenários que permitem uma visualidade que não seja pré-cultural, extratextual, como é a ribanceira de *Alice*. *Mopso* seguirá uma narrativa cuja estrutura se assemelha muito à de seu hipotexto, embora mais lenta e com menos inventividade.

O narrador de *Alice* não explicita em nenhum momento estar ou não próximo da personagem: trata-se, apenas, de um ponto de vista de se contar uma história. Essa neutralidade, pensando que em nenhum momento ele anuncia proximidade, é diferente daquela dos hipertextos.

Na primeira frase de *Mopso*, “Um menino, que eu conhecia muito bem, certa vez estava passando por um prado cheio de botões de ouro<sup>221</sup>” (INGELOW, 1992, p. 215) temos um referencial mínimo de Jack, cujo nome vai aparecer depois de dois parágrafos, quando anunciado pelas fadas. Além disso, não há nenhuma característica sua, a não ser aquela referente ao sexo: trata-se de um menino. Não um menino qualquer, mas um próximo da figura do narrador, o que não só provê confiabilidade ao seu relato, como já aponta para sua intimidade com o personagem. Ele não só o conhece, como o conhece bem.

O narrador de Ingelow, embora já nessa primeira frase se coloque como alguém contando uma história que aconteceu com outra pessoa, difere-se daqueles de Rossetti e Ewing em algumas questões. Tanto em *Speaking Likesseses*, quanto em “Amelia and the Dwarfs”, há a manutenção desse narrador, que conta uma história que ele diz que conhece, mas não há essa proximidade nem imaginativa (Alice e seu narrador), nem física-confidente (Jack e seu narrador). Temos, na verdade, duas narradoras que têm como objetivo veicular uma história moralizante.

---

<sup>220</sup> an old hawthorn, which grew in the hedge and was covered with blossom.

<sup>221</sup> A boy, whom I knew very well, was once going through a meadow which was full of buttercups.

Uma nota antecede o primeiro segmento de “Amelia”, em que a narradora afirma que ouviu a história em questão de sua madrinha, e que a ela foi contada por sua avó, cuja avó já havia passado por experiências com as fadas. Ela inclusive interrompe a narrativa algumas poucas vezes para trazer essa personagem, ainda no começo da história: “ ‘bem molengas’, dizia a minha madrinha, mas ela acreditava que qualquer pessoa que veio desses condados do sul, como eles vieram, era ‘molenga’<sup>222</sup>” (EWING, 1992, p. 105).

Trata-se, portanto, de uma história de tradição feminina, transmitida entre mulheres que se unem por um laço familiar, e cuja centralidade está em seu caráter moralizador: as coisas aconteceram com Amelia, porque ela não se comportava conforme o esperado de uma menina da classe alta vitoriana. Ademais, para a madrinha dessa narradora, “um conto sem moral era como uma noz sem miolo, não vale a pena quebrar” (EWING, 1992, p. 105). Dessa maneira, assinala a função pedagógica do conto para crianças.

Já em *Speaking Likenesses* temos uma narradora que atua como uma contadora de histórias bastante exigente. Ela reúne suas sobrinhas para o trabalho de costura, e que a elas conta histórias. Em vez de uma contadora doce e cativante, ela não quer que as meninas olhem para ela enquanto fala, “senão eu posso me sentir envergonhada<sup>223</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 325). Além disso, exige atenção e silêncio, e parece se incomodar com as interrupções de suas sobrinhas: “seus irmãos devem saber tudo sobre isso, e você pode perguntar a eles algum dia<sup>224</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 328), “Escute e você ouvirá, Laura<sup>225</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 333), “Você não vê, Maude?<sup>226</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 334) são exemplos. Mas o que chama mais atenção acontece na nona das interrupções das meninas, em que ela se cansa de seu próprio raciocínio, diante de uma pergunta de Jane, e diz: “De qualquer forma, é tudo faz-de-conta<sup>227</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 335).

Dessa forma, nós temos três narradores distintos – um pautando-se na proximidade com a personagem, o outro numa tradição familiar, o outro num “faz de conta” útil. Entre os hipertextos, temos uma estrutura narrativa que é bastante

<sup>222</sup> ‘rather soft’, my godmother said, but she was apt to think anybody ‘soft’ who came from these Southern shires as these people did.

<sup>223</sup> lest I should feel shy!

<sup>224</sup> your brothers should know all about and you may ask them some day.

<sup>225</sup> Listen, and you shall hear, Laura.

<sup>226</sup> Maude: don’t you see?

<sup>227</sup> At any rate, as this is all make-believe.



parecida, apesar dessas distinções referentes às suas atitudes de narração e de ficção: são textos que respeitam e se estruturam em torno de uma ordem quinária responsável pelo motor de suas narrativas. Portanto, podemos dizer que, nesses três textos, a articulação das ações se define em cinco grandes etapas: estado inicial; complicação; dinâmica; resolução; estado final. Exploraremos essa articulação nas próximas páginas.

Quanto aos modos narrativos, elege-se como tendência a diegese em vez da mimese em todos os textos do corpus. Dessa maneira, lidamos com obras cujas ações praticadas pelas personagens partem da elipse. O mais aparente diferencial fica novamente com o hipotexto: se tomarmos como exemplo o sétimo capítulo de Alice, “Um Chá Maluco”, veremos que há uma breve descrição inicial<sup>228</sup>, e um sumário final. Contudo, o capítulo tem mais visualidade que os demais pois, ainda que o diálogo entre as personagens seja mediado pelo narrador, como leitores, temos a impressão de uma história que se desenvolve sem qualquer distância. Isso o diferencia até mesmo de *Mopsa the Fairy*, com quem se aproxima em número de páginas e capítulos, mas cuja tendência ao sumário narrativo é maior.

A consciência narrativa tem sua similaridade entre aquelas que sabemos ser narradoras. No que se refere à velocidade narrativa, “Amelia and the Dwarfs” se passa 50% no mundo real, e a outra metade, no mundo das fadas; já na história de Flora em *Speaking Likenesses*, aumenta-se a porcentagem onírica, mas ainda é considerável aquela porção que acontece no mundo real. Ambas as construções narrativas fazem uma opção bastante interessante pela construção de uma visualidade de ambiente: nos dois casos, ela é menor no ambiente real, e mais precisa no mundo das fadas. Nesse mundo, apesar das descrições, a ação discorre mais rapidamente.

Por exemplo, em Ewing, são poucas as descrições espaciais quando no real. Sabemos que a família vive “em certa parte da Inglaterra<sup>229</sup>” (EWING, 2012, p. 105). Também sabemos que na casa da Amelia está seu quarto, que fica num andar superior e que há uma sala de estar, e uma de jantar. Nada é detalhado. Contudo, quando a menina é puxada para dentro do feno, o interior do espaço é

---

<sup>228</sup> Em frente à casa havia uma mesa posta sob uma árvore, e a Lebre de Março e o Chapeleiro estavam tomando chá; entre eles estava sentado um Caxinguelê, que dormia a sono solto, e os dois o usavam como almofada, descansando os cotovelos sobre ele e conversando por sobre sua cabeça (p.54).

<sup>229</sup> in a certain part of England.

completamente descrito. Além disso, no momento em que ela chega, de fato, no mundo dos anões,

[e]la se encontrou num tipo de charneca aberta, de onde não conseguia ver casa alguma. Claro que não havia a luz do luar, e também não estava nem claro, nem escuro. Havia como se fosse a luz do amanhecer, e cada som era ao mesmo tempo evidente e imaginado, como os primeiros sons do dia vindos do ar fresco antes do nascer do sol. Flores bonitas se arrastaram sobre a charneca, cujos matizes iam mudando constantemente na luz subjugada; e enquanto mudavam e se misturavam, as flores proviam diversos perfumes<sup>230</sup> (EWING, 1992, p. 115).

É assim também com *Speaking Likenesses*: a única descrição mais longa de um espaço no universe primário que nós temos, é a mesa de café da manhã: “Na mesa do café da manhã havia presentes para Flora: um livro cheio de imagens de seu pai, um estojo de sua mãe, uma almofada de alfinetes dourada como um ouriço de sua babá, uma caixa de doces<sup>231</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 324). Fora ela, também brevíssimas pinceladas da aleia dos teixos, ambiente de transição entre real e fantástico. No mundo da imaginação, essas descrições se alongam e a sensação de visualidade é imediata: são necessários quatro parágrafos para descrever o cômodo em que Flora se encontra, o comportamento e o formato dos móveis, o comportamento das crianças que lá estavam (cf. ROSSETT, 1992, p. 332-333).

Diferentemente daquele de *Mopso*, as narradoras dos dois outros hipertextos de *Alice* retomam um papel em que, no primeiro nível narrativo, atuam como as contadoras de histórias que se dirigem a um público próximo e familiar. Já, no plano interno das histórias narradas, elas assumem o papel de narradoras-observadoras.

No conto de Flora em *Speaking Likenesses*, a enunciação é interrompida 17 vezes pelas crianças que escutam a história. Nessas oportunidades de diálogo entre a Tia e suas sobrinhas, ela julga as personagens, “Que nome estranho, Tia! – Sim, Clara, não é um nome comum, mas eu conheci uma Serena uma vez; embora ela não tivesse nada em comum com essa, fico feliz em dizer<sup>232</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 327), e adquire uma postura de impaciência e irritação ao longo da história; quando

<sup>230</sup> She found herself on a sort of open heath, where no houses were to be seen. Of course there was no moonshire, and yet it was neither daylight nor dark. There was as the light of early dawn, and every sound was at once clear and dreamy, like the first sounds of the day coming through the fresh air before sunrise. Beautiful flowers crept over the heath, whose tints were constantly changing in the subdued light; and as the hues changed and blended, the flowers gave forth different perfumes.

<sup>231</sup> On the breakfast table lay presents for Flora: a story-book full of pictures from her father, a writing-case from her mother, a gilt pincushion like a hedgehog from nurse, a box of sugarplums.

<sup>232</sup> What an odd name, Aunt! – Yes, Clara, it is not a common name, but I knew a Serena once; though she was not at all like this Serena, I am happy to say.

questionada se os pratos do aniversário da protagonista estavam errados, ela diz “Eu imagino que não, Ella, pelo menos não mais do que as coisas frequentemente são no nosso mundo sem torrar a paciência de alguém. Mas escute o que aconteceu<sup>233</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.328); quando questionada sobre a maçã da discórdia, “é uma famosa maçã conhecida por seus irmãos, e você pode perguntar a eles algum dia. Agora eu continuo<sup>234</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.328). Ela também interrompe a própria narração a certa altura para repreender duas das crianças num momento e noutro, para cortar uma das meninas: “Escute, e você ouvirá, Laura<sup>235</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.333). Ademais, ela se cansa de inventar, e reprime: “Eu disse não. Atenção!<sup>236</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 335). E quando questionada sobre quantas crianças estavam no jantar: “Bom, eu não tenho a menor ideia, Laura, mas eles tiveram uma grande festa; digamos que eram cem mil<sup>237</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.339).

Dessa forma, temos em Aunt uma personagem (num dos níveis narrativo) cuja contação de histórias subverte aquela esperada, criando uma espécie de paródia da figura da solteirona, que será personagem tanto em *Mopsa the Fairy*, quando em “Amelia and the Dwarfs”: ela se cansa, é impaciente; não é dócil, nem amável. E apresenta uma história visando seu caráter panfletário, não se importando com a solidez do conteúdo imaginativo em si, mas com a sua mensagem final.

Contudo, isso não impede que no texto haja momentos cuja ambientação seja admirável, podendo absorver a atenção do leitor, envolvendo-o. Dois exemplos seriam a descrição temporal que antecede em poucos momentos a passagem de Flora para o fantástico, e a descrição que antecede o momento em que ela encontra a aldrava em quem dá um aperto de mão:

[p]ara a aleia de teixos ela virou, e parecia escuro e bastante nublado enquanto ela passava da luz do sol para a sombra. Havia vinte teixos em cada lado do caminho, como ela tinha contado diversas vezes há muitos anos, quando estava aprendendo a contar; mas agora do lado direito havia um vigésimo-primeiro: e se essa última árvore era realmente um teixo, era

<sup>233</sup> I fancy not, Ella, at least, not more so than things often are in this world without upsetting every one's patience. But hear what followed.

<sup>234</sup> is a famous apple your brothers would know all about, and you may ask them some day. Now I go on.

<sup>235</sup> Listen, and you shall hear, Laura.

<sup>236</sup> I say No. Attention!.

<sup>237</sup> Well, I have not the least idea, Laura, but they had quite a large party: suppose we say a hundred thousand.

um bastante esquisito, pois havia uma lâmpada no mais alto de seus ramos<sup>238</sup> (ROSSETTI, 2012, p. 330).

A narradora de Christina Rossetti é insegura quanto aos fatos narrados. Apesar de não lhe faltar clareza, isto é, ela não se confunde ao longo da diegese, sua enunciação é preenchida por incertezas. Embora ela utilize como instrumento de legitimidade de sua contação “a triste sabedoria da minha experiência<sup>239</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 326), isso não impede que a narradora opine - “Eu penso<sup>240</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 326) - e também faça afirmações cuja certeza ela não têm “Eu presumo<sup>241</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 332), “Eu suponho<sup>242</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 333), “vamos supor que digamos<sup>243</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 338). Em contrapartida, ela também marca sua enunciação com ênfase na certeza: “Eu lhe asseguro<sup>244</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 334) e “porque eu tenho certeza<sup>245</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 333) são exemplos. Essa marca é vista com menor frequência em “Amelia and the Dwarfs”, e ainda menos em *Mopsa the Fairy*.

Em *Mopsa* o mundo fantástico é construído lentamente. Portanto, o narrador pincela suas idiossincrasias ao longo da enunciação, apresentando, aos poucos, questões que diferenciam Fairyland do mundo real. São exemplos: “não é permitido a ninguém em Fairyland ser mais alto que a rainha<sup>246</sup>” (INGELOW, 1992, p. 262), “Nada acontece duas vezes em Fairyland<sup>247</sup>” (INGELOW, 1992, p. 276), “essas fadas podiam rir e chorar quando desejassem, e elas consideravam isso uma prova de superioridade<sup>248</sup>” (INGELOW, 1992, p. 307). Esse papel de “descobridor” é repartido com outros personagens, especialmente a *apple-woman*. É através dela que Jack descobre que não se toma café da manhã antes que a rainha comece a

---

<sup>238</sup> Down the yew alley she turned, and it looked dark and very gloomy as she passed out of the sunshine into the shadow. There were twenty yew trees on each side of the path, as she had counted over and over again a great many years ago when she was learning to count; but now at her right hand there stood twenty-one: and if the last tree was really a yew tree at all, it was at least a very odd one, for a lamp grew on its topmost branch.

<sup>239</sup> the sad knowledge of my older experience (...).

<sup>240</sup> I think (...).

<sup>241</sup> I presume.

<sup>242</sup> I suppose.

<sup>243</sup> suppose we say.

<sup>244</sup> I do assure you (...).

<sup>245</sup> for I am sure.

<sup>246</sup> nobody in Fairyland is allowed to be bigger than the Queen.

<sup>247</sup> The same thing never happens twice in Fairyland.

<sup>248</sup> these fairies could laugh and cry when they pleased, and they naturally considered this a great proof of superiority.

comer, que não é costume em Fairyland se fazer perguntas, e que, em vez de sangue, as fadas têm seiva, por exemplo.

Com essas curiosidades, o narrador se aproxima daquele inventivo de *Wonderland*. Contudo, há uma diferença que é crucial: na obra de Carroll, tanto Alice quanto seu leitor vão percebendo gradativamente o caráter incompreensível que o País das Maravilhas tem. Dessa forma, pode-se dizer que o narrador de *Mopsa* acaba agindo como um facilitador, uma vez que não exige essa compreensão no jogo ficcional proposto a Jack e a seu leitor.

Nessa questão, distanciam-se delas e aproximam-se entre si “Amelia and the Dwarfs” e *Speaking Likenesses*, em que os mundos secundários são naturais em sua existência, mas só existem por um motivo: para a protagonista e seu leitor, demonstra-se que a desobediência leva ao infortúnio; para as narradoras e os pais (ou responsáveis que vão adquirir as obras), reitera-se o sistema vigente.

Ademais, embora tenha sido, na época do lançamento de seus textos, acusada de escrever de uma maneira muito culta e formal para um público infantil, não há excerto em “Amelia and the Dwarfs” que demonstre rebuscamento linguístico por parte de Ewing. O texto é ágil e sua leitura não aparenta dificuldades imediatas. Talvez, entre os hipertextos, aquele que exija um leitor implícito com maior conhecimento de mundo seja o de Ingelow, cuja diegese é rompida e dá lugar à poesia na abertura de alguns dos capítulos. Além de retomar clássicos, como Shakespeare, em epígrafes. Isso não quer dizer que a função poética da linguagem é nula nos demais casos, vide as descrições espaciais de Rossetti.

Nesses hipertextos carrollianos que elencamos, nos deparamos com entidades narradoras que têm objetivos diferentes com sua diegese, lançando mão de histórias que são polissêmicas e que, portanto, possibilitam remissões por parte do narratário, mas que se efetivam por diferentes meios na construção de um discurso que instigue minimamente seu leitor. Para tanto, realizam-se através das funções conativa e fática de Jakobson na construção de seus universos ficcionais.

Assim, temos narradores que se assemelham na organização da narrativa (a eleição de um modelo de narração ulterior é mais um exemplo), e na eleição de perspectivas narrativas (ao elegerem uma única consciência, onisciente, que se detém ao universo e aos seres), mas que se diferenciam em modalidades.

Dessa forma, distinguem-se formalmente no exercício de sua função, enfatizando aquela modalidade que Friedman (1955) chama de narrador onisciente

neutro, ainda que de maneira intercambiável, como podemos observar em Rossetti, com a classificação de onisciente intruso.

Quanto à modalidade comunicativa, por exemplo, temos dois narradores que se comunicam explicitamente com o narratário: a tia, que tem como ouvintes primárias suas próprias sobrinhas, e aquela que repete uma história da tradição feminina de sua família, que tem na figura da criança do sexo feminino seu leitor ideal. Essa comunicação, em Rossetti, é uma sátira a esse narrador comum nos contos de fadas.

Então, se assemelham quanto à evocação de um mundo em função testemunhal aqueles que narram os textos de Ewing e Ingelow, pois eles garantem em seus discursos proximidade com as histórias que contam, embora seus comportamentos sejam diferentes. Em “Amelia”, por exemplo, a narradora acaba adquirindo certa empatia pela personagem ao longo da diegese, e em *Mopso* o narrador conhece o protagonista. Já Aunt de *Speaking Likenesses* se destaca dos demais por manifestar julgamento não só com relação aos personagens – considera as crianças intolerantes, impacientes, infelizes -, como também quanto às suas ouvintes.

Além disso, a escrita-fiação retoma o tema mítico das Fiandeiras e é imagem comum em *Speaking Likenesses* e “Amelia and the Dwarfs”: Aunt conta a história enquanto costura com as crianças, e Amelia deve juntar as conversas dos adultos que separou antes de ir parar no universo mágico. Essa escrita é espelho ao refletir e propagar a atividade divina, “é traçada com os deuses e deusas que nos povoam” (BRUNEL, 2000, p. 381). Para Pierre Brunel (2000), o tema das fiandeiras facilita a reinserção do corpo feminino em um sistema de morte e proteção (p. 381), que são temas da obra de Rossetti. Pode-se entender que a “morte” de Flora em *Nowhere* visa à proteção das meninas que escutam a história que ela protagoniza: para não serem antagonizadas pelas crianças deformadas, elas não devem seguir o mesmo caminho da personagem que, terminada sua desventura, aprende a lição esperada. Já Amelia, ao enganar os anões, protege-se a si mesma.

Tanto Amelia quanto a narradora-personagem, retomam o próprio fio ao dizerem o que lhes cabe; “como que em torno de um cilindro de tear, essa palavra se enrola, fio por fio, torcida, entremesclada” (BRUNEL, 2000, p. 381). É interessante que essa imagem de revelação e anunciação, que para Brunel não teria equivalente no masculino, não tem equivalência nem em *Wonderland*, nem em

*Through the Looking-Glass*. No primeiro volume, Alice rejeita a história da irmã, assim como Jack rejeita a da babá. Já Flora declina a história de sua irmã, Susan, que tentava estabelecer ordem ao caos e, ao fazê-lo, recusa simbolicamente essa proteção que a tia oferece às meninas.

Como mencionamos anteriormente, a articulação das ações dos três hipertextos em questão, ainda que sejam histórias independentes entre si, e tratem de temas que são distintos, tem como base o esquema canônico da narrativa, que se define fundamentalmente em cinco etapas: estado inicial; complicação; dinâmica; resolução; estado final.

Assim, temos, em *Speaking Likenesses*, uma etapa inicial logo no primeiro sumário (as características físicas de Flora e o comportamento dos animais no dia do aniversário dela) e na primeira cena (quando a mãe acorda a criança e deseja a ela um dia feliz), que sugere um estado de calma que prevalece no livro até pouco depois do começo de sua festa de aniversário e cuja celebração torna-se notável aos olhos da narradora pelas discussões verbais e as agressões físicas entre as crianças. Essa complicação não é resolvida, mas transmutada a um novo universo, quando Flora chega ao aniversário da Birthday Queen onde, além de ser proibida de comer e de beber, passa por três desafios, sendo punida fisicamente em todos eles. Essa dinâmica é resolvida da mesma forma que aquelas do mundo real de sua festa: com a fuga. Ela visualiza que será esmagada por tijolos, e acorda. Isso conclui o processo das ações, e nós tem-se estado final em que a protagonista se desculpa com uma das convidadas por suas atitudes ao longo do dia, e a narradora expressa sua ideia de que a criança agora mudará seus comportamentos, não mais se importando com pequenos aborrecimentos.

Essa mesma estrutura pode ser vista em “Amelia and the Dwarfs”. Como estado inicial, há Amelia, uma criança mimada e desobediente, decide ir contra o comando e a orientação dos pais e de sua babá, indo brincar nas medas de feno do campo de sua casa. Lá, a complicação: julgando que a menina precisa instantaneamente de um corretivo, os anões, que saem para dançar à luz do luar, raptam a criança e a levam para o mundo subterrâneo, mágico, onde ela precisa cumprir um tanto de tarefas como punição pelo seu comportamento. Esse encadeamento de ações se dá até o momento em que Amelia termina suas lições e desenvolve uma boa relação com as criaturas mágicas. Quanto ao estado final, a

personagem volta para sua casa, agindo de forma a não ter que passar por essa situação novamente.

*Mopsa the Fairy* se aproxima de *Alice* ao lançar mão de um grupo de capítulos de caráter episódico, mas nos quais há também uma estrutura canônica. Há, portanto, uma intriga maior, que engloba todo o texto: a missão de Jack de levar Mopsa e seus irmãos até sua terra, Fairyland; mas há também intrigas menores, cuja resolução não se alonga nas viagens paralelas de Jack por outros lugares do reino das fadas.

Por exemplo, no capítulo 3, Jack se aventura sem Mopsa ou qualquer uma das fadas. Ao avistar “uma bela baía pequena, onde a água estava calma, e onde a erva cresceu até a beira<sup>249</sup>” (INGELOW, 1992, p. 224), ele pede para que o barco o deixe nesse que é um dos países na fronteira com Fairyland. Lá ele encontra duas “senhorinhas”: uma usava um vestido de cetim vermelho, e a outra, azul, e com elas descobre que está num país em que se cuida de animais maltratados no universo real. Ele conhece personagens como Boney, um cavalo, e descobre que esses animais só falam quando resfriados, e Lady Betty, uma égua de corrida, que fora morta no mundo real após quebrar as patas dianteiras. Ela se assusta ao ver Jack, pois ele lembra um jóquei. Há uma rainha nesse reino, que dá corda nos residentes, pois são todos máquinas. Os personagens insistem para que Jack fique, mas não há buraco de fechadura em sua cabeça. Assustado, ele corre o mais rápido que pode, e foge. A narrativa segue esse padrão de capítulos até Jack chegar em Fairyland.

Numa questão estrutural referente à disposição da diegese, o que mais se destaca dos demais é *Mopsa the Fairy*, que é construído em episódios, que têm todos título, aproximando-o, então, de *Alice*.

Já o conto “Amelia and the Dwarfs” é dividido em quatro segmentos. Estes são os seguintes: “Amelia”, que trata da rememoração de atitudes da personagem protagonista feitas pela narradora a fim de apresentá-la a seu leitor e, de certa forma, justificar as lições que a ela serão aplicadas pelos anões; “Debaixo das medas de feno<sup>250</sup>”, a maior das partes, em que serão apresentadas as desventuras da personagem no mundo mágico, e a realização de suas tarefas; “Pelo anoitecer<sup>251</sup>”, em que é narrado o momento em que ela sobe ao mundo real, e

---

<sup>249</sup> a beautiful little bay, where the water was still and where grass grew down to the brink.

<sup>250</sup> Under the haycocks.

<sup>251</sup> By moonlight.



consegue voltar para casa; e “De volta para casa<sup>252</sup>”, em que se sumariza o retorno de Amelia, e suas tentativas de comunicar aos adultos o que lhe tinha acontecido. Nessa parte o sumário narrativo nos mostra que ela agora é uma criança doce e querida por todos.

Ademais, a história é contada por uma narradora que faz um intróito e que finaliza a obra, mas esses não são intitulados; tratam-se, respectivamente, de um comentário inicial e final quanto à história.

A história de Flora em *Speaking Likenesses* tem apenas um segmento, ainda que seja precedida pelo momento em que a narradora reúne as crianças, provavelmente na sala de estar, para fazerem trabalhos domésticos enquanto ouvem uma história. Essas crianças interrompem a narrativa em alguns momentos ao longo do texto, que são disponibilizados entre parênteses. Elas buscam elucidações desse “eu” em relação à história que ele conta. Essa divisão é a mesma nas outras duas histórias que compõem o livro: há um intróito que a elas precede, e diversas interrupções das crianças.

Quanto aos personagens secundários, esses são similares nos três textos: são todos unilaterais; portanto, possuem apenas um ou dois traços predominantes, e têm um único papel na história. Isso, claro, não quer dizer que eles sejam inúteis ou indispensáveis: embora eles não sofram mudanças, não se desenvolvam, eles adicionam significação à história e aos personagens protagonistas.

Em “Amelia and the Dwarfs”, são eles: os pais de Amelia (“um casal tranquilo e bem humorado; ‘molengas’<sup>253</sup> (EWING, 1992, p. 105); pouco se diz sobre o pai, que tem uma única fala ao longo da diegese, e a visualização que temos da mãe, “[uma] boa mulher<sup>254</sup>” (EWING, 1992, p. 106), é a partir de suas atitudes permissivas, com relação à filha. Sabemos que é uma família de classe alta pelos jantares que frequentam, e que organizam, e pela casa – os pais são donos de um campo no qual se produzem medas de feno no verão. Completa esse núcleo a babá, que aconselha Amelia, e tem suas crenças e superstições com relação aos seres mágicos, à luz do luar, e ao pássaro.

Além desses personagens, há também uma mulher, que Amelia encontra no mundo subterrâneo, de quem pouco é dito: sabemos que vive com os anões há

---

<sup>252</sup> At home again.

<sup>253</sup> an easy-going, good-humored couple; ‘rather soft’ (...).

<sup>254</sup> [a] good lady.

bastante tempo, é a criada deles; trata-se de uma mulher humana, que vive num lugar que parece um acampamento cigano. Ela se anima com os poemas que a criança recita, e com ela desenvolve uma relação de empatia. Sabemos que se trata de uma senhora pelas ilustrações que acompanham o livro, além de a narradora se referir a ela como “old woman” no desenrolar da história. E o cachorro da família, único confidente (p. 126) de Amelia, que desconfia da falsa Amelia e de quem a criança se sente próxima; também com quem ela tem sua primeira lição no texto, antes mesmo de ir para baixo do feno: não se pode provocar os animais. Ademais, temos notícias dos amigos dos pais, que toleram as travessuras de Amelia e dizem não se importar com elas, mas se queixam da criança e de seus pais entre si, ironizando-os.

E, por fim, os duendes, “um homenzinho verde vestido na cor verde, com um chapéu alto e pontiagudo, e sapatos também pontudos<sup>255</sup>” (EWING, 1992, p. 112), “Ele tinha o mais enrugado dos rostos<sup>256</sup>” (EWING, 1992, p. 112). Deles, caracteriza-se o anão da funilaria: “um velho anão, grotesco e austero<sup>257</sup>” (EWING, 1992, p. 119-120), e o fantoche, ser que toma a forma de outros seres.

*Speaking Likenesses* tem personagens secundários que são exteriores à diegese central. São eles Aunt, que no interior do texto atua como narradora heterodiegética, e suas sobrinhas: Clara, Ella, Jane, Laura, e Maude. Embora de construção unilateral, essas personagens, ao interromperem a narrativa por diversas vezes, mostram-se questionadoras e ativas, explorando possibilidades ao dialogar com sua interlocutora e, portanto, não recebem a história que escutam passivamente, apesar dos pedidos de sua tia para que se atentem às tarefas que a elas são atribuídas. Ella é provavelmente a mais nova, pois não precisa costurar, como fazem as outras; em vez disso, ela desenha. Das interrupções, somente uma é feita pela narradora, que repreende as crianças, e reforça seus pedidos.

Ao elaborar essas personagens, Rossetti constrói textualmente a imagem de seu leitor ideal, e o integra explicitamente no jogo narrativo. Assim, como o leitor situado no não-texto, Clara e suas parentes são receptoras da narrativa proposta. Contudo, deposita-se nelas a efetividade de um leitor crítico. É como se sua memória transtextual é que provesse a elas a capacidade de dialogar ativamente

---

<sup>255</sup> a little green man dressed in green, with a tall, pointed hat, and very, very long tips to his shoes.

<sup>256</sup> He had the most wizened of faces.

<sup>257</sup> grotesque and grimly old dwarf.

com a diegese. Ativando sua leitura pré-cultural, elas mesmas se portam como leitoras críticas, e acabam enfurecendo uma narradora que esperava maior passividade da parte de suas sobrinhas.

Temos então um texto de personagens unilaterais, cuja maneira de se portar em frente ao universo ficcional não se modifica, mas que são dispostos em três arcos narrativos diferentes. O primeiro deles foi enunciado acima. Além dele, há mais dois no interior do texto: um no mundo primário, real (semelhante em funcionamento com universo do não-texto) e um secundário, onírico, cujas possibilidades extrapolam a realidade, mas cuja realização é retomada com elementos desse real.

Nesse arco ficcional, integram o eixo familiar de Flora, sua mãe, seu pai, sua babá, e seus irmãos Susan e Alfred; e chegam para seu aniversário os primos George e Anne, os amigos Richard e Emily, e Serena. Além deles, o cachorro e o gato da família, e passarinhos. Sobre seus pais e de sua babá, nada é dito. Sabemos que eles presenteiam a aniversariante, e que a mãe a acorda e a ela deseja um feliz aniversário. Essa cena, contudo, serve de mote à realização da história: o beijo de uma mãe tem valor inestimável, muito maior do que quaisquer presentes e prazeres, e é isso que, para a narradora, Flora deve aprender.

Já os convidados da festa são mais explorados pela Tia, sobretudo porque essa objetiva castigar Flora, por causa de seu comportamento. Enquanto comiam os doces da festa, George “resmungou<sup>258</sup>” e “arremedou<sup>259</sup>”, Richard “retrucou<sup>260</sup>”, Emily e seu “sorriso de superioridade<sup>261</sup>”, Anne “reclamou<sup>262</sup>”, “persistiu<sup>263</sup>” e “choramingou<sup>264</sup>”, enquanto Serena apenas “comentou suavemente<sup>265</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 327). Quando brincam de cobra-cega, as crianças continuam “fazendo cara feia e resmungando, eles mostravam suas caras feias, e jogavam a maçã da discórdia de um lado para o outro como se fosse um brinquedo bonito<sup>266</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 328). A situação piora quando eles decidem brincar de

---

<sup>258</sup> grumbled.

<sup>259</sup> mimicked.

<sup>260</sup> retorted.

<sup>261</sup> smile of superiority.

<sup>262</sup> whined.

<sup>263</sup> persisted.

<sup>264</sup> whimpered.

<sup>265</sup> remarked soothingly.

<sup>266</sup> pouting and grumbling showed their ugly faces, and tossed the apple of discord to and fro as if it had been a pretty plaything.

esconde-esconde: George e Richard “se empurravam bruscamente<sup>267</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 328) Anne “caiu e chorou<sup>268</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 328), e assim por diante. Dessa forma, podemos entender as crianças deformadas do mundo onírico de Flora como representações dessas de seu aniversário.

Quanto à imagem da maçã da discórdia, a narradora diz a Clara que se trata de uma fruta, que “seus irmãos devem saber tudo sobre isso, e você pode perguntar a eles algum dia<sup>269</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 328). A maçã, simbolicamente, configura-se como forma de conhecimento. Nesse caso, a da discórdia provoca a queda (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009). A curiosidade maior fica por conta da ilustração de Arthur Hughes referente ao trecho: numa Medusa de olhar repreensivo segura em uma das mãos o pomo de Éris, enquanto as crianças discutem e parecem nem se importar com a figura, consideravelmente maior do que elas. Para Chevalier e Gheerbrant, essa górgona simboliza um expulso espiritual e evolutivo, mas pervertido em estagnação vaidosa (2009, p. 476). A vaidade é um dos motivos da história, que tem entre seus temas a punição de Flora devido a essa vaidade. Dessa forma, seu trabalho como ilustrado efetiva-se na liberação de camadas não escritas através do texto não-verbal.

Quanto ao universo onírico, esse é composto de móveis antropomorfizados, e crianças deformadas. Mimadas, impacientes, infelizes, são elas: Sticky, Slime, Quills, Hooks, Angles, e a Rainha de Aniversário, duplo de Flora. Seus nomes são caracterizações de suas deformações, e suas demais características são providas por suas ações: Hooks age “ameaçadoramente<sup>270</sup>” (p. 335), “desdenhosamente<sup>271</sup>”. Quills “falava com rispidez<sup>272</sup>” (p.336), Slime “pausadamente<sup>273</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 336), e assim por diante. Assim, acentua-se a perversidade das personagens do mundo primário, em prol do assentamento de uma moral de viés específico. Essas crianças se dirigem a Flora de modo humilhante, zombando de suas atitudes verbalmente – “Eles berravam, gritavam, cantavam: apontavam dedos para ela, faziam caretas, acenavam com a cabeça em sua direção<sup>274</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.

---

<sup>267</sup> pushed each other roughly.

<sup>268</sup> tumbled down and cried.

<sup>269</sup> your brothers would know all about, and you may ask them some day.

<sup>270</sup> threateningly.

<sup>271</sup> contemptuously.

<sup>272</sup> snarled.

<sup>273</sup> drawled.

<sup>274</sup> They shouted it, screamed it, sang it: they pointed fingers, made grimaces, nodded heads at her.

336). Em *Nowhere*, Flora é castigada verbalmente e fisicamente pelas suas atitudes no universo não-onírico, castigo que termina quando ela percebe essa realidade.

Aliás, é interessante observar que fazem parte do aniversário de Flora 3 meninos e 3 meninas. O número é o mesmo no aniversário da rainha, ainda que a terceira menina seja a própria Flora. Partindo-se do pressuposto que são duplos dos personagens do mundo real, podemos dizer que a única daquelas personagens que não tem uma versão onírica é Susan, a irmã da protagonista. Isso porque, ao longo da festa, ela funciona como uma força apaziguadora, que entende a efemeridade daquele caos e sua superficialidade e, portanto, trabalha para superá-lo.

Em *Mopsa the Fairy*, também temos dois mundos: o primário e o secundário. Aquele é composto pela Babá, a Irmãzinha, e os pais do protagonista. Nele também se fundem alguns dos personagens do fantástico: Mopsa, e seus três irmãos (dois têm nome: Roxaletta e Jovinian). O narrador descreve uma das fadas, que “rastejava como um bebê mais crescido, e usava uma pequena túnica e um avental<sup>275</sup> (INGELOW, 1992, p. 216). Além delas, Jenny, a albatroz, que “tinha um pescoço muito fino e coberto por penas<sup>276</sup>” (INGELOW, 1992, p. 218). Já à caminho de *Nowhere*, nesse movimento de transição de mundos, eles encontram “um homem que parecia velho e cansado e era tão transparente que fava pra enxergar através dele<sup>277</sup>” (INGELOW, 1992, p.219): Will-o’-the-wisp.

Então Jack passa por uma série de aventuras, levando as fadas, ou deixando-as em seu barco mágico, e encontra fadas marítimas, guardas, Faxe e Dow (as lavadeiras), Boney e Lady Betty (os cavalos), um homenzinho, uma mulher, a rainha, passadores negros que pareciam corvos, serpente de água, *the brown people* (os ciganos e suas crianças, aquela que engana, a mulherzinha, as outras criaturas), os papagaios, uma senhorinha (que mais tarde seria a *Fairy Queen*), dois cachorros, um homem ranzinza, *apple-woman*, as fadas de *Fairyland*, *Fate* (citada), as fadas-pedra, Wisp (fada do ar), a corça marrom, o duplo de Jack (*the boy-king*), uma fada branca, uma mulher marrom, cervos (fadas).

Algumas dessas personagens secundárias têm suas próprias alternativas entre os volumes destacados, devido à sua função na narrativa. A *apple woman* de *Mopsa the Fairy* e a *old woman* de “*Amelia and the Dwarfs*” trazem em suas

<sup>275</sup> it was creeping about like rather an old baby, and had a little frock and pinafore.

<sup>276</sup> it had a very slender neck, and then that it was covered with feathers.

<sup>277</sup> a man who looked old and tired, and the was so transparent that you could see through him<sup>277</sup>.

construções, de certa forma, a figura da solteirona, ainda que não transmitam aquele estereótipo passado adiante por figuras como Miss Havisham, de *Great Expectations* (1861).

A primeira menção à *apple-woman* é feita no oitavo capítulo do texto de Ingelow, pela Rainha, no momento em que ela conta para Jack sobre como acabou se tornando uma escrava. Seu tom é evasivo, como se mal conhecesse a personagem, o que acaba sendo uma inverdade. A personagem conhece *Fairyland* como a palma de suas mãos. Diz o cachorro para o protagonista que as fadas gostam dela, porque ela as faz chorar; aliás, as fadas só riem ou choram quando veem um ser humano fazê-los. A mulher logo demonstra que sabe lidar com os seres encantados, que de alguma forma são submissos a ela: em seus primeiros momentos de maior visualidade, ela repreende Jack por advertir Mopsa, e tem seu chá trazido por duas fadas. Além disso, também entende de sua anatomia. É ela quem diz ao menino que as fadas não crescem mais, “uma vez que possuem 30 centímetros<sup>278</sup>” (INGELOW, 1992, p. 226).

A *apple-woman* se torna um guia de Jack por *Fairyland* desde seu primeiro encontro, quando o ajuda a tomar conta de Mopsa. Ao terminarem o café da manhã com a Rainha, é ela quem grita para Jack ir pra longe, pois se ouvisse a história contada pela monarca, seria obrigado a dormir. Seu cenário é pouco descrito. Ela vive “em uma pequena tenda cheia de maçãs e cerejas amarrada em varetas, e algumas nozes de aparência seca<sup>279</sup>” (INGELOW, 1992, p. 226). Eles acabam criando um vínculo de afetividade: a personagem procura Jack e Mopsa na fronteira de *Fairyland*, os auxilia em sua viagem, “a *apple-woman* deu diversos conselhos a eles, e lhes disse que se quisessem ficar em *Fairyland*, e não serem pegos pela corsa marrom e seus seguidores, deveriam atravessar as montanhas roxas<sup>280</sup>” (INGELOW, 1992, p. 285), e até mesmo cozinha para ele.

Ela chora porque nunca mais vai ver seu próprio país, nem nenhum homem, nenhuma mulher, nenhuma criança, a não serem aquelas que raramente ficam no reino encantado por um curto espaço de tempo. Ela tem medo de voltar para casa. Tem medo de encontrar um de seus filhos na cadeia. Não consegue desejar

<sup>278</sup> when once they are one-foot-one high.

<sup>279</sup> at a small stall with apples on it, and cherries tied to sticks, and some dry-looking nuts.

<sup>280</sup> the apple-woman gave them a great deal of good advice, and told them if they wished to remain in *Fairyland*, and not be caught by the brown doe and her followers, they must cross over the purple mountains.

retornar, porque sabe que se o fizer, nunca mais poderá voltar a *Fairyland*. Teme ser pobre, que os filhos a tenham esquecido, que seja ignorada pelos vizinhos. Ela pede para que ele não fale sobre seu país, ou fará inimigos. Também enfrenta a Rainha, dizendo que não quer mais ouvir suas histórias. Num dado momento, alerta Jack que a Rainha não deve vê-los conversando, ou pensará que ela diz coisas que ele não deveria saber. Trata-se de uma figura interessante, sobretudo hierarquicamente, pois não se coloca nem como superior, nem como subordinada à rainha, que não parece ter poder de expulsá-la, e nem deve desejar, pois é ela quem a auxilia no trato de seus súditos.

Dessa forma ela também se difere da *old woman* de “Amelia and the Dwarfs”, que é subordinada aos anões que com ela convivem. Ela é provavelmente responsável pelo trabalho doméstico naquele mundo, e compartilha com a *apple-woman* a função de guia do forasteiro pelos mistérios do reino mágico: é ela quem ensina Amelia a arrumar suas roupas; e, quando as duas consolidam certa afinidade, é ela quem a ensina a fugir do aprisionamento dos anões. Amelia ganha a confiança da personagem, contando para ela histórias, lendo poemas, cozinhando suas provisões. Assim, quando cansada, ela começa a permitir que a criança descanse.

Assim como a *apple-woman*, a *old woman* não tem nomes próprios, não é sujeito na busca por uma reconstrução de identidade que as personagens protagonistas perpassam. São prisioneiras do universo ficcional, do onírico. Estão distantes do real por igual motivo: o medo da passagem do tempo. Se a primeira tem medo de como encontrará seus filhos, seu vizinho, essa última já nem tem mais essa noção, pois não sabe nem quando é dia, nem noite. Além disso, teme que o barulho e a luz sejam demais para ela. Dessa forma, assemelham-se não apenas em função narrativa, como também nos moldes como são construídas. Contudo, em “Amelia”, a *old-woman* reconstrói a mãe da protagonista, orientando-a e a ela dando limites.

Inexistente nos livros de *Alice*, a figura da mãe biológica é representação em comum nos três hipertextos em questão, ainda que sua presença nas narrativas enverede por caminhos diferentes. Uma semelhança pontual: não são mães que as negligenciam, mas “anjos do lar”; portanto, não possuem vaidade, não são mundanas, nem são elas transgressoras. Conforme Chombart de Lauwe, a mãe é “o

único ser em simbiose com a criança” (1991, p. 163). Dessa forma, tem em seu grupo de características o amor apaixonado por ela.

Essa questão pode ser encontrada de maneiras diferentes nos três textos. Na história de Flora em *Speaking Likenesses*, que termina sua desventura dizendo “o quanto se arrependia por ter estado tão brava<sup>281</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 342); a mãe é mote para a história: o primeiro pecado da personagem foi acordar com seu beijo, e a ele não atribuir nenhuma importância, querendo logo seus presentes e doces.

Dessa maneira, pode-se entender que a mãe de Flora é uma personagem cujo posicionamento é próximo de percepção do grupo mãe-mulher (Chombart de Lauwe, 1991): “pode-se tratar de uma bela mulher cuja criança está meio apaixonada, que a admira, ou de uma mulher apaixonada cujo filho sente a vida afetiva e sexual que lhe escapa e da qual tem ciúmes” (p. 166).

Portanto, o que a narradora faz é cobrar de Flora uma impressão sensorial de sua mãe que é metafórica: deveria ser percebido que qualquer das coisas “não valem nada em comparação com o beijo de sua mãe, que tem valor inestimável<sup>282</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.326). À vista disso, podemos considerar que a personagem sofre não só pelo seu egoísmo, como também por sua cegueira com relação à sua mãe.

Essa questão é posta de outra forma em “Amelia and the Dwarfs”: a criança vê na possibilidade de simbiose materna um refúgio e uma superioridade. Amelia é o oposto daquele papel idealizado da menina vitoriana: não se comporta nem mesmo na sala de estar de sua própria casa. Ela vê em sua mãe um refúgio permissivo, pois esta é capaz de aceitar tudo; trata-se do outro polo daquela representação de mãe que vê na prole somente o defeito: nada está bom. Para a mãe da protagonista, tudo está bom.

Então, quando debaixo do feno, a protagonista encontra a *old-woman*, personagem capaz de prover a ela uma espécie de reconstrução, e a criança se reabilita através de conceitos de educação e responsabilidade. Vale lembrar que os anões intervêm em “Amelia” porque não se é mais possível tolerar o comportamento dela.

A *old-woman* então, é a mãe que, no contexto da narrativa, é ideal. Logo, coloca-se em contraponto à mãe de Amelia no universo primário: ao permitir de

---

<sup>281</sup> how sorry she was to have been so cross.

<sup>282</sup> will be worth nothing to you in comparison with the unattainable gift of your mother's kiss.



tudo, essa mãe é vista pela narradora como alguém que tem responsabilidade pelo que acontece com a criança, por não exercer seu papel como anjo do lar da forma como deveria ser feito. Assim, confrontam-se as personagens num sistema de valores que é o mesmo, mas de maneira dicotômica, valendo-se de dois modos de se ser mãe.

A mãe de Jack, por outro lado, reforça a concepção do que se espera do anjo do lar e, na história, é a mulher-mãe, e a mãe apaixonada: provê a seu filho um conforto que o faz esquecer Mopsa, a *apple-woman*, e os demais personagens de *Fairyland*. Jack está, novamente, no mundo real. Ela conta a ele uma história, passa as páginas de seu livro suavemente, e diz que há morangos na sala de jantar. A personagem fornece a seu filho, ao captar suas forças e sentimentos, uma possibilidade de refúgio e carinho: para ela, ele nunca esteve ausente.

Para Chombart de Lawue (1991), ainda que algumas personagens compartilhem as mesmas características, julga-se de maneira diferente a figura do pai, e a figura da mãe. Se da mãe espera-se capacidade de amor e compreensão, do pai “espera-se que dê à criança uma impressão de prestígio e de autoridade, aos quais se acrescentam, cada vez mais, o afeto, a compreensão” (p. 174). Essa imagem é inexistente em *Speaking Likenesses*: a única coisa que sabemos do pai de Flora, é que ele a presenteou com um livro de histórias cheio de imagens.

Em “Amelia and the Dwarfs” e em *Mopsa the Fairy*, a figura paterna é apenas pincelada. Sabemos que o pai de Amelia é um homem de negócios: participa de reuniões com outros homens em sua propriedade. Nela, homens trabalham na montagem de fenos. Ele é dono de um campo em que se cultivam provavelmente gramíneas para tal fim. Ao longo do texto, apenas uma frase: “Não quero saber disso<sup>283</sup>” (EWING, 1992, p. 111), quando a menina decide ir brincar com as medas. É uma figura autoritária, mas que sobre a criança não exerce autoridade, e a ela parece indiferente.

Diferente dele é o pai de Jack, em *Mopsa*. A criança senta em seu colo, e apoia a cabeça num dos bolsos de seu colete enquanto escuta a história lida por sua mãe. Dessa forma, lembra por um instante das fadas que o próprio Jack protegia em seu bolso, no caminho a *Fairyland*. Assim, o pai assume duas figuras: a de prestígio, admirada de um protetor, ao retomar o papel que também foi do protagonista, e a de

---

<sup>283</sup> I won't hear of it.

um pai afetuoso e atento, ao prover a sua criança também refúgio e tranquilidade: o pior já passou. Trata-se da figura que Chombart de Lauwe (1991) chama de “bom pai”, oposto ao pai mole, desempregado, lastimável, que precisa desse afeto que o pai de Jack a ele provê.

Essas personagens convivem com seus protagonistas num ambiente ficcional geográfico criado tridimensionalmente, mas cuja elaboração não é responsável por descrever os personagens por metonímia. Nesse sentido, não podemos dizer que a ambientação dos textos de Amelia e Flora, por exemplo, são responsáveis pelas características que nelas suas narradoras considerarão passíveis de punição.

São poucos os cenários produzidos tanto em “Amelia and the Dwarfs”, quanto na história de Flora em *Speaking Likenesses*, provavelmente, sobretudo, pela configuração de sua estrutura: são contos. No primeiro caso, no mundo primário, temos a casa da família, sua sala de estar, de jantar, o quarto de Amelia, a casa dos amigos da família; no mundo secundário, o pântano onde moram os anões. No segundo caso, a casa de Flora (visualidade mínima: descreve-se apenas a mesa com os presentes), sabemos que as crianças brincam num jardim (visualidade mínima), na aleia de teixos (visualidade pontual, elabora-se nova atmosfera), no cômodo principal da Land of Nowhere (alta visualidade), e no playground (pouco descrito por retomar o anterior).

Dessa forma, podemos dizer que os lugares convocados pelas narradoras tanto em Rossetti, quanto em Ewing, quando referentes a categorias facilmente identificáveis com relação ao nosso mundo, têm visualidade mínima: ao funcionarem como simples moldura, são estáveis e não impõem a necessidade de detalhamento. As crianças que lessem/ouvissem as histórias já associariam essas ambientações com aquelas do universo fora do livro, do não-texto. Essa questão se modifica na passagem do real para o onírico. Nesse momento de transição, pausam-se as diegeses em prol de cenas, ainda que curtas, mas pontualmente construídas.

Quando Amelia é arrastada para dentro do feno, afirma-se que, embora os trabalhadores não gostem de flores no campo de feno, as fadas gostam, e por isso “eles arranjaram todos os botões-de-ouro, e outras flores, em disposição pelo feno; diversas ulmeiras balançavam do telhado como censores, e perfumavam o ar; e as

margaridas-maiores formavam o teto e iluminavam feito estrelas<sup>284</sup>” (EWING, 1992, p. 114).

Antes disso, quem provê ao leitor momentos dessa transição é a própria babá de Amelia. É ela quem traz o mistério do desconhecido. Quando quer brincar no campo, diz a babá: “está escuro, e quem sabe o que há lá fora? Você pode ver as fadas – Deus nos livre! – e o que mais. Um pega-rabuda dançou pela casa o dia todo, e isso é sinal de má sorte<sup>285</sup>” (EWING, 1992, p. 111). Então temos três símbolos: a luz do luar, as criaturas mágicas, e o pega-rabuda. O primeiro e o segundo são polos opostos, respectivamente, da simbologia da luz do sol, e daquilo que é conhecido (Amelia se sabe protegida num ambiente em que é a Rainha de Copas: faz tudo a seu bel prazer). O terceiro opõe a imagem do animal como ajudante-mágico da natureza, que auxilia a criança em seus desafios.

Em *Speaking Likenesses*, Flora adormece enquanto a irmã conta uma história. No momento de transição, ela rasteja até a aleia de teixos. “Para a aleia de teixos ela virou<sup>286</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 330) (movimento semelhante à queda pela toca do Coelho), e “parecia escuro e bastante nublado enquanto ela passava da luz do sol à sombra<sup>287</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 330). Lá, onde costumava ter 20 teixos em cada lado do caminho, havia um vigésimo-primeiro, estranho aos demais: no mais alto de seus ramos, havia uma lâmpada que iluminava uma porta.

Pouco antes desse momento, a narradora já transforma a atmosfera do ambiente: “A tarde estava ensolarada, nublada, ventilada, morna, tudo de uma só vez<sup>288</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 330). Então, modifica seu enfoque para o comportamento dos insetos, para o movimento das folhas: “As abelhas zuniam e colhiam como qualquer abelha perceptiva deve fazer entre tantas flores: galhos folhosos dançavam com suas sombras; as campanulas tocavam sem badalos<sup>289</sup>” (ROSSETTI, 1992, p. 330), e o comportamento dos animais: “De vez em quando um

---

<sup>284</sup> They had arranged all the buttercups, &c., in patterns on the haywalls; bunches of meadowsweet swung from the roof like censers, and perfume the air; and the ox-eye daisies which formed the ceiling gave a light like stars.

<sup>285</sup> it's moonlight, and who knows what's abroad? You might see the fairies – bless and sain us! – and what not. There's been a magpie hopping up and down near the house all day, and that's a sign of ill luck.

<sup>286</sup> Down the yew alley she turned.

<sup>287</sup> it looked dark and very gloomy as she passed out the sunshine into shadow.

<sup>288</sup> The afternoon was sunny, shady, breezy, warm, all at once.

<sup>289</sup> Bees were humming and harvesting as any bee of sense must have done amongst so many blossoms: leafy boughs danced with their dancing shadows; bell flowers rang without clappers.

pombo arrulhava um som suave; e por um longo caminho ouvia-se o balido das ovelhas<sup>290</sup>” (ROSSETTI, 1992, p.330).

Essa mudança de câmera existe como pistas para que o leitor deixe a narrativa apressada das brincadeiras infantis e preste atenção ao seu redor, às transformações do real em onírico. Modifica-se a visualidade no transe da dança das folhas nas sombras. Rossetti hipnotiza não só Flora, como também seu leitor. Como se o tempo não mais importasse, os excertos são uma pausa no sumário narrativo que predomina na obra.

No universo onírico, a elaboração do espaço é mais delicada, conforme discutimos no segmento anterior. As cenas convocam lugares que misturam referências do nosso universo. Sabemos o que é um pântano, por exemplo, então, quando descreve a casa dos anões, Ewing se foca nas especificidades daquele lugar, restringindo-o a um pântano específico. Ele, no entanto, funciona como um molde maravilhoso, que estrutura um determinado grupo de personagens, mas deles não são metáforas, nem metonímias.

O mesmo pode ser dito no caso do texto de Rossetti. Contudo, nele, o cômodo mágico aprisiona Flora e dá ao leitor uma sensação de sufocamento. Ele não reflete a personagem, mas funciona como um aprisionamento que faz com que ela, literalmente, olhe para si mesma: há diversos espelhos. Esse espaço dificulta a ação não só pela forma como é construído, como também pela maneira de agir de seus móveis e instrumentos, que funcionam a serviço de uma Rainha que é a própria Flora. Nesse sentido, instaura-se a imagem do pesadelo no despertar de uma angústia noturna.

Então temos, se considerarmos apenas “Amelia and the Dwarfs” e a história de Flora em *Speaking Likenesses*, dois movimentos de transição ao fantástico: o primeiro de verticalidade; o segundo, de horizontalidade. Isso porque, em Ewing, a menina é arrastada para debaixo do feno, então seu mundo alternativo é subterrâneo e coexistente com o nosso; em Rossetti, trata-se de uma extensão onírica: o mundo mágico transforma o nosso, real, através de um processo de devaneio.

A apresentação mágica em “Amelia and the Dwarfs” é formada, num processo dicotômico, pela empregada da família. Dessa forma, como já dissemos, temos,

---

<sup>290</sup> Now and then a pigeon cooed its soft waterbottle note; and a long way off sheep stood bleating.

especialmente, a luz do luar em oposição à luz solar (dia *versus* noite), e o alto (real) em oposição ao baixo (irreal). Isso pode ser observado até mesmo no outro texto, uma história, segundo a narradora, de “verão”, como é a tarde dourada do poema inicial de *Alice*. Em Rossetti, espacialmente, confunde-se em luz e sombra, calor e frio, entre outros, e depois prevalece a escuridão e a sombra. Substitui-se, contudo, o alto e o baixo, por leste e oeste. Reitera-se, portanto, o maniqueísmo.

Isso posto, pode-se entender a simbologia proposta de maneira semelhante nessas duas obras. Para Chombart de Lauwe (1991), a luz é a presença do elemento ar, que é de onde ela provém. Essa luz, que tem no raiar do dia uma associação ao estado da infância em si, segue “o ritmo do dia, das estações, por vezes chamada diretamente de sol. Alguns a utilizam de forma metafórica para expressar características da criança” (p. 278). Nesse sentido, revela-se como primeiro aspecto do mundo informe, como dizem Chevalier e Gheerbrant (2009). Essa luz, em ambos os textos, não é felicidade, como costuma ser – ela não preside revelações felizes, não ilumina metaforicamente o mundo natural – mas impulsividade: é uma luz que, dentro dos contos, deve ter sua irradiação moldada.

Assim, há, em “Amelia and the Dwarfs” e em *Speaking Likenesses*, uma sucessão às avessas: não é mais a luz que sucede às trevas, mas o contrário: ao adentrarem o fantástico, as personagens se aproximam da sombra. Essa sombra compreende a perda da luz, o despertar progressivo de uma angústia castradora. Além disso, conforme Chombart de Lauwe (1991), permite o “acesso ao mundo poético da noite, banhado de uma outra luz íntima ou misteriosa” (p. 281). Assim, Flora e Amelia têm acesso a um novo mundo, da noite, ao qual raramente a criança é incluída.

Esse mundo é imaginário e inquietante, e corresponde à liberdade perante os papéis sociais. Contudo, em ambos os textos, essas crianças são aprisionadas no mundo da evasão por motivo de descumprimento de ordem.

Entretanto, ainda sobre o espaço, é interessante notarmos que Ewing cria no pântano dos anões um não-lugar: não é dia, nem noite, tampouco existe a noção de tempo. Portanto, considera-se a não-representação como representação própria. Se em *Nowhere*, o tempo segue, no pântano, ele para, e ganha características do inexistente. É lá que a personagem deve deixar tudo o que a afasta da menina vitoriana ideal.

Sabe-se, por meio da babá de Amelia, que ela passou um mês no mundo dos anões. Isso porque estava acamada nesse período de tempo. Apesar de ter suas crenças, a babá não acredita na história de Amelia. Dessa maneira, o tempo se torna uma categoria interessante em “Amelia and the Dwarfs”, pois embaralha categorias e referências, tornando-o inconcebível na maneira como se refere ao nosso universo. Assim, não só provê características à mitologia criada pela escritora na distinção de mundos, como também contribui para a elaboração da diegese.

Quanto a *Mopsa the Fairy*, ele é diferente dos demais em aspectos estruturais, e aproxima-se, de certo modo, em aspectos simbólicos. Nele, temos categorias exóticas, mas que de certa forma correspondem ao mundo real pela maneira como são elencadas. Além disso, são bastante maiores os lugares convocados, que em sua maioria são abertos e não-estáticos, permitindo uma maior mobilidade dos personagens, e justificando o número bem maior de sumários narrativos, que de cenas.

Então temos, no mundo real, um campo cheio de botões-de-ouro no início, e pinceladas da casa de Jack no final. A árvore que o conecta com o fantástico é um velho espinheiro-branco coberto de flores. De dia, ele enxerga o ninho das fadas e tem seu primeiro contato com elas. Na terra encantada, Jack conhece alguns países que fazem fronteira a Fairyland antes de lá chegar. Esses têm suas próprias leis e costumes, e funcionam conforme a curiosidade do garoto. Jack chega neles de barco.

Para Chombart de Lauwe (1991), a água é um elemento associado “à imagem de pureza da criança” (p. 275). Dessa forma, em Jack, ela representa a simplicidade, que nele transparece em curiosidade diante da novidade; é ela que lhe permite descobrir novos lugares antes de leva-lo às fadas a seu país de origem. O mundo das águas é também o do sonho e da evasão. Assim, Jack tem em seu passeio de barco possibilidades de evasão pelo devaneio: ao longo das margens está o novo, o desconhecido.

Para Chevalier e Gheerbrant (2009), a água é um elemento cujas significações estão nas mais antigas tradições e possibilitam as mais variadas combinações. Contudo, essas significações se reduzem a três: fonte de vida, meio de purificação, e centro de regeneração (p.15). Essa ideia de fertilização é clara em *Alice*: de sua lagoa de lágrimas, surgem os animais que com ela dialogam, mas que é mais contida em *Mopsa*. Longe de ser também uma água destruidora, ela é responsável

por colocar Jack em contato com diferentes espaços e, dessa forma, elabora-se como convite, e também como fuga; afinal, é por ela que Mopsa e ele escapam dos mandos da rainha de Fairyland.

Esses espaços são diferentes tanto de “Amelia”, quando de *Speaking Likenesses*. Ainda que, como em *Mopsa*, “Amelia” tenha uma ambientação espacial vertical, o contato com o fantástico se dá por baixo, e não por cima. Dessa forma, Jack se aproxima de um espaço de luz, que nele se converte em um renascer e provê revelações felizes. Esse espaço, então, transforma-se em horizontalidade quando é deixado por Jenny pela primeira vez. Assim como as outras protagonistas, ele pertence ao mundo das estrelas, mas a espacialidade de Fairyland não o envolve nas sombras de um misterioso dramático. Contudo, em Fairyland, convivem em conjunto as três luas: a cheia, a crescente, e a meia-lua.

Nessa transição para o fantástico há, nos três textos, um mesmo espaço: o bosque ou jardim; a natureza em si. O jardim tem significação primária de paraíso, e é para Chombart de Lauwe (1991) o “lugar onde as coisas têm seu verdadeiro sentido, de paraíso inicial, de mundo sonhado, de abrigo reassegurador” (p. 268). Dessa forma, as personagens o transformam e a ele conferem sentido dentro de sua própria evasão: Flora quer fugir de sua festa, Jack permite a curiosidade, Amelia age por petulância.

Então esse universo estranho, ficcional, provê a esses personagens contato com uma vida a ser descoberta. Possibilita, no caso de Jack, a exploração de terras desconhecidas. O menino torna-se um verdadeiro explorador. Já no caso de Amelia e Flora, mais próximo das sombras, percebe-se nessa natureza um rosto angustiante. Elas são tiradas de territórios que, em tese, sobretudo no caso de Amelia, governam (a relação de passividade da mãe e a festa de aniversário cuja governante não se respeita) e encontram na natureza um ambiente que a elas é hostil, irrompendo a simbiose entre criança e natureza.

Flora segue uma fileira de teixos, Jack entra no espinheiro-branco, Amelia dentro do feno. O feno e o teixo unem-se como símbolo de vida e morte. Há relatos de teixos que, à beira da morte, conseguem regenerar-se; o pólen das árvores masculinas e hermafroditas é citotóxico, portanto causam inchaços, dores de cabeça, rachaduras na pele, entre outros. Além disso, quaisquer de suas partes são tóxicas aos homens, menos seus frutos, apesar de suas sementes também o serem. Já o feno era muito representado no folclore holandês como algo simbolicamente

trivial, associado à tradição religiosa aos bens terrenos, ao comportamento mundano que leva à danação.

Por sua vez, o espinheiro-branco expressa a dualidade yin-yang. Assim, representa-se como uma união de opostos. Além disso, são fortemente associados às fadas.

Dessa forma, temos nesses momentos espaciais de transição por meio da natureza, que por si só já é uma associação à criança, um próprio feitiço natural que as leva à experimentação da novidade.

Já quanto ao tempo: em *Fairyland*, é construído com indicações precisas. No jogo imaginário, a ação acontece antes mesmo de existir qualquer homem ou mulher. Trata-se de uma realidade passada, portanto muito anterior à existência de Jack no mundo real. As categorias convocadas, contudo, dão ao texto uma fixação realista ao corresponderem ao real de modo explícito: “era manhã<sup>291</sup>” (INGELOW, 1992, p. 220), “era noite<sup>292</sup>” (p. 231), “ele dormiu confortavelmente até o amanhecer<sup>293</sup>” (p. 245), “Pouco depois do nascer do sol<sup>294</sup>” (p. 245) são alguns exemplos aleatórios. E, nesse plano, organiza-se o texto, e caminham seus protagonistas.

### 3.3 As Personagens Protagonistas

Em consonância com Zanoto (2001), acreditamos que, ao caminhar com Alice – seja do outro lado do espelho, seja no País das Maravilhas – o leitor vicário experimenta novos saberes e sabores, que lhe permitem uma expansão de seu horizonte de expectativas: seu modo de ser diante dos sistemas artificiais e estáticos que regem sua sociedade pode transformar-se a partir de certos mecanismos de identificação (projeção, transferência) que regem a protagonista e que com ela permitem que ele se identifique. Nos livros de *Alice*, o devaneio se aproxima do jogo. Questionamo-nos se essa aproximação pode ser observada nos hipertextos em questão.

Conforme a “angústia da influência” de Harold Bloom, o poeta é inspirado a escrever a partir das leituras que faz de outros textos. Assim, podemos supor que

---

<sup>291</sup> it was morning.

<sup>292</sup> it was night.

<sup>293</sup> he slept comfortably until morning.

<sup>294</sup> Soon after sunrise.



Shakespeare leu Marlowe, que C.S. Lewis e Tolkien leram George MacDonald, e assim por diante. Sabemos que Christina Rossetti leu Carroll, e que nele se inspirou quando resolveu publicar *Speaking Likenesses* nos anos setenta do século XIX: há cartas, seja para o autor, seja para seu irmão, que comprovam isso. Contudo, é preciso que consideremos o fato de Rossetti já ter publicado textos infantis na época do lançamento dos livros de *Alice*. Esse fato nos levou a questionar se há remissões da obra dela nos textos dele, e com isso acabamos chegando em “Goblin Market”, de 1862.

O poema em questão apresenta um recorte mágico na vida das irmãs Laura e Lizzie, que vivem sozinhas numa casa. No crepúsculo, elas escutam as vozes dos duendes, que vendem uma diversidade de frutas. Certa noite, Laura é tentada pelos personagens a comprar e experimentar uma fruta, e assim faz; mas como não tem dinheiro, troca a mercadoria por um cacho de cabelo e uma lágrima. No dia seguinte, diferentemente de sua irmã, ela não pode mais nem ouvir, nem ver os duendes. Incapaz de satisfazer seu desejo de comer novamente o pomo, ela começa a se tornar fisicamente debilitada. Lizzie, na tentativa de salvar a irmã, se permite ser coberta pelos anões com o suco daquela fruta, mas não ingere uma gota sequer. Ela volta, e então diz à Laura: “Coma-me”, “Beba-me”, “Ama-me”, mas o sabor é amargo quando provado no corpo da irmã.

A comida está nalguns dos momentos mais marcantes de *Alice’s Adventures in Wonderland*: é logo no primeiro capítulo que ela lê “Beba-me” impresso numa garrafinha. O líquido, cujo sabor misturava torta de cereja até mesmo com peru assado, a fez encolher, e chegar aos 25 centímetros de altura. Instantes depois, come um bolo muito pequeno, com as palavras “Coma-me” escritas sobre ele, tornando-se bem maior que seu tamanho natural. Ela passa a controlar essa metamorfose corporal somente depois que a lagarta lhe ensina que um lado do cogumelo a fará crescer, e o outro, diminuir.

O próprio Lewis Carroll, na verdade, era bem excêntrico quanto à comida, como nos lembra Carina Garland (2008). Conforme Morton Cohen (1995), ele não comia nada muito elaborado, e sobrevivia de pequenas porções; extremamente controlador, ele muitas vezes levava o próprio alimento quando convidado para jantar na casa de amigos, e encorajava as crianças com quem se encontrava a comer modestamente. Conta-nos Garland que certa vez ele presenteou uma

garotinha com uma faquinha, instruindo-a a utilizá-la de tal forma que se alimentasse menos, evitando assim que ficasse doente.

Para a pesquisadora, a imaturidade feminina e o apetite são polos opostos, sendo o primeiro, ideal, e o segundo, assustador. Diz ela que, no primeiro volume de *Alice*, a pureza da protagonista é mantida através da não-permissão da manifestação de seu apetite. Dessa forma, Alice não come quando sente fome, mas quando é instruída. Ela teria na Rainha de Copas sua imagem oposta: enfurecida com o roubo das tortas, a personagem reflete algo que é incontrolável, tenebroso, e feminino. Essa personagem simboliza uma inversão dos papéis tradicionais de gênero e linguagem: torna-se uma figura masculina, enquanto o rei ocupa um espaço feminino. A Duquesa, por sua vez, afirma que a comida afeta a personalidade das pessoas.

Essa questão é diferente no segundo volume, em que a protagonista vocaliza diversas vezes que está com fome, mas a ela é negado que coma: em sua coroação, ela está faminta, mas ambas as rainhas (Branca e Vermelha) a privam de comer. Para Garland, a representação de Alice como construção de um desejo masculino é explícita, uma vez que ela é produto do sonho do Rei Vermelho. Ademais, em “A Morsa e o Carpinteiro”, a morsa fica amiga das ostras, e então as devora. Alice, por outro lado, termina preparada para matar e comer quando corta um pedaço do pudim falante a quem foi apresentada, e o serve uma das rainhas.

A fome volta a ser tema na história de Flora em *Speaking Likenesses*: no mundo real, há problemas em todos os pratos do jantar de seu aniversário: a carne está mal passada, as batatas cozidas demais, os feijões encharcados, a torta não está doce o suficiente, as frutas estão duras. No mundo secundário, onírico, Flora encontra as crianças tomando chá. A ela são servidos chá e uma tigela de morangos cobertos com creme. O banquete parecia tentador, mas à personagem não é permitido comer. Seu duplo, a Rainha de Aniversário, não quer que a menina se alimente. A protagonista, que estava com calor e tinha sede, se enfurece, mas logo consegue sorrir novamente. Antes da terceira das brincadeiras, as crianças vão novamente comer: o banquete tem peru, salada de lagosta, cogumelos cozidos, torta de framboesa, entre outros. Enquanto descreve-se até a maneira como a Rainha se delicia, Flora é tentada, mas somente olha famintamente enquanto o restante das crianças devora os pratos.

A sede e a fome de Flora não são saciadas nem mesmo quando ela volta ao mundo primário. Se Alice come sem apetite em *País das Maravilhas*, a fome e a sede de Flora prevalecem. Dessa forma, seu apetite é anulado. No lugar dele, promove-se uma redenção: apavorada, ela não mais se comportará da forma como estava agindo em sua própria festa.

No primeiro volume de suas aventuras, o apetite de Alice não é despertado, pois então seria impura e associada à destruição; por outro lado, em *Speaking Likenesses*, Flora não se alimenta em sua festa por irritação, vendo defeito em tudo, apesar da fartura, e em *Nowhere*, porque não é permitido. Assim, seu potencial destrutivo é invalidado por seu duplo. No conto de Ewing, por sua vez, a comida adquire outro *status*, e passa a ser entendida como prêmio.

“A criança não tem apetite algum<sup>295</sup>” (EWING, 1992, p.110) diz a mãe de Amelia no começo do texto. A criança não usava seu babador, e trocava de pratos depois de comer pouco, ou de brincar com a comida. Fazia isso até mesmo quando chegava a sobremesa. Se Alice não pôde satisfazer seu apetite em *Through the Looking-Glass*, nem pôde despertá-lo no volume anterior, Amelia priva a si própria do aparecimento desse elemento que Garland associa à loucura feminina. A empregada diz que qualquer criança pobre no mundo agradecerá a Deus pelo que ela desperdiça em cada refeição.

Esse desperdício de comida é percebido pelos anões. Quando a personagem pede comida, um dos seres mágicos permite que ela coma, mas somente os restos que ela recusou ao longo do tempo. Ela não aceita a imposição, e ele retruca: só se deve pedir um alimento quando se tem fome. Faminta, Amelia implora, e acaba se surpreendendo com quão deliciosos estavam aqueles pratos nos quais ela mal tocou.

Assim, temos em “Amelia and the Dwarfs” uma situação diferente daquela de *Wonderland*: se a fome expande a loucura da Rainha de Copas, ela coloca Amelia numa condição servil: ela implora ao anão pela comida e, quando a tem, apenas agradece; há uma manutenção do seu estado de submissão, de “aprendizado”. No conto de Ewing, a fome não leva ao descontrole. Ao entender a regra, Amelia compreende a necessidade de um controle, como acontece com Flora. Ao quebrar essa regra social e tender ao descontrole, Flora não gosta da comida, e Amelia

---

<sup>295</sup> The dear child has positively no appetite.

percebe que, se continuasse agindo como criança mimada e mandona, não teria o que comer.

No início de *Mopsa the Fairy*, a albatroz diz a Jack que quando ele sentir *muita* fome, deve deitar no barco e dormir, que sonhará que está diante de um frango assado, batatas, e torta de maçã. Ele não pode comer muito, senão se arrependerá quando acordar. O menino desrespeita a sugestão da ave, come demais e está cheio quando acorda. No capítulo 04, os corvos perguntam se ele tem fome. Já em *Fairyland*, é a vez do cão de caça perguntar se Jack está com fome. Com a *apple-woman*, ele e Mopsa comem quando fogem do reino. Depois ele e seu duplo têm fome, mas não se alimentam.

Em *Fairyland* ninguém come antes da Rainha. Dessa forma, desejo e apetite estão interligados como formas de submissão à monarca. Não se explicita o que pode acontecer se essa regra for desrespeitada, e ninguém a desrespeita para sabermos. As fadas têm predadores naturais, que, se alimentando delas, saciariam seu desejo. Contudo, eles não realizam a agressividade com que Alice é associada no final de *Through the Looking-Glass*: tentam satisfazer sua fome, mas não conseguem, com exceção de um dos animais que, preparado para matar, come um dos irmãos de Mopsa ainda no início da trama.

Para Garland (2008), a morte em prol da satisfação de um desejo no banquete de *Through the Looking-Glass* aproxima Alice das outras mulheres assustadoras do texto de Carroll, e enfatiza a noção do mito da vagina dentada, um dos grandes mitos do imaginário masculino.

Diz Affonso Romano de Sant'Anna (1993) que existe um canibalismo masculino e um canibalismo feminino. O medo que os homens têm das mulheres, segundo ele, está registrado no folclore mundial, sendo fenômenos como a menstruação e o parto indicativos desse mistério que envolve o ser mulher: religiões recomendam distância da mulher menstruada, e predizem desgraças a quem tocá-la.

O escritor exemplifica afirmando que há tribos em que os homens responsáveis pelas deflorações não trabalham noutra coisa, pois estão encarregados de uma tarefa mortal. Ele também se refere ao trabalho de A. Métraux, que conta que os índios esperavam que Caroucho, herói tradicional, quebrasse os dentes no interior da vagina das mulheres, que se utilizavam deles para comer.

Além disso, histórias infantis como “A Bela Adormecida” metaforizariam essa ideia: diferente de seus concorrentes, que morrem tentando penetrar pelos espinhos, o príncipe encantado sabe livrar-se de quaisquer ferimentos. O mito representa, portanto, o medo da mãe castradora, que temos na imagem da Rainha de Copas, por exemplo: a vagina com dentes devora o pênis, e assim destrói o masculino.

Garland (2008) entende que o medo masculino de uma sexualidade feminina agressiva está presente não só em ambos os volumes de *Alice*, como também na própria vida de Lewis Carroll. Ela lê o mito da vagina dentada a partir da explicação de Barbara Creed em *The Monstrous Feminine* (1993). Trata-se de um conceito visual que a pesquisadora aplica em filmes: a vagina dentada refere-se à sexualidade feminina bestial, destrutiva, agressiva, que ameaça a destruição do masculino.

Para Garland, as personagens femininas adultas são apresentadas nos livros de *Alice* de maneiras semelhantes, e configuram-se como inimigas naturais da menina, criança; elas existem nos textos em menor quantidade, e em sua maioria são humanas.

Escreve a pesquisadora que o único momento em que a Rainha de Copas se sente ameaçada e tem medo, na primeira das aventuras de Alice, é naquele em que a personagem protagonista cresce durante o julgamento, o que poderia remeter à simbologia de um pênis ereto. Em *Speaking Likenesses*, a Rainha de Aniversário possui forma semelhante, e controla o desejo dos demais, lhes permitindo ou não comer.

A organização da hierarquização em *Speaking Likenesses* é semelhante ao do primeiro volume de Alice: uma Rainha cuja figura do Rei, portanto masculina, é ausente (não fisicamente, no caso do cânone), mas se faz presente nela. Portanto, o monstruoso feminino é um acúmulo das funções masculinas, que inutilizam a presença do homem, e age provocando uma espécie de emasculação: os meninos antagonistas de Flora, cujas deformações são fálicas, são personagens enfraquecidos, e seu papel é subalterno ao perverso feminino.

São opostas à imagem inicial de Flora e da assustadora Rainha sua mãe, e sua irmã, que provêm carinho, e associam-se ao “anjo” de Coventry Patmore em suas funções como personagens. Das crianças da festa, a irmã é a única que busca promover certa ordem.

Por sua vez, “Amelia and the Dwarfs” não tem reis e/ou rainhas, mas dispõe de processo de hierarquização: os anões têm em Amelia e em *old lady* suas escravas. A primeira está numa condição reformatória: precisa ser transformada quanto à maneira de existir no mundo, para que, a princípio, retorne ao mundo real. A função dos anões é de castração dessa agressividade da personagem: eles quebram o que nela não é associado simbolicamente ao feminino.

Em *Mopsa the Fairy*, a fada cresce e se torna uma monarca, governante das fadas: seu poder e sua autoridade são restaurados com a ajuda de Jack. No fim da diegese, ela não mais precisa do auxílio do menino e devolve seu beijo. Portanto, ela não precisa mais de seu protetor, ele não é mais útil a ela. Assim, ela subverte não só uma convenção presente nos contos de fadas, como enfraquece e destrói através de um jogo de poder aquele que seria seu rei. Jack não teme Mopsa como o rei teme a rainha em *Wonderland*, mas passa por uma castração simbólica ao lidar com essa frustração: ele era importante para Mopsa e para Fairyland quando lá tinha uma razão de ser. Terminada sua aventura, deve regressar ao mundo real.

Noutro viés, observamos que os textos, aliás, funcionam de forma diferente dentro de mesmas concepções de fantástico. Como discutimos no primeiro capítulo, para J.R.R. Tolkien, é justamente o fator “sonho” que não permite configurar *Alice* como um texto fantástico. Tendo como base seu *On Fairy-Stories*, podemos dizer que, uma vez que se trata de um sonho, os personagens não estão num mundo secundário (o primário seria o real), e então o sonho é apenas uma moldura através da qual os livros de Carroll operam, não havendo um desenvolvimento de um mundo independente.

Dessa forma, participariam, estruturalmente, da mesma macroambientação ficcional a Rainha de Aniversário e a Rainha Vermelha em um polo; e a Rainha das Fadas e os anões do outro. Noutras palavras, seriam fantásticos *Mopsa the Fairy* e “Amelia and the Dwarfs”, mas não *Alice* e a história de Flora em *Speaking Likenesses*, apesar de todos os textos proporem, por exemplo, deslocamentos, transformações e metamorfoses. Isso porque esse transporte em ambas as obras não acontece por meio do sono.

Esses três elementos – deslocamento, transformação, metamorfose – são essenciais nos livros de *Alice* não só quanto à inventividade que transborda a estrutura, onde há a mistura de verso e prosa, mas também quanto aos

personagens. São exemplos o bebê da duquesa, que se torna um porco, e o gato de Cheshire, que some deixando para trás apenas o seu sorriso.

É em “Conselhos de uma Lagarta” que Alice descobre como controlar sua metamorfose corporal: um lado do cogumelo a fará crescer e o outro, diminuir. Além disso, ela também “[adquire controle de suas próprias atitudes mentais e perspectivas em relação aos habitantes do País das Maravilhas” (ZANOTO, 2001, p.24).

Esse fenômeno da metamorfose – de aspecto positivo ou negativo – é comum nas mitologias. Conforme Chevalier e Gheerbrant, ela revela crença na unidade fundamental do ser, tratando-se, portanto, de um símbolo de identificação de uma personagem em via de individualização (2009, p. 609). Ao contrário de Alice, Flora, Jack e Amelia não passam por quaisquer modificações em suas formas corporais. A personagem Mopsa se aproxima de Alice nesse caso, mas por metempsicose: nasce uma indefesa fada, dependente do masculino e, com o tempo, torna-se monarca, governante de um mundo que a ela é submisso. Nesse sentido, evoca crescimento e responsabilidade, como faz Alice.

Metamorfozes também acontecem com os convidados da festa de aniversário de Flora: em Nowhere, são crianças defeituosas: dos meninos, um tem ângulos cortantes pelo corpo, os outros, anzóis, e ganchos; das meninas, uma é escorregadia, e a outra, grudenta. Em *Mopsa the Fairy* as fadas libertadas por Jack e pelo Boy King estavam presas no corpo de animais.

Quanto à metafísica, Warren (1996) somente enuncia sua presença em *Alice*, mas não a discute. Quando se refere a “fantasias metafísicas”, Casares (2013) aproxima o fantástico da argumentação e, ao mencionar o “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” de Jorge Luis Borges, o descreve como um exercício de inteligência e imaginação que comunga ensaio e ficção. Portanto, trata-se de um texto destinado a leitores com nível mais alto de intelectualidade. Aqui, discutiremos, nos livros, a relação dos problemas metafísicos e a criança.

Conforme Chombart de Lauwe (1991), ao longo de seu crescimento, a criança passa por certos mal-estares na vivência em buscar sentido de uma existência incompreensível. O mal-estar em “Amelia” e *Mopsa* é uma espécie de abandono: os pais não notam que Amelia desaparece, porque ela é substituída por outro ser, que toma uma forma parecida com a dela, e vai morrendo aos poucos; Jack, próximo ao desfecho de sua história, tem seu papel de protagonista cada vez menor, sendo

também substituído por outro de forma igual. Rejeitado, dele espera-se apenas que vá embora.

Já Flora, através de sofrimentos físicos e psicológicos, enfrenta também uma rejeição: no ambiente onírico, sua participação é restrita, dependente de uma hierarquia, que não tem intenção de beneficiá-la.

Essas questões todas levam à angústia. Para Chombart de Lauwe (1991), o temor tem uma via dupla, que em certos momentos se associam: essa angústia pode ser relacionada com tempo (finitude, incerteza, efemeridade, morte), e também com a impossibilidade de se compreender o mundo. Alice começa a atingir sua maturidade no primeiro volume de suas aventuras quando compreende a ineficiência que as regras vitorianas de seu mundo têm na maneira como ela lida com as questões do País das Maravilhas.

O texto que mais se aproxima de *Alice* nesse sentido é o de Jean Ingelow, mas seu protagonista tem diversos interlocutores que funcionam como facilitadores de sua jornada, explicando conceitos, ajudando a resolver dilemas. Em contrapartida, a angústia é mais sombria em *Speaking Likenesses*: Flora precisa lidar com terrores seus, portanto interiores, e tem medo de criações que, na verdade, são fruto de sua própria imaginação.

Diferentemente de Alice, os outros três personagens lidam com outra questão de identidade: o duplo; a representação que substitui Amelia no mundo real, o *Boy King* que se apodera da funcionalidade de Jack, e a *Birthday Queen*, que governa *Nowhere*.

A superstição escocesa do *fetch* – a morte está próxima daquele que se encontra consigo mesmo – pode ter algo a nos dizer sobre essa angústia que aproxima o desfecho das três histórias e, nesse caso, as distanciam das de Carroll: a representação começa a definhar com o passar do tempo, e sua morte indicaria a morte de Amelia no mundo real; Jack “morre” em Fairyland: sua volta para casa é o que possibilita efetivamente o espaço de seu duplo; Flora desperta quando nela caem destroços de uma casa, morrendo, também, de certa forma, no imaginário.

Essa quase-morte de Amelia no mundo real e de Flora no fantástico representam a eliminação de seus comportamentos prévios; são, agora, perfeitas meninas vitorianas.

Essa angústia aparece num momento de insegurança no caso de Flora, que se torna coadjuvante nas brincadeiras do dia de seu aniversário, e também compartilha,



a contragosto, os doces e brinquedos que ganhou na festividade; e num momento de petulância no caso de Amelia, que é advertida pelos pais e pela babá quanto a não brincar no campo de feno à noite, mas assim faz. Trata-se de terrores circunstanciais, que culminam numa mudança de sentido da existência para ambas: para que não aconteça novamente, devem agir dentro de um sistema de regras específico.

Vemos as personagens Amelia e Flora passarem por desventuras que são acionadas em nome de uma moral, retornando, ainda que em alguns momentos, numa veia paródica, a tradição pedagógica da literatura infantil por meio de sofrimentos que são físicos e psicológicos.

Vale lembrar que *Speaking Likenesses* pode ser entendido como um relato fantástico que descreve a vida do pecador: a história de Flora simbolizaria o inferno, a de Edith, uma espécie de purgatório, um entre lugar, e a Maggie, a vida do justo (ela é pobre, ao contrário das outras duas, e sua história se passa no inverno, ao contrário das outras, que acontecem durante o verão, como *Alice*).

Quando termina sua jornada pelo imaginário, a Alice do mundo real está feliz pelo sonho maravilhoso de teve. A desafiadora jornada motivada pela curiosidade culmina em felicidade. Amelia está feliz também (por estar viva e distante dos duendes), e é uma nova criança. Jack encontra conforto com seus pais; Flora alegra-se com a presença de seus pais e dos demais participantes da festa, arrependendo-se de seu comportamento.

A exploração de Alice pelo País das Maravilhas a impossibilita de voltar em seu todo no sistema onde confortavelmente existiu. Por expandir sua imaginação criativa, ela não pode permanecer apática ao sistema caótico e artificial (Zanoto, 2001). Assim, ela se configura como uma anti-heroína emancipatória. Como personagem, essa é a maior marca que a coloca num eixo diferente dos de suas alteridades.

Basta chegar ao universo primário e encontrar seus pais para que Jack deixe de lado Mopsa, a *apple-woman*, o cachorro de caça, e todos os demais seres encantados de Fairyland. Antes herói, ele passa a ser um garotinho como qualquer outro. Já em *Speaking Likenesses* e “Amelia and the Dwarfs”, o fantástico opera como terror, e esse terror visa à manipulação. Espera-se que as crianças deixem suas explosões de lado, e retornem passivamente ao sistema artificial em que, no mundo real, existem.

Chombart de Lauwe (1991) escreve que há um “devaneio passivo” e um “devaneio provocado”. Ao explicar essas categorias, ela afirma que, na primeira, deixa-se levar “por uma espécie de semi-sono, em direção a um estado de torpor. Hipnotizam-se, escapam do tempo olhando, através da janela, as nuvens, a noite, os movimentos da rua, ou fixando o olhar nas chamas do fogo” (p.93-4); já na segunda, eles “não se contentam em deixar-se levar passivamente por esse estado nebuloso, elas o provocam e o mantêm” (p. 93-4). Nesse sentido, transportam-se em situações imaginárias.

Numa questão mais classificatória, quando discute os tipos de personagens, em seu estudo clássico, o escritor britânico E. M. Forster (1927) usa o termo “planos” para classificar personagens que costumam ter um ou dois traços predominantes, e “redondos” para aqueles personagens que, como as pessoas do mundo real, são tridimensionais, isto é, são mais complexos, embora não necessariamente sejam mais memoráveis que o outro grupo.

Para James Wood (2012), crítico literário conhecido por seu trabalho na revista “The New Yorker”, essa “redondeza” dos personagens é impossível na literatura, pois o ser ficcional não é igual à pessoa de verdade, embora seja muito vivo à sua maneira. O raciocínio de Terry Eagleton (2014) parece enveredar pelo mesmo caminho. Diz ele que gostamos de pensar em cada indivíduo como único. Se todos são únicos, então ninguém é; assim, é inevitável a categorização sem a utilização de termos genéricos. O crítico literário pode pensar no indivíduo como incomparável, imprevisível, enquanto o sociólogo investiga padrões de comportamento compartilhados.

O escritor divide esses personagens em “tipo” e “estereótipo”. Enquanto o último reduz o homem e a mulher personagens a qualidades que são genéricas, o primeiro preserva a individualidade deles, ainda que os classificando em contextos mais amplos.

Wood acredita na inadequação de quaisquer metáforas espaciais – profundo, raso, redondo, plano, entre outros – quanto à categorização de personagens. Ele diz que seria melhor uma divisão entre transparências e opacidades. Seriam transparentes aqueles personagens que são relativamente simples, e opacos aqueles que são relativamente misteriosos. O crítico exemplifica com Shakespeare, dizendo que todas as fontes lidas pelo dramaturgo davam respostas transparentes que não o interessavam; assim, ao retirar elementos explicativos essenciais, ele cria

em seus textos uma “opacidade estratégica”, ocultando quaisquer justificativas da ação que no texto se desenrolaria.

Pensemos então em Alice, Amelia, Flora, Jack, e Mopsa nessas categorias. Apesar de não se surpreender de imediato com a presença do Coelho falante de olhos cor-de-rosa, Alice tem, e isso depreendemos das ilustrações de John Tenniel, uma tendência à transparência instantânea, mas a duração dessa qualidade é momentânea: sua complexidade modifica-se em pinceladas de mistério logo antes de cair pela toca do Coelho, quando não demonstra interesse pelo livro sem ilustrações, e aguça sua curiosidade quando o Coelho tira um relógio. Essa opacidade cresce gradualmente ao longo do texto, ainda que com ela o leitor possa se acostumar, sobretudo se assinalou as regras do jogo ficcional. A personagem não mais luta por alguma coerência e coesão, pois percebe a ineficiência da lógica do mundo exterior no País das Maravilhas. Conforme Zanoto (2001), ao completar estruturalmente sua jornada, ela atinge sua meta superficial, de ajustar seu tamanho de tal forma que entrasse no jardim, e sua meta mais recôndita: “compreender os sistemas pelos quais havia passado e o de estabelecer algum tipo de controle individual” (p.25).

Flora e Amelia tem uma jornada que, apesar de semelhante à de Alice estruturalmente, diferencia-se da dela na temática da identidade. A opacidade da protagonista de Carroll se acentua com o passar das páginas que nos contam sua história. Tanto em *Speaking Likenesses* quanto em “Amelia and the Dwarfs” o caminho é essencialmente oposto. Flora provoca certo estranhamento assim que acorda, pois mesmo que as ilustrações nos apresentem uma personagem que bem poderia ser da classe média vitoriana, suas atitudes não são aquelas que esperamos: sua insatisfação com a superficialidade não a fazem ter tendência opaca, mas provê a ela certa densidade. Essa densidade é arruinada ao longo do texto: Flora volta do mundo real plenamente transparente, pronta para agir como a garotinha vitoriana que esperávamos encontrar logo nas primeiras páginas de sua história. Ao contrário de Alice, ela aceita a artificialidade de um sistema de regras, que Nowhere obrigou que ela aceitasse.

Amelia passa por uma situação semelhante, apesar de recusar a passividade de Flora. Ela foge do mundo mágico em que vivem os anões por conta própria, depois de aproximar-se afetivamente da escrava deles, e conseguir que com ela fosse compartilhada a maneira como se devia escapar. Terminada a fuga, à Amelia

são fornecidas qualidades plenamente transparentes; quando retorna ao mundo real, também se submete à artificialidade dele, tornando-se a criança que se esperava que ela fosse desde o início.

As aventuras de Jack e Mopsa, apesar de Ingelow ter mais espaço para desenvolver a opacidade de seus personagens que as demais escritoras, também terminam com ambos os personagens tendendo à transparência. Ao regressar, ele se esquece rapidamente das fadas e do mundo mágico, o que se consolida quando encontra um espaço confortável entre seus pais no desfecho da história. O menino percebe que as regras de seu mundo primário são suportes pobres na maneira de lidar em Fairyland, e adequa-se aceitando as propostas do novo mundo. Contudo, essa recém-adquirida opacidade se desprende dele após a libertação das fadas, quando Mopsa devolve seu beijo. No mundo real, Jack é transparente. Ela, por sua vez, no desfecho do livro, configura-se na condição de monarca, e está preparada para a manutenção dos costumes de seu reino mágico.

Os dualismos pulsionais dividem-se em polaridades representadas por Eros e Tânato. A pulsão de destruição manifesta-se em personagens como a Rainha de Copas e a Duquesa em *País das Maravilhas*, na Birthday Queen em *Speaking Likenesses*, e na própria Amelia em “Amelia and the Dwarfs”. Essa pulsão é associada à loucura no primeiro caso, e tem motivações diferentes nos demais. No conto de Ewing, como pudemos observar, a agressividade da personagem é reprimida, assim como a condição de mimada de Flora. Assim, o estado de transparência, com que terminam as respectivas narrativas que protagonizam, deve-se à alteração de uma pulsão inicial, cuja tendência não era de autoconservação.

## CONCLUSÃO

No âmbito biobibliográfico, provou-se impensável e sem fundamento algum a consideração de Christina Rossetti, Jean Ingelow e Juliana Horatia Ewing como escritoras que viveram vidas sem quaisquer eventos que fossem minimamente interessantes, como alguns biógrafos escreveram, deixando a literatura em segundo plano. As autoras não somente eram bem relacionadas – com ênfase nas duas primeiras – como também compuseram uma considerável diversidade de textos.

Jean Ingelow escreveu diversos romances, poemas, contos. Além disso, foi considerada por seus fãs norte-americanos como uma possibilidade de substituição de Tennyson com o poeta laureado. Ela tinha uma outra casa, próxima à sua, para onde ia-se dedicar a seu trabalho: a escrita. Como editora, selecionava textos para publicação, tendo inclusive criado uma seção na *Youth's Magazine* em que escrevia dicas para jovens autores sobre como se escrever ficção.

Ademais, Ingelow tinha contato com diversos escritores, editores e ilustradores. Membro da Portfolio Society, ela era amiga de Christina Rossetti e John Ruskin, cuja correspondência entre ambos já foi inclusive tema de artigo. Aliás, foi a escritora quem fez a ponte entre a irmã de Dante Gabriel Rossetti e a editora estadunidense Roberts Brothers, responsável pela publicação de sua obra nos Estados Unidos. Foi também em um jantar promovido por ela que Juliana Ewing conseguiu estabelecer contato com o ilustrador Randolph Caldecott com quem mais tarde trabalhou.

Considerada uma das grandes de sua época, Ingelow teve vendas surpreendentes tanto nos Estados Unidos, quanto em seu país. Não é à toa que foi alvo de Robert Buchanan e Richard Crawley: ela vendia tantos livros, que seu sucesso era visto como uma força econômica, que ia de encontro com os interesses dos escritores e dos leitores homens. Portanto, é difícil acreditar na imagem que pintam suas biógrafas. Acreditamos ser necessária a composição de uma biografia acadêmica da poetisa, que destoe das demais, tratando-a como a profissional das letras, que foi.

Diferentemente de Ingelow, Christina Rossetti viveu em um ambiente cultural desde a infância. Com exceção da avó, inglesa, seu sangue era italiano. Seu pai, um erudito liberal, refugiou-se em Londres, onde ela nasceu. Bilíngue, a autora escrevia desde pequena: sua primeira publicação foi editada pelo avô materno. Sua casa era

um ambiente literário e político, uma vez que os Rossetti recebiam diversos dos refugiados italianos.

Além disso, ela conviveu com os Pré-Rafaelitas: seus poemas eram lidos e publicados pelo grupo, que tinha entre seus participantes seu irmão, Dante Gabriel Rossetti, que muito a influenciou quanto à escrita. Hoje, nas coletâneas de poesia, tem tanto espaço quanto ele. Na verdade, às vezes, até mais espaço que o poeta. Apesar de poetisa legitimada, não há estudos diretamente sobre ela no Brasil.

Também é importante destacar não só a influência de John Keble e do Movimento de Oxford em geral na sua poesia e na maneira como regia sua vida, como também a comunidade literária que formava com as outras duas mulheres de sua família: a irmã, Maria, e a mãe, Frances. Sabe-se que elas liam umas às outras, além de opinarem sobre sua produção.

Rossetti era amiga de Lewis Carroll, e com ele trocou algumas cartas. Destacamos aqui aquela em que ela agradece a ele o envio de um exemplar de *Alice's Adventures in Wonderland*, e tece breves comentários sobre alguns de seus personagens. O escritor inclusive tirou algumas fotos dela e de sua família, e se interessava em registrar os esboços de Dante Gabriel Rossetti.

Juliana Horatia Ewing também viveu num ambiente de editoração e produção de ficção. Sempre viu sua mãe escrevendo e contando histórias. Foi em *Aunt Judy's Magazine*, revista literária editada por Margareth Gatty, que Lewis Carroll publicou textos tanto na divulgação de *Wonderland*, quanto de *Through the Looking-Glass*. Por algum tempo, foi a escritora quem passou a editar, com sua irmã, a revista, apesar das dificuldades de localização, pois se havia mudado para o Canadá com o marido.

Ewing escreveu uma grande diversidade de contos, conforme podemos observar da reunião de textos com que sua irmã finaliza o livro *Juliana Horatia Ewing and Her Books*. A maioria deles, incluindo "Amelia and the Dwarfs", foi publicada na revista citada. Quando recolhidos em livros, grande parte foi publicada pela S.P.C.K. (Society for Promoting Christian Knowledge).

São escritoras cujas obras são hoje impressas em coletâneas. Todo o seu catálogo está online, e algumas editoras se propõem a imprimir os textos conforme solicitado pelo cliente. Sendo assim, a maioria dos livros, principalmente de Ingelow e Ewing, não tem uma tiragem nem disponibilidade imediata de venda, a não ser

quando digital. Dado seu *status* no cânone, a obra de Rossetti pode ser encontrada com mais facilidade que a das demais.

Quanto às aventuras de Alice, os dois volumes escritos por Lewis Carroll realizam uma ideia que seria elaborada pelo eu-lírico de Emily Dickinson poucos anos depois do lançamento de *Through the Looking-Glass*: “There is no Frigate like a Book / To take us Lands away”. Isso porque, nas suas condições de pluridimensionalidade, os livros permitem que seu narratário vá para “terras distantes”: no País das Maravilhas, ele percebe, com a personagem, a ineficácia do sistema que vigora no mundo real, e com ela sofre metamorfoses corporais.

O escritor revisou seus textos até pouco antes de morrer. Ele se preocupava até mesmo com a qualidade do papel em que suas obras eram impressas, e queria que elas chegassem às mãos de cada vez mais crianças, em cada vez mais países. Além disso, Carroll participava de ações de *marketing* e do *merchandising* de ambos os volumes de sua coleção.

Apesar de diferentes da maioria de textos infantis de que eram contemporâneos, tanto *Alice’s Adventures in Wonderland*, quanto *Through the Looking-Glass and what Alice found there* foram sucesso de público e de crítica na época de seus respectivos lançamentos. Pouco depois da morte do escritor, o primeiro volume já havia vendido 86 mil cópias e o segundo, 61 mil. Hoje, os livros só são menos citados que a Bíblia e Shakespeare.

Isso permitiu uma “democratização” de Alices na indústria, possibilitando de imediato o surgimento dos mais diversos hipertextos, que foram elaborados por diversos motivos. Christina Rossetti, por exemplo, publica o livro *Speaking Likenesses* com “um olho no mercado”. Além deste livro, nessa dissertação trabalhamos com outro: *Mopsa the Fairy*, e também com o conto “Amelia and the Dwarfs”. O primeiro foi escrito por Jean Ingelow e o segundo, por Juliana Horatia Ewing.

Quando Carroll publica os livros de *Alice*, apresenta um mundo livre de dicotomias básicas: não há bem nem mal; não há certo nem errado. Diz o gato para a protagonista: se você não sabe para onde está indo, então não importa que caminho tome. O *nonsense*, o sonho, a metamorfose, a brincadeira com conceitos, entre outros, são “explosões num copo d’água” feitas pelo autor e que são, nos seus hipertextos, reduzidas. Apesar de inventivos e, muitas vezes, satíricos, esses textos tendem a uma simplificação da fábula e da linguagem de *Alice*. Ainda que haja entre

eles e seu hipertexto uma recorrência de temas, tendem a um maniqueísmo característico da produção infantil da época.

Chamamos atenção para os protagonistas que, por exercerem tal função, possibilitam, em tese, maior identificação afetiva e intelectual de seu leitor, e percebemos um movimento que é contrário ao de Alice. A personagem de Carroll é levada a uma jornada através de sistemas, e constrói diversas hipóteses ao longo de suas aventuras. Ao contrário dela, tanto Jack, quanto Amelia e Flora terminam suas respectivas jornadas tendendo a uma transparência que era mais distante deles no início dos textos.

Alice pergunta a si mesma quem ela é e, terminada sua jornada, estabelece algum tipo de controle individual. Embora nas demais obras a ordem seja restaurada e vença o caos, o controle adquirido pelas personagens tem viés diferente, e funciona como cautela; por exemplo, se Amelia voltar a interromper as conversas dos adultos, desperdiçar comida e quebrar objetos dos amigos de seus pais, ela provavelmente voltará a se encontrar com os anões. Assim, retoma-se a tradição pedagógica inicial da literatura infantil, que é existente até hoje.

Essa dissertação, então, também quebrou um pouco do silêncio que hoje ecoa nos textos de Christina Rossetti, Jean Ingelow e de Juliana Ewing, escritoras que atualmente são pouco estudadas e pouco lidas, redescobrimo-as em seu lugar na tradição da literatura de autoria feminina, e expandindo ideias sobre o cânone literário.



## REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia. *Cultura Letrada: Literatura e Leitura*. São Paulo: UNESP, 2004.
- ALLEN, Graham. *Intertextuality*. New York: Routledge, 2000.
- AMARAL, Ana Luísa; MACEDO, Ana Gabriela (orgs.). *Dicionário da Crítica Feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.
- ARSENEAU, Mary. Christina Rossetti. In: *Late Nineteenth-and Early Twentieth-Century British Women Poets*. Vol. 240, 2001.
- ARSENEAU, Mary. Mary Arsenneau on Symbolic Interpretation. In: BLOOM, Harold (editor). *Christina Rossetti*. s/c: Chelsea House Publishers, 2004.
- ARSENEAU, Mary; HARRISON, Antony H.; KOOISTRA, Lorraine Janzen. *The Culture of Christina Rossetti: Female Poetics and Victorian Contexts*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1999.
- AUERBACH, Nina; KNOEPFLMACHER, U.C. *Forbidden journeys: Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- AVERY, Gillian. Fairy Tales with a Purpose. In: CARROLL, L. *Alice in Wonderland*. Electra: Norton, 1992.
- AVERY, Gillian. Fairy Tales with Pleasure. In: CARROLL, L. *Alice in Wonderland*. Electra: Norton, 1992.
- AVERY, Gillian. *Mrs. Ewing*. Londres: Bodley Head, 1961.
- ÁVILA, Miryan. *Rima e solução: a Poesia Nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: ANNABLUME, 1995.
- B., S.K. Jean Ingelow. *The Magazine of Poetry – quarterly review*. Vol. I, s/f, p.54-57, 1889.
- BANERJEE, Jacqueline. Ideas of childhood in Victorian children's fiction: the child as sinful. Disponível em: << <http://www.victorianweb.org/genre/childlit/childhood2.html> >> Acesso em 17 Abril 2015.
- BARRY, Peter. *Beginning Theory: an Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 2009.
- BATTISCOMBE, Georgina. *Christina Rossetti*. Longmans, Green & CO LTD: London, 1965.
- BELLES Lettres. *The Westminster Review*. New York, vol XCI, sf, p. 144-152, janeiro-abril, 1869.

BESSANT, Walter. The Queen's Reign. In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

BLOOM, Harold (editor). *Christina Rossetti*. s/c: Chelsea House Publishers, 2004.

BLOOM, Harold. *From The anxiety of influence*. In: ZIPES, J. [et al]. *The Norton Antology of Children's Literature: the traditions in English*. New York, London: Norton, 2005.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: os Livros e a Escola do Tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *Curso de Literatura Inglesa*. Organização, pesquisa e notas de Martín Arias e Martín Hadis. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BRIGGS, Julia. Speaking Likenesses: Hearing the Lesson. In: ARSENEAU, Mary; HARRISON, Antony H.; KOOISTRA, Lorraine Janzen. *The Culture of Christina Rossetti: Female Poetics and Victorian Contexts*. Athens, OH: Ohio UP, 1999

BRILIOTH, Rev. Yngve Brilioth. *The Anglican Revival: Studies in the Oxford Movement*. New York, Toronto, Bombay, Calcuta and Madras: Longmans, Green and co. 1925.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de Mitos Literários*. Trad. Carlos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

CADWALLADER, Jen. Political economy and women's work in Jean Ingelow's *Mopsa the Fairy*. *Women's Writing*. s/c, v. 16, p. 452-69, 2009.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a Formação do Homem. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/viewFile/3560/3007>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

CANDIDO, Antonio. A Personagem do Romance. In: CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emilio Salles; PRADO, Decio de Almeida; ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. O Direito à Literatura. Disponível em: <<https://culturaemarxismo.files.wordpress.com/2011/10/candido-antonio-o-direito-c3a0-literatura-in-vc3a1rios-escritos.pdf>>. Acesso em 03 mar. 2015.

CARPEAUX, Otto Maria *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1959.

CARPENTER, Humphrey. *Secret Gardens: a Study of the Golden Age of Children's Literature*. London: Faber and Faber, 2009.

CARROLL, Lewis. *Alice in Wonderland: a Norton critical edition*. s/c: W.W. Norton & Company, 1992.

CARROLL, Lewis. *Alice's Adventures Under Ground: facsimile of the author's manuscript book with additional material from the facsimile edition of 1886*. New York: Dover publications, 1965.

CARROLL, Lewis. *Alice: Aventuras de Alice no País das Maravilhas; & Através do Espelho*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.

CASHDAN, Liz. Powerful Levers: Margaret Gatty, Juliana Horatia Ewing and Mary Louisa Molesworth. *Children's Literature in Education*, vol. 20, no. 3, 1989.

CECCANTINI, João Luís C. T. Perspectivas de pesquisa em *literatura infanto-juvenil*. In: CECCANTINI, João Luís C. T. (Organizador). *Leitura e Literatura Infanto-juvenil: Memória de Gramado*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

CHARLOT, Monica; MARX, Roland. *Londres, 1851-1901: a Era Vitoriana ou o Triunfo das Desigualdades*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

CHOMBART DE LAUWE, Marie-José. *Um Outro Mundo: a Infância*. Trad. Noemi Kon. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. *Panorama Histórico da Literatura Infantil/Juvenil: das Origens Indo-europeias ao Brasil Contemporâneo*. Barueri: Manole, 2010.

COHEN, Morton N. *Lewis Carroll: uma Biografia*. Trad. Raffaella de Filippis. Rio de Janeiro: Record, 1995.

CONNOR, Steven. "Speaking Likenesses": Language and Repetition in Christina Rossetti's *Goblin Market*. *Victorian Poetry*, s/c, v. 22, p. 439-448, 1984.

CONNOR, Steven. Steven Connor on the Links Between "Goblin Market" and Rossetti's Other Works. In: BLOOM, Harold (editor). *Christina Rossetti*. s/c: Chelsea House Publishers, 2004.

D'AMICO, Diane; KENT, David A. Rossetti and the Tractarians. *Victorian Poetry*, Volume 44, Número 1, p. 93-103, 2006.

D'AMICO, Diane. *Christina Rossetti: Faith, Gender, and Time*. Baton Rouge, La: Louisiana State University Press, 1999.

DAVID, Deirdre (org.). *The Cambridge Companion to the Victorian novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

DAVIS, Richard Brian. *Alice in Wonderland and Philosophy: Curiouser and Curiouser*. New Jersey: John Wiley & Sons, 2010.

DEDEBAS, Eda. Christina Rossetti's Speaking Likenesses: Different Forms of Travel in Victorian's Childrens Literature. *Extravio: Revista Eletrônica de Literatura Comparada*, s/c, volume 6, p.53-68, 2011.

DESPOTOPOULOU, Anna. Nowhere or Somewhere? (Dis)Locating Gender and Class Boundaries in Chistina Rossetti's Speaking Likenesses. *Review of English Studies: The Leading Journal of English Literature and the English Language*, s/c, volume 61, p. 414-434, 2010.

DICKENS, Charles. *From Old Lamps for New Ones*. In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

DICKINSON, Emily. "There's no Frigate like a Book". Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/doems/detail/52199>> Acesso em: 10 nov 2016.

EAGLETON, Marry. *Feminist Literary Criticism*. New York: Longman, 1991.

EAGLETON, Terry. *How to Read Literature*. New Haven and London: Yale University Press, 2014.

ELIAKIM, Littell (org.) *The Living Age*, vol. 214. Julho, Agosto, setembro, 1897

ELIOT, Thomas Stearns. *Ensaíos*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.

ELLIS, Sarah Stickney. *The Woman of England: Their Social Duties and Domestic Habits*. In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

EWING, Juliana Horatia. *Amelia and the Dwarfs*. In.: AUERBACH, N.; KNOEPFLMACHER, U. (orgs.) *Forbidden Journeys: Fairy Tales and Fantasies by Victorian Women Writers*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 105-128.

EWING, Juliana Horatia. *Old-Fashioned Fairy Tales*. Londres: Society for Promoting Christian Knowledge, s/d.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Veja, 1982.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

FERREIRA, Eliane Aparecida Galvão Ribeiro. *Construindo histórias de leitura: a leitura dialógica enquanto elemento de articulação no interior de uma biblioteca vivida*. 2009. 456 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.

FLINT, Kate. *The Victorian Novel and its Readers*. In: DAVID, Deirdre (org.). *The Cambridge companion to the Victorian novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

FRIEDMAN, Norman. Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. *PMLA*, v. 70, 1955.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica: Quatro Ensaio*s. Trad. M. Martini. São Paulo: É Realizações, 2013.

GARLAND, Carina. Curious Appetites: Food, Desire, Gender, and Subjectivity in Lewis Carroll's *Alice* Texts. *The Lion and the Unicorn*, v. 32, 2008.

GATTY, Horatia Katherine Frances. *Juliana Horatia Ewing and Her Books*. Londres: Society for Promoting Christian Knowledge, 1885.

GEER, Jennifer.: 'Many worlds more': feminine imagination in Jean Ingelow's *Gladys and Her Island* and *Mopsa the Fairy*." *Victorians Institute Journal*, s/c, v.32, p.167-188, 2004.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press, 2000.

GLADSTONE, J. Francis; JONES, Jo Elwyn. *The Alice Companion: a guide to Lewis Carroll's Alice books*. Houndmills: Macmillan Press, 1998.

GORMAN, Francis O' (org.). *The Cambridge Companion to Victorian Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

GRENBY, M.O. The Origins of Children's Literature. In: GRENBY, M.O.; IMMEL, Andrea (orgs.). *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

GRENBY, M.O.; IMMEL, Andrea (orgs.). *The Cambridge Companion to Children's Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HALL, Donald E. "We and the World": Juliana Horatia Ewing and Victorian Colonialism for Children. *Children's Literature Association Quarterly*, s/c, v. 16, n. 02, p.51-55, 1991.

HARLAN, Elizabeth M. *Juliana Horatia Ewing's Six to Sixteen, "Jackanapes", and "Mary's Meadow," a Critical Edition*. 2008. 336f. Tese (Doctor of Philosophy) – The George Washington University, Washington, D.C. 2008.

HARRISON, Antony H. *The Letters of Christina Rossetti volume 1. 1843-1873*. Charlottesville e London: The University Press of Virginia, 1997.

HINTS on Composition. *The Youth's Magazine*. Vol. IX, sf, 1857.

HOAGWOOD, Terence Allan.: Biblical criticism and secular sex: Elizabeth Barrett's *A Drama of Exile* and Jean Ingelow's *A Story of Doom*. *Victorian Poetry*, s/c, v. 42, n. 2, p.165-180, 2004.

HORNE, Jackie C. Empire, Hysteria, and the Healthy Girl: The Deployment of the Body in Juliana Horatia Ewing's Six to Sixteen, *Women's Studies*, s/c, v. 33, n. 3, 2004.

HUMBLE, Nicola. Domestic arts. GORMAN, Francis O' (org.). *The Cambridge companion to Victorian culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

HUNT, Peter. *An Introduction to Children's Literature*. New York: Oxford University, 1994.

HUNT, Peter. *Crítica, teoria e literatura infantil*. Tradução de Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

INGELOW, Jean. *Mopsa the Fairy*. In.: AUERBACH, N.; KNOEPFLMACHER, U. (orgs.) *Forbidden journeys: fairy tales and fantasies by Victorian women writers*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 215-316.

IMMEL, Andrea. Children's Books and Constructions of Childhood. In: GRENBY, M.O.; IMMEL, Andrea (orgs.). *The Cambridge companion to children's literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

IVES, Maura. A Bibliography of Jean Ingelow's Contributions to the Youth's Magazine, 1851-1858. The Bibliographical Society of America, 2011.

IVES, Maura. *Christina Rossetti: a Descriptive Bibliography*. New Castle: Oak Knoll Press, 2011.

IVES, Maura. Further evidence for Eliza Straffen's authorship of *Some Recollections of Jean Ingelow and Her Early Friends*. *Notes and Queries*, s/c, v. 52, n. 1, p. 79-80, 2005.

IVES, Maura. 'Her life was in her books': Jean Ingelow in the literary marketplace. *Victorian Newsletter*, s/c, v. 111, p. 12-19, 2007.

IVES, Maura. Jean Ingelow in the *Youth's Magazine*. *Papers of the Bibliographical Society of America*, s/c, v. 10, n.2, p. 197-220, 2008.

JAUSS, R.J. O prazer estético e as experiências fundamentais da *Poiesis, Aisthesis* e *Katharsis*. Trad. L. C. Lima e P. Naumann. Disponível em: <<http://www.literatura.bluehosting.com.br/oprazerestetico.pdf>> Acesso em: 10 jan 2015.

JEAN Ingelow, The Poetess. Disponível em: [http://gerald-massey.org.uk/ingelow/c\\_reviews\\_\(1\).htm#Alcott](http://gerald-massey.org.uk/ingelow/c_reviews_(1).htm#Alcott). Acesso em: 10 abril 2016.

JEAN Ingelow. Disponível em: [http://gerald-massey.org.uk/ingelow/c\\_reviews\\_\(1\).htm#Living\\_Age\\_1897\\_1](http://gerald-massey.org.uk/ingelow/c_reviews_(1).htm#Living_Age_1897_1). Acesso em: 10 abril 2016

JEAN Ingelow's Poems. *The North American Review*. Boston, vol. XCVIII, sf, p.628-629, 1864.

JOHNSON, Heidi. 'Matters that a woman rules': marginalized maternity in Jean Ingelow's *A Story of Doom*. *Victorian Poetry*, s/c, v. 33, n.1, p. 75-88, 1995.

KASTON, Andrea J. Speaking Pictures: The Fantastic World of Christina Rossetti and Arthur Hughes. *Journal of Narrative Technique*, s/c, v. 28, n. 3, p. 305-328, 1998.

KING, Hilda D. Calverley and Jean Ingelow. *Notes and Queries*, CXCVII, p. 385-6, 1952.

KNOEPFLMACHER, U. C.: Male Patronage and Female Authorship: the case of John Ruskin and Jean Ingelow. *Princeton University Library Chronicle*, s/c, v. 57, n.1, 1995.

KNOEPFLMACHER, U. C.. Avenging Alice: Christina Rossetti and Lewis Carroll. *Nineteenth-Century Literature*, s/c v. 41, p. 299-328, 1986.

KNOEPFLMACHER, U. C. Avenging Alice: From *Sing-Song* to *Speaking Likenesses*. In: KNOEPFLMACHER, U. C. *Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales, and Femininity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. P.350-377.

KNOEPFLMACHER, U. C. Sundering Women from Boys: Ingelow's *Mopsa the Fairy*. In: KNOEPFLMACHER, U. C.. *Ventures into Childland: Victorians, Fairy Tales, and Femininity*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. P.270-311.

KNOEPFLMACHER, U. C. *Ventures into childhood: Victorians, fairy-tales and femininity*. Chicago: The University of Chicaco Press, 1998.

KOOISTRA, Lorraine Janzen. *Christina Rossetti and illustration: a publishing history*. Ohio: Ohio University Press, 2002.

LAM, Siobham. Boys will be Boys, and Girls should be Girls: Gender in Children's Literature. Disponível em: <<<http://www.victorianweb.org/genre/childlit/boysandgirls.html>>> . Acesso em: 17 Abril 2015.

LANDOW, George P. A Universe of Words: Nonsense as a Literary Mode. Disponível em: < <http://www.victorianweb.org/genre/childlit/nonsense.html>>. Acesso em: 17 abril 2015.

LASKI, Margharita. *Mrs. Ewing, Mrs. Molesworth, and Mrs. Hodgson Burnett*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1951.

LEAR, Edward. *Viagem numa Peneira*. Trad. Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEWIS, Clive Staples. On Three Ways of Writing for Children. Disponível em: <<http://mail.scu.edu.tw/~jmklassen/scu99b/chlitgrad/3ways.pdf>> Acesso em: 20 mar. 2015.

LEWIS, Naomi. A Lost Pre-Raphaelite. *Times Literary Supplement*, 8 Dec., 1487-8. 1972.

MAHL, Mary R.: A letter from John Ruskin to Jean Ingelow. *Notes and Queries* (ns 19) 420-1. 1972.

MANCINELLI, Laura. Literatura e "Pessoa Histórica". Trad. Benedito Antunes. *Papéis Avulsos (Assis)*, v.1, 1995.

MANGUEL, Alberto. *No Bosque do Espelho: Ensaio Sobre as Palavras e o Mundo*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MARSH, Jan. Art, ambition and sisterhood. In: ORR, Clarissa Campbell (Org.). *Women in the Victorian World*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.

MARSH, Jan. *Christina Rossetti: a Writer's Life*. New York: Viking, 1995.

MASON, Emma. Tractarian poetry: introduction. *Victorian Poetry*, V. 44, N.1, 2006.

MAXWELL, Christabel. *Mrs. Gatty and Mrs. Ewing*. Londres: Constable; Toronto: Longmans, 1949.

MAYBERRY, Katherine J. *Christina Rossetti and the Poetry of Discovery*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1989.

MAYO, Isabella Fyvie. *Recollections of what I saw, what I lived through, and what I learned, during more than fifty years of social and literary experience*. Londres: John Murray, 1910.

MCGILLIS, Roderick. Simple Surfaces: Christina Rossetti's Work for Children. In: Kent, David A. (ed.) *The Achievement of Christina Rossetti*. Ithaca: Cornell UP, 1987.

MILLINGTON, Peter. Mrs. Ewing and the Textual Origin of the St. Kitts Mummies' Play. *Folklore*, Vol. 107, p.77-89, 1996.

MILLS, Claudia. Choosing a Way of Life: Eight Cousins and Six to Sixteen. *Children's Literature Association Quarterly*, Volume 1, Number 2, p.71-75, 1989.

MORAIS, Flávia Domitila Costa. *A Evolução da Modernidade na Filosofia e na Literatura: a literatura vitoriana como tradução moralizante no ensino de uma época*. 1999, 147f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

MORIN, Edgar. A integração cultural. In: MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo - I: neurose*. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1977.

MULOCK, Dinah Maria. A Woman's Thoughts about Woman. In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

NIGHTINGALE, Florence. Cassandra. In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.



NOTICES of books. *The Southern Review*. Baltimore, vol. VI, sf, p. 489, 1869.

PACKER, Lona Mosk. *Christina Rossetti*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1963.

PACKER, Lona Mosk. Speaking Likenesses. *Times Literary Supplement*, 1959 June 5; 337.

PACKER, Lona Mosk. (org.). *The Rossetti-Macmillan Letters*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1963.

PARKER, Robert Dale. *Hot to interpret literature: a critical theory for literary and cultural studies*. New York: Oxford, 2015.

PATTISON, Robert. *The child figure in English literature*. Athens: University of Georgia Press, 2008.

PAUL, Lissa. Learning to be literate. In: GRENBY, M.O.; IMMEL, Andrea (orgs.). *The Cambridge companion to children's literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PETERS, Maureen. *Jean Ingelow, Victorian poetess*. Ipswich: Boydell Press, 1972.

PHILLIPS, Robert (org.). *Aspects of Alice: Lewis Carroll's dreamchild as seen through the critic's looking-glasses*. New York: The Vanguard Press, 1971.

PLOTZ, Judith A. A Victorian Comfort Book: Juliana Ewing's *The Story of a Short-Life*. 1991

PORTER, Rosalind. A problem solved: authorship of *Some Recollections of Jean Ingelow and Her Early Friends*. *Notes and Queries* (49:4) 2002, 492-3. (2002)

PRESTON, Harriet Waters. Miss Ingelow and Mrs. Walford. Disponível em: <[http://gerald-massey.org.uk/ingelow/c\\_reviews\\_\(2\).html](http://gerald-massey.org.uk/ingelow/c_reviews_(2).html)>. Acesso em: 03 jun 2016.

RAPOSEIRA, Sílvia do Carmo Campos. *Tree by Tolkien: J.R.R. Tolkien e a Teoria dos Contos de Fadas*. 2006. 204 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Ingleses). Universidade Aberta de Lisboa, Lisboa, 2006.

RABKIN, Eric S. *Fantastic worlds: myths, tales, and stories*. New York: Oxford University Press, 1979.

REVIEW of books. *The Western Monthly*. Chicago, vol. 2, sf, p.129-130, julho-dezembro, 1869.

REYNOLDS, Kimberley. *Children's literature: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2011.

ROBERTS, Gwyneth; THORNLEY, G.C. *An outline of English literature*. s/c: Longman, 1984.

RODRIGUES, Maria Fernanda. Especial: 150 anos de *Alice no País das Maravilhas*. O Estado de São Paulo, São Paulo, s/d, 2015.

ROSING, Meghan. "Stories by Bits": The Serial Family in Juliana Horatia Ewing's *Mrs. Overthway's Remembrances*. *Victorian Review*, v. 39. N. 2. 2013

ROSSETTI, Christina. *Speaking Likenesses*. In.: AUERBACH, N.; KNOEPFLMACHER, U. (orgs.) *Forbidden journeys: fairy tales and fantasies by Victorian women writers*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992. p. 325-360.

ROSSETTI, William Michael. [The Pre-Raphaelite Manifesto] In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

RUSKIN, John. ["The Awakening Conscience"]. In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

RUSKIN, John. *From Of Queen's Gardens*. In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

RUSKIN, John. *From Pre-Raphaelism*. In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

SALERNO, Allen J. Reappraisals of the Flesh: Christina Rossetti and the Revision of Pre-Raphaelite Aesthetics. *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, 2001 Spring; 10: 71-89.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O Canibalismo Amoroso: o Desejo e a Interdição em Nossa Cultura Através da Poesia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SENA, Jorge de. *A literatura inglesa: ensaio e interpretação de história*. São Paulo: Editora Cultrix, ([19--]).

SENIOR, Claire. Maiden-Songs: The Role of the Female Child in Christina Rossetti's *Speaking Likenesses*. *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, V.; 11, 2002.

SHERWOOD, Mary Martha. *The History of the Fairchild Family*. London: J. Harchard and Son, 1822.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H.B. de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: from Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago Press, 1995.

SHOWALTER, Elaine. *The female malady: women, madness, and English cultura, 1830-1980*. London: Virago Press, 1993.

SIGLER, Carolyn (org.). *Alternative Alices: visions and revisions of Lewis Carroll's Alice books*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1997.

SIGLER, Carolyn. Authorizing Alice: Professional Authority, the Literary Marketplace, and Victorian Women's Re-Visions of the *Alice Books*. *The Lion and the Unicorn*. Vol 22, N.3, 1998.

SIGLER, Carolyn. Jean Ingelow. In: *British Children's Writers, 1800-1880*. Vol. 163, 1996.

SILVER, Anna Krugovoy. "My Perpetual Fast": The Renunciation of Appetite in Christina Rossetti's Speaking Likenesses. *VIJ: Victorians Institute Journal*, V. 25, 1997.

SMULDERS, Sharon. *Christina Rossetti Revisited*. New York: Simon & Schuster Macmillan, 1996.

SNIDER, Jessi. A permanent place among the English poets: recovery, scholarly praxis, and the critical reception of Jean Ingelow. *Victorians*, sc, v. 125, p. 33-50, 2014.

STRAFFEN, Eliza. *Some recollections of Jean Ingelow and her early friends*. Port Washington; London: Kennikat Press, 1901.

STREET, Jannette Atwater. Jean Ingelow. Disponível em: [http://gerald-massey.org.uk/ingelow/c\\_reviews\\_\(1\).htm#Citizen](http://gerald-massey.org.uk/ingelow/c_reviews_(1).htm#Citizen). Acesso em: 10 jun 2016.

TAILARACH-VIELMAS, Laurence Aldershot. *Moulding the Female Body in Victorian Fairy Tales and Sensation Novels*. England: Ashgate; 2007. 188 pp.

STREET, Jannette Atwater. Beautiful Maidens, Hideous Suitors: Victorian Fairy Tales and the Process of Civilization. *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol. 24, No. 2, 2010.

TENNYSON, G.B. *Victorian devotional poetry: the Tractarian mode*. London: Harvard University Press, 1981.

THE Great Social Evil. In: GREENBLATT, Stephen (Editor). *The Norton Anthology of English Literature*. V. 1. New York: W. W. Norton & Company, 2012.

THE Poetry of Jean Ingelow. Disponível em: [http://gerald-massey.org.uk/ingelow/c\\_reviews\\_\(3\).htm#Girls Own 1887](http://gerald-massey.org.uk/ingelow/c_reviews_(3).htm#Girls Own 1887). Acesso em: 01 jun 2016.

TOLKIEN, John Ronald Reuel. *On fairy stories*. Disponível em: < <http://brainstorm-services.com/wcu-2004/fairystories-tolkien.pdf> > Acesso em: 01 jun. 2015.

WAGNER, Jennifer A.: In her 'proper place': Ingelow's fable of the female poet and her community in *Gladys and Her Island*. *Victorian Poetry*, vol. 31, 1993.

WAKEFIELD, Sarah Rebecca. *Folklore-Naming and Folklore-Narrating in British Women's Fiction, 1750-1880*. 2002. 345f. Tese (Doctor of Philosophy) - The University of Texas at Austin, Austin, Texas. 2002.

WALLER, Ross Douglas. *The Rossetti family, 1824-1854*. Manchester: England, 1932

WARREN, Austin. *In continuity*. Macon: Mercer University Press, 1996.

WILDE, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*. New York: Dover Books, 1993.

WILLIAMS, Juanita Sullivan. *Towards a definition of menippen satire*. 1966. 186p. Thesis (Doctor of Philosophy) – Faculty of the Graduate School of Vanderbilt University, Vanderbilt University, Nashville, 1966.

WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução e organização Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

WORDSWORTH, William. *Poesia Seleccionada*. Trad. Paulo Vizioli. São Paulo: Edições Mandacaru. 1988.

WORDSWORTH, William. *Preface to Lyrical Ballads*. Disponível em: <<http://www.bartleby.com/39/36.html>>. Acesso em 02 dez 2015.

ZANOTO, Sérgio Augusto. *As Alices brasileiras: um estudo comparativo das traduções, do inglês para o português, de excertos aleatoriamente escolhidos de Alice's adventures in Wonderland e Through the looking-glass and what Alice found there*. 2001, 126f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2001.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. 11 ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Global, 2003.

ZIPES, J. [et al]. *The Norton Antology of Children's Literature: the traditions in English*. New York, London: Norton, 2005.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Crítica feminista*. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Literatura de autoria feminina*. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 2. ed. Maringá: Eduem, 2005.

## ANEXOS

Tendo em vista as bases de dados do Copac, cujo acervo engloba o catálogo de aproximadamente 90 bibliotecas do Reino Unido e da Irlanda, e do WorldCat, que engloba um catálogo de 10 mil bibliotecas, compilamos as seguintes tabelas, que têm como objetivo apresentar ao leitor os históricos de publicação de Jean Ingelow, Christina Rossetti e Juliana Horatia Ewing.

É evidente que o trabalho é incompleto: nem *websites* têm acesso às bases de dados de todas as bibliotecas existentes nem nós tivemos acesso ao material que eles dispõem, o que impossibilita que confirmemos a fidelidade dos dados disponíveis.

Um dos problemas encontrados é a duplicação de um mesmo material catalogado. Por exemplo: há dois registros para uma edição de *Goblin Market and other poems*, de Rossetti, publicada talvez em 1923. Em uma delas, o nome da editora, Blackie, é informado; na outra, não. O que nos permite excluir um dos registros é a informação de que ambas as obras pertencem à série “Beautiful Poems” e têm 79 páginas.

Deixamos em nossa lista textos de datas aproximadas, com um ou dois anos de diferença, que demarcadas por meio da abreviação ca. por quem as transcreveu, uma vez que, como explicamos, não tivemos acesso ao material para uma melhor conclusão.

Essas compilações surgiram da necessidade de se observar o comportamento editorial com relação às escritoras ao longo das décadas. Por isso, não foram mantidas nas tabelas textos disponibilizados por Bibliolife; Adam Matthew Digital; Project Gutenberg; Proquest LLC.; Rarebooksclub Com; Nabu Press; Hardpress Ltd. Isso porque eles ou disponibilizam o volume *online*, ou são editoras que imprimem conforme a demanda de seu comprador.

Um erro que deve ser corrigido é o fato de que nenhuma dessas tabelas considera obras que são estudos sobre as escritoras ou biografias. Contudo, observamos em nossa pesquisa que essas não necessariamente funcionam como instâncias de legitimação que culminariam na reimpressão do material literário por editoras, mesmo no caso de Christina Rossetti, que tem uma quantidade

expressivamente maior de trabalhos acadêmicos e/ou biografias, em comparação com as outras duas autoras, Jean Ingelow e Juliana Horatia Ewing.

## Histórico de publicação de Jean Ingelow (1900 e 2016):

Fated to be Free	London: R. E. King	1900
O my lost love, and my own own love, musicado por A. Plumpton	London	ca.1900
Stories to Told a Child	London: W. Gardner, Darton,	1900
The Golden Opportunity	Boston: Little, Brown and Company	ca.1900
Don John, a novel	Boston: Little, Brown	1900
Laura Richmond	London: Wells Gardner, Darton & Co.	ca.1901
Three Fairy-Tales	Boston: D.C. Heath	1901
The Poetical Works of Jean Ingelow	London: Longmans Green & Co.	1902
White House Music Box, por Henry REddall e Dudley Buck	[Philadelphia]: [National Publishing Company]	[1902]
Wonder-Box Tales	New York: H.M. Caldwell	ca.1902
The Black Polyanthus and Widow Maclean	London: Wells Gardner, Darton	1903
Winstanley	[s.n]	ca.1904
Longing for home, musicado por Arthur Sullivan	[s.l]: Novello & Co.	ca.1904
I leaned out of window, musicado por Clara Hales	London: [s.n]	ca.1904
Poems	London: Routledge	1905
One morning oh! So early, musicado por Michael Diack	London: Leonard, Gould & Bolttler	ca.1905
Gems from Jean Ingelow	Lon. &c.	ca.1905
Poems	London; New York: G. Routledge & Sons, Ltd: E.P. Dutton & Co	1906
Poems [First Series]	London; New York: G. Routledge & Sons, Ltd: E.P. Dutton & Co	ca.1906
Off the Skelligs	London : Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.	1906
Poetical Works	[S.I.] : Longmans, Green	1906
First Music Reader - James M McLaughlin; G A Veazie; William Wallace Gilchrist; Ginn and Company	Boston : Ginn and Company	ca.1906
Fated to be Free	Boston: Little, Brown	1907
O fair dove, por Alfred Scott Gatty	New York: De Luxe Music Co.	ca.1907
Poems, com intr. de A. Meynell.	London: Blackie & Sons	ca.1908
Poems, selected and arranged by A. Lang (edição pocket)	London: Longmans, Green	1908
Poems	London: Gresham Publishing Co.	ca.1908
Stories Told to a Child	London: Wells Gardner, Darton & Co. Ltd.	ca.1908

Heigh Ho! Daisie and buttercups : a two-part song / música por Emily Daymond	London: Year Book Press	ca.1908
Songs of Seven, por Julia Ludlow Rockwell	New York: The John Church Company	ca.1908
The Song of the Milking, por Frederick Bridge	Boston: C.C. Birchard	ca.1909
Mopsa, the Fairy	Philadelphia: J. B. Lippincott Company	1910
Off the Skelligs	Boston: Little, Brown, and Co.	1910
Three Fairy Tales	Boston: D.C. Heath & Co.	1910
Mopsa the Fairy	London, New York : J. M. Dent & sons, ltd. ; E. P. Dutton & co., Inc.	1912
Poems of Jean Ingelow	London : Siegle Hill	1912
The Poetical Works of Jean Ingelow	London: Longmans Green and Co.	1912
Poems (Oxford ed.)	London, New York : H. Milford, Oxford University Press	1913
Poems (third impression)	London	1913
Mopsa the Fairy	London & New York	1914
The high tide on the coast of Lincolnshire, 1571 : choral ballad for chorus, orchestra and soprano solo : op. 32 / by H.V. Jervis-Read ; poem by Jean Ingelow	London	1914
A song of a boat: song. The words by Jean Ingelow	London	1915
Stories to Told a Child	Boston: Little, Brown	1916
Fated to be Free	Boston : Little, Brown	1918
Good old stories for boys and girls / "The fairy who judged her neighbors"	Boston : Lothrop, Lee & Shepard Co.	1919
[Poems by] Jean Ingelow	. London ; Glasgow : Collins clear type Press	192?
Happiness : voice and piano / Richard Hageman ; words by Jean Ingelow	London	1920
The shepherd lady: cantata for women's voices – Edith Lang	Boston: Oliver Ditson	1920
Poems	London: Humphrey Milford ; Oxford University Press	1921
"Take joy home " por Karolyn Wells Bassett	NY: G. Schirmer	1921
Journeys through Bookland : a new and original plan for reading applied to the world's best literature for children / contribui com "Seven times one"	-	1922



The dove said 'give us peace' : song with pianoforte accompaniment por J Maynard Grover	London: Augener	1924
A snow mountain / F. Melius Christiansen	Minneapolis: Augsburg Pub. House	1925
Mopsa the Fairy	New York: Macmillan Company	1927
A morn of May, de J. Michael diack; Ingelow	[London] : Paterson's Publications	1932
Mopsa, the fairy, recontado por Dorothy King	Blackie & Son / London	1932
Take joy home, por Karolyn Wells Bassett; Jean Ingelow; Wallingford Riegger	New York: G. Schirmer	1932
The high tide on the coast of Lincolnshire : choral ballad, por Eric H. Thiman.	-	1932
Divided	New [York], London, Tracy's Book store.	1934
An Appreciation [of Jean Ingelow, with extracts from her work and with a portrait], por Eustace Arthur Stedman	London: Chiswick Press	1935
Mopsa the Fairy	London, J.M. Dent & Sons, Ltd.; New York, E.P. Dutton & Co., Inc.	1939
Mopsa the Fairy	New York: Macmillan Co.	1946
Take Joy Home	New York: G. Schirmer.	1948
Mopra the Fairy, recontado por Dorothy King	London : Blackie	1955?
The high tide on the coast of Lincolnshire : choral ballad, por Eric H. Thiman	London: Novello and Company	1959
Mopsa the Fairy	-	1960
To the land of fair delight. Three Victorian tales of the imagination. (Mopsa the fairy, de Jean Ingelow; The little Panjandrum's dodo, de G.E. Farrow; At the back of the North wind, de George Macdonald.)	London: Victor Gollancz	1960
Vägstrk. Dikter.	Vetlada	1963
Allerton and Dreux	New York : Garland Pub	1975
The high tide on the coast of Lincolnshire : a poem	Boston [Lincs.] (Nelson Way, Boston, Lincs.) : Guardian Press	1976
Mopsa the Fairy	New York: Garland Pub	1977
High tide : a cantata for mixed voices and organ	Lindis Edition.	1980?
Fellow mortals : an anthology of animal verse; contribui com	Plymouth : Macdonald & Evans.	1981

"Child and Boatman".		
High tide : a cantata for mixed voices and organ, por Colin Hand	Boston, Lincs. : Lindis Edition	1981
A Christmas carol, by Charles Dickens : and other Victorian fairy tales by John Ruskin, W. M. Thackeray, George MacDonald, and Jean Ingelow; contribui com <i>Mopsa the Fairy</i>	Toronto ; New York : Bantam Books.	1983
Songs [book 1] v.1 / Alan Borthwick e Robin Wilson (editores)	London : Stainer & Bell.	1986
Poems for children; contribui com "Seven times one".	New York : JellyBean Press ; Avenel, N.J. : Distributed by Outlet Book Co.	1993
The Oxford book of children's stories; contribui com "Nineteen hundred seventy two".	Oxford ; New York : Oxford University Press	1993
The bride's book of poems; contribui com "Like a laverock in the lift".	Chicago : Contemporary Books.	1995
The Random House book of horse stories; contribui com "Winding-up time".	New York : Random House	1996
Alternative Alices : visions and revisions of Lewis Carroll's Alice books : an anthology; trecho de <i>Mopsa</i>	Lexington, Ky. : University Press of Kentucky.	1997
My favorite fantasy story; contribui com <i>Mopsa</i>	New York : DAW Books.	2000
My favorite fantasy story; contribui com <i>Mopsa</i>	New York : BP Books	2005

## Histórico de publicação de Christina Rossetti (1900 e 2016):

Eight Christina Rossetti poems / set to music by Samuel Liddle.	London : Boosey	ca.1900
New poems : hitherto unpublished or uncollected	London ; New York, [N.Y.] : MacMillan and Co.	1900
Reflected Lights from "The Face of the Deep" [and other works, prose and verse] ... Selected and arranged by W. M. L. Jay. [With illustrations.]	London : S.P.C.K.	1900
Wind flowers ("Twist me a crown of wind") / words by Christina Rossetti ; music by Franz Huffer.	London : Lamborn Cock & Co.	ca.1900
.. The first Spring day: song, words by Christina Rossetti, music by Murray McDonald Davey.	London : [s.n.]	ca.1901
... Two Songs: 1. A dirge words by Christina Rossetti. 2. The handkerchief, words by Florence Cousins. the music composed by H.Murray MacDonald Davey...	London : [s.n.]	ca.1901
A birthday = Geburtstag / Albert Mallinson ; [words by] (Christina Rossetti)	London : Frederick Harris	ca.1901
Goblin market = (Der Gnomen Markt) : cantata with soprano & contralto solos & either two or three-part chorus for treble voices / founded on Christine Rosetti's [sic] poem & adapted by M. C. Gillington ; [music] by Vittorio Ricci ; [Deutsch von Willy Alexander Kastner].	London : Joseph Williams	ca.1901
Poems	London ; New York : Macmillan and co.	1901
Seven songs = Syv sange / words by Christina Rossetti ; [music] by Albert Mallinson. 3, A birthday = Geburtstag.	Kjøbenhavn : Wilhelm Hansen	ca.1901
Sing-song. 27 nursery rhymes selected from the volume by Christina Rossetti set to music by Mary Carmichael.	London : [s.n.]	ca.1901
Songs-Albums. vol.5 Christina Rossetti's songs / music by Albert Mallinson	London : The Frederick Harris Company	ca.1901
Young love lies sleeping : song from the cycle Love in spring-time / words by Christina Rossetti ; music by Arthur Somervell.	London: Boosey & Co.	ca.1901
Love in spring-time : cycle of seven	London : Boosey	ca.1901

songs / written by Lord Tennyson, Christina Rossetti, and Charles Kingsley ; set to music by Arthur Somervell.		
Called to be saints : the minor festivals devotionally studied	London New York : Society for Promoting Christian Knowledge ; E. & J.B. Young	ca.1902
Song tide : a cycle of six songs for soprano / composed by Murray Macdonald Davey.	London: Boosey & Co.	ca.1902
Time flies : a reading diary	London : Society of Promoting Christian Knowledge	1902
Two merry songs and two sad songs / set to music by Frederic Cliffe.	London: Chappell	ca.1902
Two songs; words by Christina G. Rossetti, music by Edward Gurney Boyle.	London & New York : [s.n.]	1902
Two valentine songs : Mother mine and Winter's latest snowflake / the music by Albert Mallinson ; the words by Christina Rossetti.	London : Boosey & Co.	ca.1902
Redeeming the Time: daily musings for Lent compiled from the works of C. G. Rossetti.	London : Christian Knowledge Society	1903
When I am dead, my dearest : song / words by Christina Rossetti ; music by R. Vaughan Williams.	London : K. Prowse	ca.1903
6 sorrow songs : for contralto voice with pianoforte accompaniment : op.57 / music by S. Coleridge-Taylor ; words by Christina G. Rossetti.	London : Augener	1904
Remember, song, the words by Christina Rossetti, the music by A.W. Locke.	London & New York	ca.1904
The months : a pageant / by Christina G. Rossetti ; pictured by Levine Helmer.	London: George Philop & Son	ca.1904
The poetical works of Christina Georgina Rossetti : with memoir and notes &c. / by William Michael Rossetti.	London: MacMillan and Co.	1904
Up-hill: words by Christina G. Rossetti, set to music for baritone solo and chorus... by Walter J. Lancaster.	London : [s.n.]	ca.1904
Verses / By Christina G. Rossetti. reprinted from "Called to be saints,"	London : Society for Promoting Christian	1904

"Time flies," "The face of the deep". Published under the direction of the Tract Committee.	Knowledge Northumberland Avenue W.C. New York: E.S. Gorham	
Wind flowers : cycle of trios &c. for ladies's voices	London: Boosey &nCo.	ca.1904
Memories: song, written by Christina G. Rossetti, music by C.T. Reynolds.	London:	1905
Rest : part-song [for SSATB] / music by Ralph Vaughan Williams ; words by Christina Rossetti.	London : Laudy & Co. [sole distributors] : Bosworth & Co.	ca.1905
When I am dead, my dearest: song, words by Christina Rossetti, music by F.W. Saville.	London:	1905
A royal princess and other poems	London : Gowans & Gray	1906
Dreamland. Words by Christina Rossetti. [Music by] A.M. Arens.	New York & London : [s.n.]	ca.1906
Echo : Song. The words by Christina Rossetti. The music by Lord Henry Somerset.	London : Chappell & Co Ltd 50 New Bond Street, W. and Melbourne, Australia[1906?]	ca.1906
Goblin market	London : T. C. & E. C. Jack	ca.1906
Poems	London :Blackie and son	1906
Poetical works / [Rossetti] ; with memoir and notes etc. by William Michael Rossetti.	London : Macmillan	1906
Seek and find : a double series of short studies of the Benedicite	London New York : Society for Promoting Christian Knowledge ; E.S. Gorham	1906
The winter of my year / [Words by] (C. Rossetti,) etc..	London : Frederick Harris	1906
Unmindful of the roses : from "Six sorrow songs" / music by S. Coleridge Taylor	London : Augener	ca.1906
Vers la joie : Âmes païennes, âmes chrétiennes	Paris : Perrin et cie	1906
Verses ... reprinted from G. Polidori's edition of 1847. Edited by J. D. Symon. (The decorations by Lucien Pissarro.).	London : Eragny Press	1906
Verses by Christina G. Rossetti : reprinted from G. Polidori's edition of 1847	London : Eragny Press	1906
Goblin Market, and other poems.	London ; Glasgow	1907
Goblin Market, and other poems.	London ; Gowans & Gray	1907
Goblin market, and other poems. With designs by D.G. Rossetti. Repr.	Lond. &c	1907
Poems of Christina Rossetti : chosen and edited by William M. Rossetti.	London : Macmillan and Co., Limited	1907
Sacred song. None other Lamb.	London: [s.n.]	ca.1907

Words by C. Rossetti. composed... by Harry McKenzie.		
Selected poems ... With introduction by Alexander Smellie. (Illustrations ... by May Sandheim.).	London : Andrew Melrose	1907
Selected poems / with introduction by Alexander Smellie, M.A.	London: [s.n.]	1907
Sing-song : a nursery rhyme book	London : Macmillan	1907
Sing-song cycle [for voice & piano]	[S.I.] : Novello c.	1907
Sing-song cycle / words by Christina Rossetti, music by Felix Swinstead.	London: Novello	1907
The face of the deep : a devotional commentary on the Apocalypse	London: S.P.C.K.	1907
Viktorianische Dichtung : eine Auswahl aus E.B. Browning, R. Browning, A. Tennyson, M. Arnold, D.G. Rossetti, W. Morris, A. Ch. Swinburne, Chr. Rossetti/ mit Bibliographien und Literarhistorischen Einleitungen.	Heidelberg : Carl Winter	1907
When I am dead my dearest/ words by Christina Rossetti. / [By Jones, Henry Festing.]	London : Weekes	ca.1907
When I am dead, my dearest. Song. Words by Christina Rossetti... music by C. Lockwood.	London: [s.n.]	1907
Lullaby : opus 57, no.2 / composed for voice & pianoforte [by] Cyril Scott	London : Elkin	ca.1908
Poems / by Christina Rossetti ; with an introduction by Alice Meynell.	London : Blackie and Son	1908
Sailing slow, sailing fast / music by W.H. Reed		ca.1908
The family letters of Christina Georgina Rossetti / with some supplementary letters and appendices ; edited by William Michael Rossetti.	London:	1908
The poetical works ... / notes by W. M. Rossetti.	[London] : Macmillan and Co., Limited. St. Martin's Street, London	1908
The Prince's Progress, and other poems ... Illustrated by May Sandheim.	London : Andrew Melrose	ca.1908
The prince's progress, and other poems. With designs by D.G. Rossetti.	Lond.	ca.1908
Three little songs / composed by R.F. Martin Akerman.	London : Novello	ca.1908
Somewhere or other song. The words by Christina Rossetti... the		ca.1908

music by Vivian St. James.		
A birthday = my heart is like a singing bird / music by Frederic H. Cowen	London : Joseph Williams	ca.1908
When I am dead. my dearest: song. Words by Christina Rossetti music by Robin Hodgson.	London : [s.n.]	ca.1908
Poems / Christina Rossetti ; with illustrations by Florence Harrison ; introduction by Alice Meynell.	London : Blackie & Son	ca.1909
Goblin market : and other poems.	London : Collins	ca.1909
A birthday : song / words by Christina Rossetti ; music by S. Coleridge-Taylor	London : Metzler & Co.	ca.1909
Does the road wind uphill all the way? : for voice and piano / music by Harold E. Darke	London : Stainer & Bell	ca.1909
Viktorianische Dichtung : Anhang : Die Lesarten der ersten Fassungen	Heidelberg : Carl Winter	1909
Unmindful of the roses : song / words by Christina Rossetti ; music by Hermann Lohr	London : Chappell	ca.1909
A birthday ("My heart is like a singing bird") : a song with piano accompaniment/ R. Huntington Woodman	London : Winthrop Rogers	ca.1909
Two songs / music by S. Coleridge Taylor.	London : Metzler	ca.1909
A lament : song / words by Christina G. Rossetti ;music by S. Coleridge Taylor.	London : G. Ricordi & Co.	ca.1910
Poems / by Christina Rossetti ; with illustrations by Florence Harrison	London : Gresham	ca.1910
Should one of us remember / by W.H. Reed		1910
Angels	London: SPCK	ca.1910
Church seasons in verse.	Lond.	ca.1910
Christ our all in all [a poem].	London	ca.1910
Poems, with illustr. by F. Harrison.	London : Blackie and son	1910
Consider the lilies of the field : and other poems	London: Samuel Bagster	ca.1910
Goblin market and other poems	London ; Glasgow : Collins' Clear-Type Press	ca.1910
Goblin Market, and other poems ... Illustrated in colour by Alice Ross.	Edinburgh : W. P. Nimmo, Hay & Mitchell	ca.1910
When I am dead, my dearest: song. Words by Christina Rossetti, music by Elizabeth Routledge.	London	1910

My heart is like a singing bird. [Words by] Christina Rossetti, [music by] Walter Ruel Cowles.	[New York] : [s.n.]	1910
Two songs. At parting, words by Christina Rossetti, Rosy lips, words transl. from Heine by Sir Theodore Martin. Music by Gustav Hanson.	London : [s.n.]	ca.1910
Engelske sange : op38	Kristiania : Oluf By's Musikforlag	ca.1910
A birthday ("My heart is like a singing bird") : song	London : Cramer	ca.1910
Bird raptures: quartett for male voices. Poetry by Christina Rossetti, set to music by Mary Travers (mrs. Carey Bruce).	London &c.	ca.1911
The poetical works of Christina Georgina Rossetti : With memoir and notes, &c	London : Macmillan and Co.	1911
Consider the Lilies of the Field, and other poems.	-	ca.1911
Goblin Market. (Selected Poems.).	-	ca.1911
A Poet's Prayers.	London: S.P.C.K.	ca.1911
Gifts and Graces. Thoughts from the writings of Christina Rossetti.	London: S.P.C.K.	ca.1911
Goblin market, and other poems.	Edinburgh : W.P. Nimmo	ca.1911
Carol : In the bleak mid-winter / [arranged by] Harold Darke	Reigate : Stainer and Bell	ca.1911
The face of the deep : a devotional commentary on the Apocalypse	London, New York : Society for Promoting Christian Knowledge ; E.S. Gorham	1911
Poems	London, Glasgow	ca.1911
Goblin market and other poems.	London	ca.1911
Selected poems.	London: Siegle, Hill	ca.1911
Goblin market.	London : Siegle Hill & Co.	ca.1911
Angels	London:	ca.1911
Christ our all in all	London:	ca.1911
Goblin market	London : Siegle, Hill	ca.1911
In the bleak midwinter / Harold Darke	London: Stainer & Bell	1911
Summer is gone : Part-Song for S.C.T.B. unaccompanied / Samuel Coleridge	London : J. Curwen	1911
A soul's desire: song. words by Christina Rossetti music by Guy Michell.	London	ca.1911
Two Poems / James Lyon	London : Larway	ca.1911
Verses.	London	1912
Called to be saints : the minor festivals devotionally studied	London : Society for Promoting Christian	1912



	Knowledge	
Before the paling of the stars / a Christmas hymn by Christina Rossetti ; set to music for voices and orchestra by B. J. Dale.	London: Novello & Company	1912
For a dream's sake / composed for voice & pianoforte [by] Cyril Scott	London: Elkin	ca.1912
Looking back / composed for voice & pianoforte [by] Cyril Scott	London: Elkin	ca.1912
Goblin Market. [With illustrations.]	London : George Routledge & Sons	ca.1912
A poet's prayers	Lond.	ca.1912
Christina Rossetti. (Moments with Christina Rossetti) [selected poems].	Lond.	ca.1912
Verses	London New York : Society for Promoting Christian Knowledge ; E.S. Gorham	1912
Goblin Market. Edited by Edith Fry		1912
Christina Rossetti.	London : Henry Frowde	ca.1912
When I am dead, my dearest. song. The words by Christina Rossetti the music by H.J. Cheney.	London :	ca.1912
Love came down : carol [SATB] / music by Harold Darke	Lonon : Stainer & Bell Ltd.	ca.1912
Goblin market; The prince's progress; and other poems	London : Humphrey Milford, Oxford University Press	ca.1913
A birthday / composed for voice & pianoforte [by] Cyril Scott	London : Elkin	ca.1913
Selected Poems ... Edited with introduction and notes by Charles Bell Burke.	New York : Macmillan Co.	1913
Goblin market, The prince's progress, and other poems.	Lond. &c.	1913
Goblin market : The Prince's progress and other poems	London : Oxford university press	ca.1913
For remembrance : daily selections from the poems of Christina Rossetti / compiled by Frances Maclean	Winchester London : Warren & Son ; Simpkin & Co	ca.1913
A song of memory: song, Words by Christina Rossetti... music by Betty Holme.	London:	1913
Dead hope. Words by Christina Rossetti, music by A.E. Horrocks.	London:	1913
A Summer wish. Words by Christine Rossetti, music by A.E. Horrocks.	London:	1913
Boy Johnny ; and, If I were a queen : two songs	London : Boosey	1914
Goblin market and other poems	London: Gowans & Gray	1914

Goblin market : The prince's progress : and other poems	London : Humphrey Milford : Oxford University Press	ca.1914
For remembrance, daily selections from the poems of C. Rossetti, compiled by F. Maclean.	Winchester: Warren & Son	ca.1914
The children's Rossetti intermediate : nature poems for all the year and poems for some holy days	London : Macmillan & Co.	1914
Up-hill : (for TTBB); music by Vaughan Thomas	Swansea: D.J. Snell	ca.1914
The children's Rossetti senior : selected poems lyric and narratives	London : Macmillan	1914
Poetical Works	London : Macmillan	1914
Winter / words by Christina Rossetti ; music by Edgar L. Bainton.	London : Joseph Williams	ca.1914
For Remembrance. Daily selections from the poems of Christina Rossetti. Compiled by Frances Maclean, with a preface by Lisa Wilson.	Winchester : Warren & Son	ca.1915
Easter carol ("Spring burst today") / Martin Shaw	London : Cuwen	ca.1915
Bird or beast? ("Did any bird come") / music by Martin Shaw	London : Curwen	ca.1915
Sing-song : a nursery rhyme book	London : Macmillan	1915
The peacock / music by C. Hubert H. Parry	London : H. F. W. Deane & Sons : The Year Book Press	1916
The wind has such a rainy sound / music by C. Hubert H. Parry	The wind has such a rainy sound / music by C. Hubert H. Parry	1916
Looking back : composed for voice & pianoforte / Cyril Scott	London : Elkin	1916
Kookoorookoo and other songs	London : The Year Book Press	ca.1916
Mix a pancake / musc by Charles Wood	London : Deane & Sons	ca.1916
Songs of love and youth /	London : Boosey & Co.	ca.1916
The summer nights are short : The horses of the sea ; Ferry me across the water / music by C.V. Stanford	London : H.F.W. Deane & Sons	ca.1916
What are these that glow from afar : anthem / by Alan Gray	London : Stainer & Bell	ca.1916
A Motherless soft lambkin / words by Christina Rossetti ; music by A.C. Mackenzie.	London : The Year Book Press	ca.1916
If a pig wore a wig / music by Walter Parratt	London : The Year Book Press	1916
Old familiar faces	London : Herbert Jenkins	1916

Brown and furry / music by C. Hubert H. Parry	London : H. F. W. Deane & Sons : The Year Book Press	1916
Lullaby ; Love me, I love you / Martin Shaw	London: Curwen	ca.1917
The ferryman : Empty pockets / Martin Shaw	London: Curwen	ca.1917
Bird or Beast? / Martin Shaw	London : Curwen	ca.1917
... A Christmas carol. The words by Christina [sic] G. Rossetti, the music by Alfred Morrow.	London :	ca.1917
Sing no sad songs for me: song. The words by Christina Rossetti, the music by Oswald Norman.	London	1917
Over the sea / Martin Shaw	London: Curwen	ca.1917
[Two Songs] / Martin Shaw	London: Curwen	ca.1917
Summer / Martin Shaw	London: Curwen	ca.1917
Easter Carol	London: Curwen	ca.1917
Mother and child : nursery rhymes : for medium voice and piano	London: Winthrop Rogers	ca.1918
Sing-song cycle	London: The Anglo-French Music Co.	ca.1918
Five English songs / set to music by Horace Clulow	London : Keith Prowse & Co.	ca.1918
English lyrics (tenth set)	London : Novello	ca.1918
Poems of Christina Rossetti	London : Macmillan and Co., Limited	1918
Songs of love and youth	London : Boosey & Co.	ca.1919
A birthday = Geburtstag = Compleanno / music by Frederic H. Cowen	London: Joseph Williams	ca.1920
Catalogue of the library of the late Sir Edward John Poynter, Bart., P.R.A. : and other books on the fine arts : including ... a large selection from the library of the late William Michael Rossetti, including a number from the library of Christina Rossetti, and many associated with other members of the family ...	[London]: The Firm	1920
Lullaby : Opus 57, No. 2 : Composed for voice & pianoforte	London; Elkin	ca.1920
Heaven overarches earth and sea : two-part song / music by F. W. Wadel	London: Curven	ca.1920
A christmas carol : [for sopano and chorus] / Harold E. Darke	London : Stainer & Bell Ltd.	ca.1920
Ferry me across the water / Sebastian Scott	London: Strainer & Bell	ca.1920
Love me, my baby / Sebastian Svott	London : Stainer & Bell	ca.1920
The ferry : unison song / music by	London : Edward Arnold	ca.1921

John Ireland		
Dream-love : four-part song / Percy E. Fletcher	London: Novello	1921
Philips' senior book of poetry & prose (vários)	London : George Philip & Son	ca.1922
Goblin Market, dramatized from Christina Rossetti's poem.	Lifton,	ca.1923
None Beside Thee = Neb ond Tydi	Liverpool : W. A. Lewis	ca.1923
The shepherds had an angel : hymn for soprano solo, chorus (SATB) and cor anglais (or viola)	London : J. Curwen	ca.1923
Goblin Market, and other poems ... Illustrated by Florence Harrison.	London: Blackie & Son	ca.1923
Shorter Poems ... Illustrated by Florence Harrison.	London: Blackie & Son Ltd.	ca.1923
Christina Rossetti's romantic poems	London: W. & R. Chambers	ca.1923
Poems of Christina Rossetti	[S.I.] : Macmillan & Co Ltd	1923
A green cornfield / music by Michael Head	London : Boosey & Hawkes	1923
If thou wilt. [Song], words by C.G. Rossetti.	London:	1924
Ferry me across the water : song	London : Cramer	ca.1924
The poetical works of Christina Georgina Rossetti : With memoir and notes	London : Macmillan	1924
Morning : two-part song / music by Emily Daymond	London : Deane & Sons	ca.1924
Wind-flowers ("Twist me a crown") : song op3, no.3 / music by Leslie Woodgate	London : Murdoch	ca.1924
Echo : four-part song for mixed voices (S.A.T.B.) / Harold Rhodes	London : Oxford university Press	ca.1925
Three cradle songs : for unison singing	London : Curwen	ca.1925
Kikirikee : a sequel to Kookoorookoo / words by Christina Rossetti ... ; music by various composers. - London : H.F.W. Deane & Sons – 1925	London : S.P.C.K.	1925
Echo : four-part song for mixed voices (S.A.T.B.) / Harold Rhodes	London : Oxford University Press	ca.1925
Four hymns / Cyril Bradley Rootham	Cambridge	ca.1925
All the bells were ringing / music by Charles Wood	London : Deane & Sons	ca.1925
Autumn twilight : three songs / Leslie Woodgate	London : Stainer & Bell	ca.1925
Goblin market : The prince's progress and other poems by Christina	[London] : Oxford University Press London Edinburgh	ca.1925

Rossetti	Glasgow [etc.]	
Hush song : three-part song for treble voices (accompanied) / music by Sydney Northcote	London : Edward Arnold	ca.1926
Christina Rossetti. [Selected Poéms.]	London : Ernest Benn	ca.1926
Love's lament / music by Michael Head	London : Boosey & Hawkes	ca.1926
To-morrow : composed for voice & pianoforte / Cyril Scott	London : Elkin & Co.	1927
The rainbow : unison song / music by William Robson	London : Bayley & Ferguson	1927
Summer / Ernest Farrar	London : Oxford University Press	ca.1927
When I am dead, my dearest. Song	London : Boosey	1927
Echo ("Come to me in the silence of the night") : from "Five songs for high voice"	London : Boosey & Co	ca.1927
When I am dead, my dearest : song, the poem by C. Rossetti /	London : Boosey & Co	1927
10 Songs, for low voice [& piano]	[S.I.] : Boosey c	1927
Young love lies dreaming : song ("Young love lies sleeping"). No. 1 in F (C to E flat) / music by Edgar L. Bainton.	London : Joseph Williams	ca.1928
I know a baby / Felix White	London : Oxford University Press	ca.1928
Catalogue of the Rossetti Centenary Exhibition at the Central Public Library : Finchley Road, Hampstead. Open from May 7th to July 31st, 1928.	[Edinburgh : Dunedin Press]	ca.1928
The months : a pageant / dramatized by Joan Cobbold ; the music by Martin Shaw.	London : J.B. Cramer & Co.	ca.1928
Remembrance : for chorus of men's voices (TTBB) unaccompanied / music by Hugh S. Robertson.	London : Curwen	ca.1928
When I am dead, my dearest	London : Oxford University Press	1928
Is the moon tired : unison song / music by E.T. Chapman	London : Year Book Press	ca.1928
Young love lies dreaming / music by Edgar L. Bainton	London : Joseph Williams	ca.1928
The Campbells are comin' : Scottish air / arranged with descant by Geoffrey Shaw. The ferry : two-part song / words by Christina Rossetti ; music by Eric H. Thiman.	London : Novello	ca.1928
The rainbow ("Boats sail on the	London: Novello	ca.1928

river") : song for high voice / Eric H. Thiman		
Before the paling of the stars : Christmas carol	London : Stainer & Bell	ca.1928
The Months / a pageant by Christina Rossetti	[S.l.] : Cramer	1928
Poetical works / with memoir and notes &c. by W.M. Rossetti.	London	1928
Young love lies sleeping : from the cycle "Love in spring time / the words by Christina Rossetti, the music by Arthur Somervell.	London : Boosey & Hawkes	1929
Two songs. II During music ("O cool unto the sense of pain") / the words by Dante Gabriel Rossetti ; set to music by John Ireland.	London : Oxford University Press	ca.1929
Christina Rossetti : poems / chosen by Walter de la Mare.	[Newtown] : The Gregynog Press	1930
Love came down at Christmas = Serch ddaeth un Nadolig / [carol, gan] J. Roland Middleton	Wrexham : Hughes	1930
Christina Rossetti. / [By Stuart, Dorothy Margaret.]	London : Macmillan and Co	1930
Spring bursts to-day : unison song / Martin Shaw	London : J. Curwen	ca.1930
Who has seen the wind : from "Rain, wind and sunshine" a children's cantata / Robin Milford	London : Oxford University Press	ca.1931
Goblin Market. (Drawings by Sheila Thompson.).	Middleton, Sussex : Silver Unicorn Press	1931
Bird raptures : two-part song / Richard H. Walthew	London: Paxton	1931
A song of parting : unaccompanied part song for S.A.T.B. / words by Christina G. Rossetti ; music by Eric H. Thiman.	London : Hawkes & Son	ca.1931
Goblin market	Middleton, Bognor Regis, Sussex : The Silver Unicorn Press	1931
Poems	London: Macmillan and Co.	1931
Christ Our All in All. (Reissued from "Verses" ... 1893.).	London: S.P.C.K.	1932
A Christmas carol : part-song for men's voices / Daniel Protheroe	Boston Mass. : Boston Music Co.	1932
Spring wind : two part song / Eric H. Thiman	London: Boosey & Co.	ca.1932
Goblin market	London : George G. Harrap	1933
In the bleak mid-winter : Christmas	[Cardiff ] : Oxford University	ca.1933

carol / music, by J. Roland Middleton	Press and the University of Wales Press Board	
Christmas Verses.	London: S.P.C.K.	ca.1933
Die sprachform der lyrik Christina Rossettis / von Friedrich Dubsclaff.	Halle (Saale) : M. Niemeyer	1933
After : song / music by Colin Macleod Campbell	London: W. Paton & Co.	1934
When I am dead / music by J. Frederic Staton	London : Paterson's Publications	1934
Over the sea / music by Winifred Bury	London: Paterson	ca.1934
A Christmas carol : part-song for men's voices / [by Daniel Protheroe	Boston Mass. : Boston Music Co.	1934
A boy was born : choral variations : variation V, In the bleak mid-winter : SSAA with boys' chorus, or soprano solo or semi-chorus (unaccompanied) / by Benjamin Britten.	London : Oxford University Press	ca.1934
After ("When I am dead, my dearest") : song / music by Colin Macleod Campbell.	London : Paxton	ca.1934
Young love lies sleeping : song from the cycle Love in spring-time / music by Arthur Somervell.	London : Boosey & Co.	ca.1935
When I am dead my dearest : song to a poem by Christina Rossetti	London : J. B. Cramer & Co.	1935
A birthday : two-part song / music by Eric H. Thiman	London : Winthrop Rogers Edition	1935
The Poetical works of Christina Georgina Rossetti	London : MacMillan and Co Limited	1935
Lady Daffadowndilly : two-part song for treble voices / music by Imogen Holst	London : J. B. Cramer & Co	1936
A linnet in a gilded cage : from Ten Children's songs opus 1 / Gerald Finzi	London : Boosey & Hawkes	ca.1936
The passing year (or rain, wind, and sunshine) : a cantata for mixed voices and orchestra (piano) / [text by W.H. Davies, Thomas Hardy, Robert Bridges, Christina Rossetti, Tennyson and Thomas Nashe]	London : Oxford University Press	ca.1936
Four hymns / music by Cyril Bradley Rootham	London : Oxford University Press	1937
Five songs : with piano / Cyril S. Christopher.	London : Paterson	ca.1937
When I am dead my dearest : song / music by Hope Squire	London : Stainer & Bell	1938

When I am dead = Pan fwyf mewn bedd : part-song for TTBB: rhan-gan i TTBB	Llangollen : The Gwynn Publishing Co.	1938
In the bleak mid-winter [for SATB] / B.J. Dale	-	ca.1938
Goblin market / Christina Rossetti ; illustrated by Arthur Rackham.	London : George G. Harrap & Co. Ltd.	1939
Young love lies sleeping : two-part song for treble voices (TT) / music by Arthur Somervell	London : Boosey & Hawkes	1941
Before the paling of the stars : carol for S.A.T.B., unaccompanied / Harold Barker	London : Oxford University Press	1941
Into the silent land / by Richard Hageman	London : Chappell	ca.1944
Paradise songs : for female voices (S.S.A.) / music by Alexander Brent-Smith	London : Novello & Company	ca.1945
My heart is like a singing bird : song / the music by C. H. H. Parry	London : Novello & Co	ca.1946
When I am dead, my dearest / Ralph greaves	London : Oxford University Press	ca.1946
Drie dichtersessen uit het Victoriaanse tijdperk : Christina Rossetti, Emily Brontë, Elizabeth Barrett Browning	Amsterdam : H. J. W. Becht	1947
Christmas eve, set for S.A.T.B /	London : Cramer	ca.1947
Rest / the words by Christina Rossetti, set to music by H.K. Andrews, [voice and piano].	London : O.U.P.	ca.1947
[Goblin Market.] Marchnad y Corachod. Troswyd i'r Gymraeg gan Aneirin Talfan Davies. Darluniau gan Mary Harvey.	[Aberystwyth] : Gwasg Aberystwyth	1947
Madrigal : for four-part chorus of mixed voices with piano accompaniment, S.A.T.B / music by Norman Dello Joio	New York : Carl Fischer, Inc.	ca.1947
Marchnad y corachod / gan Christina Rossetti	Aberystwyth : Gwasg Aberystwyth	1947
When I am dead, my dearest / music by Helen Pyke	London : Elkin & Co	ca.1948
Christ's birthday : a suite of carols set to music for mixed chorus and string orchestra with piano obbligato.	London: Novello	ca.1948
Love came down at Christmas : two-part song / music by Eric Smith	London : Boosey & Hawkes	ca.1948
Seven melodies for voice and piano. Volume II / Daniel Ruyneman	Amsterdam : Donemus	ca.1949
Service and strength : anthem for	London : Novello & Company	1950



SATB / music by Martin Shaw		
A birthday : (for solo voice or unison singing) / Robin Wood	London : Chappell & Co. Ltd.	ca.1950
Herself a rose : song / music by John Clements	London : Chester	ca.1951
Paradise songs / Alexander Brent-Smith	London : Novello and Company Limited	ca.1951
Where love is : for soprano and contralto / Robert Müller-Hartmann	London : Hinrichsen Edition	ca.1951
A song at parting/ Roger Quilter	London: Elkin & Co.	ca.1952
Three lyrics by Christina Rossetti. No. 1 The lamb. / Armstrong Gibbs	Oxford University Press : London	1953
Three lyrics by Christina Rossetti. No. 3 Gone were but the winter	London: Oxford University Press	1953
Three lyrics by Christina Rossetti. No. 2 A birthday / set to music by C. Armstrong Gibbs.	London: Oxford University Press	1953
Poems / selected and with an introduction by Robin Ironside.	London : Grey Walls Press	1953
When I am dead, my dearest / arranged for S.S.A. by Arthur Baynon	London : Keith Prowse & Co.	ca.1953
A green cornfield : two-part song for female voices, op. 75, no. 1	London : Ascherberg, Hopwood & Crew	ca.1953
Goblin market : cantata for two soprano soloists, S.S.A chorus and string orchestra (or piano) / Ruth Gipps	London : Novello	ca.1954
The lily has a smooth stalk : unison song with pianoforte accompaniment /	London : Oxford University Press	ca.1954
Lullaby, oh lullaby! : two-part song for equal voices (S.S.) with pianoforte accompaniment / Gerald Finzi	London : Oxford University Press	1954
Dancing on the hill-tops : unison song with pianoforte accompaniment / Gerald Finzi	London : Oxford University Press	1954
Dead in the cold : two-part song for equal voices (S.S.) with pianoforte accompaniment / Gerald Finzi	-	1954
Rosy Maiden Winifrid : two-part song for equal voices (S.S.) with pianoforte accompaniment	-	1954
Goblin market : cantata for two soprano soloists, S.S.A. chorus and string orchestra (or piano) : [op.40] / Ruth Gipps	London : Novello and Company	ca.1954
Dead in the cold : from Ten children's songs, op. 1 / Gerald Finzi	London : Boosey & Hawkes	ca.1954

Is the moon tired : unison song / music by Philip Wilkinson	London : Edward Arnold & Co.	ca.1954
The first spring day ("I wonder if the sap is stirring yet") : song op72 no.4 / the poem by Christina Rossetti ; music by Montague F. Phillips.	London : Ascherberg, Hopwood & Crew	ca.1954
Poems of Christina Rossetti. Selected and arranged by Kathleen Jarvis. [With a portrait.]	London : A. R. Mowbray & Co.	1955
Sing-song : [twelve new songs for juniors] / music by Alec Rowley	London : Boosey & Co.	ca.1956
Poems of Christina Rossetti / selected and arranged by Kathleen Jarvis	New York : Philosophical Library	ca.1956
Lullaby : unison song / music by Keith Bissell	Toronto : Gordon V. Thompson	ca.1957
Two unison songs / music by Shena Fraser	London : Novello & Company	ca.1957
The ferryman / music by Marjorie Helyer	London : Novello & Company	ca.1957
What can lambkins do? / music by Marjorie Helyer	London : Novello & Company	ca.1957
Service and strength : anthem for the Feast of St. Michael and all Angels or general use : mixed voices with organ accompaniment / music by W. K. Stanton	London : Joseph Williams	ca.1957
Service and strength: anthem for the Feast of St. Michael and all Angels or general use; mixed voices with organ accompaniment, words by Christina Rossetti.	London : Williams ca.	1957
Tremble thou earth : anthem for S.A.T.B. and organ / music by Donald Britton	London : Hinrichsen Edition	ca.1957
Easter introit carol : for S.A.T.B. / Garth Edmundson	New York : H. W. Gray	ca.1958
When I am dead, my dearest / arranged for S.S.A. by Arthur Baynon	London : Keith Prowse & Co.	ca.1958
Sing-song : [twelve new songs for juniors] / music by Alec Rowley	London : Boosey & Co.	ca.1958
Love came down at Christmas : two-part / Brian Trant	London : Oxford University Press	ca.1959
Ships in the wind : Ferryman : two unison songs for young children	Brighton : E. H. Freeman c	ca.1959
Love came down at Christmas : carol-anthem for four-part chorus of mixed voices with organ accompaniment	London : Chappell	1959
Christina Rossetti. [Poems.] Selected	London : Edward Hulton	1959

by Naomi Lewis.		
Three nocturnes for tenor or soprano and piano / by John McLeod	Glasgow : Scottish Music Archive	ca.1959
Echo / [music by] John Somers-Cocks	London : Curlew Publishing	ca.1959
Love came down at Christmas : Christmas carol for S.A.T.B. with descant / Seth Bingham	New York : H. W. Gray Co.	ca.1960
Winter rain : from "A goodly heritage" (cantata) : 3-part / Gordon Jacob	London : Joseph Williams	ca.1960
Wonder and whimsy : the fantastic world of Christina Rossetti / Thomas Burnett	Francestown, N.H. : M. Jones Co.	ca.1960
Song : When I am dead, my dearest / [music by] John Somers-Cocks	London : Curlew Publishing [1992?]	ca.1960
Love came down at Christmas : short anthem for S.C.T.B. with optional accompaniment for organ / music by Kenneth Finlay	London : Augener	ca.1961
Sing me a song : unison song / music by Laurence H. Davies	London : J. B. Cramer & Co	ca.1961
Summer days for me : unison song for children's voices / Laurence H. Davies	London : J. B. Cramer & Co	ca.1962
The ferryman : unison song / music by Dorothy Parke	Toronto [London] : Gordon V. Thompson ; [Alfred Lengnick & Co.]	ca.1962
The skylark : two-part song / Christopher Morris	London : Ascherberg, Hopwood & Crew	ca.1962
Love came down at Christmas : S.A.T.B. (unacc.) / Mansel Thomas	London : Oxford University Press	ca.1962
Huno = Sound sleep / R. Vaughan Williams	[S.l.] : [Llys yr Eisteddfod Genedlaethol]	1963
Love came down at Christmas : for mixed voices / Ella M. Latimer	Toronto : Leeds Music (Canada)	ca.1963
Love came down at Christmas : carol for S.A.T.B. voices and piano or organ / music by Felton Rapley	London : Chappell & Co.	ca.1964
A linnet in a gilded cage : from Ten Children's songs opus 1 / Gerald Finzi	London : Boosey & Hawkes	ca.1964
Love came down at Christmas : S.A.T.B. (unacc.) / tune "Hermitage" by R. O. Morris	London : Oxford University Press	ca.1964
Before the paling of the stars : for mixed chorus and piano / Emma Lou Diemer	Philadelphia : Elkan-Vogel	ca.1964
Seven Victorian poets / edited with an introduction and commentary by	London : Heinemann	ca.1964

David Wright.		
Service and strength : anthem for SATB and organ, suitable for St. Michael and All Angels / music by Bernard Naylor	London : Novello & Company	ca.1965
The shepherds had an angel : carol for unison voices / music by Laurence Ager	London : Ascherberg, Hopwood & Crew	ca.1965
The ferryman : for unison voices with piano accompaniment / David Lord	London : Universal Edition	ca.1965
Of love and death : three English songs for baryton and orchestra / Jón Thórarinsson	Reykjavík : Musica Islandica	ca.1966
Oh fair to see : seven songs for high voice and piano / words by various poets ; music by Gerald Finzi.	London ; New York : Boosey & Hawkes	ca.1966
Love came down at Christmas : for two-part chorus of high and/or low equal voices with organ accompaniment / Joseph Goodman	New York : Alexander Broude	ca.1967
Six English lyrics : low voice and piano or string orchestra. / [By Williamson, Malcolm]	London : Weinberger	ca.1967
6 English lyrics, for low voice and string orchestra. Min. score	[S.I.] : Weinberger	1967
[Dante Gabriel Rossetti, Algernon Charles Swinburne, Christina Rossetti, William Morris: selections].	London : Oxford University Press	1968
Sing-song : a nursery rhyme book	New York : Dover Publications	1968
The Christmas book / chosen and arranged by James Reeves	London : Heinemann	1968
Christina Rossetti als viktorianische Dichterin / [Gisela Hönnighausen	Bonn : [Universität Bonn]	1969
Sing no sad songs : for unaccompanied mixed chorus / Gerald Kechley	New York : Galaxy Music	ca.1969
Doves and pomegranates : poems for young readers / chosen by David Powell	London : Bodley Head	1969
The rose : SSA / music by Greta Tomlins	London : J. B. Cramer & Co.	1970
Before the paling of the stars : Christmas anthem for SATB / Joseph Roff	New York : H. W. Gray Co	1970
Goblin market / Illustrated and adapted by Ellen Raskin	London : Macmillan	ca.1970
Contemporary art songs : 28 songs by American and British composers.	New York : G. Schirmer	ca.1970

A choice of Christina Rossetti's verse / selected with an introduction by Elizabeth Jennings.	London : Faber and Faber	1970
Love came down at Christmas : SATB / John Rutter	London : Oxford University Press	1971
Goblin Market. Illustrated and adapted by Ellen Raskin.	London ; Basingstoke : Macmillan & Co.	1971
Love came down at Christmas : carol / music by Harold Noble	London : Studio Music Company	1973
In the bleak mid-winter : carol for SATB (unaccompanied) / music by Robert Walker	London : Novello & Company	1973
Die Sprachform der Lyrik Christina Rossettis.	Walluf bei Wiesbaden : Martin Sändig	1973
An appreciation of the late Christina Georgina Rossetti / With a pref. by Glendinning Nash.	[Folcroft, Pa.] : Folcroft Library Editions	1973
Women speaking : six songs for soprano.	London : Thames Publishing	ca.1974
Beyond the looking glass : extraordinary works of fairy tale and fantasy - novels and stories from the Victorian era / introduction by Leslie Fiedler	London : Hart-Davis MacGibbon	1974
A sheaf of sonnets : op36 / by Howard Kleyn	London : Lengnick	ca.1975
Goblin market / by Christina Rossetti ; introduction by Germaine Greer	New York : Stonehill	ca.1975
Love came down at Christmas / Francis Routh	[London] : Redcliffe Edition	1976
Sing-song : Speaking likenesses ; Goblin Market /	New York ; London : Garland	1976
Maude : prose and verse	Hamden, Conn : Archon Books	1976
The land of lost content and other songs / by John Ireland	London : Galliard, Stainer Bell	ca.1976
O sweet Jesus : short anthem for S.A.T.B. / Kenneth Gange	Ryde : Oecumuse	ca.1977
A heritage of 20th century British song. Volume 2.	London : Boosey & Hawkes	ca.1977
A snow carol : for unaccompanied mixed chorus / William Ferris	New York : Oxford University Press	ca.1979
Love came down at Christmas : a carol for SATB and organ	Ryde : Oecumuse	ca.1979
The complete poems of Christina Rossetti : a Variorum edition, volume 1 /	Baton Rouge : Louisiana State University Press	1979
The caterpillar : calligraphy, 1979	-	1979

Seven songs : for high voice / Hubert Parry	London : Stainer & Bell	ca.1979
Love came down at Christmas; and, O little one sweet; carols for four-part chorus of mixed voices with optional soli and organ / by Kenneth Gange	[S.I.] : Robertson	ca.1980
In the bleak midwinter : for full chorus of mixed voices a cappella / John Chorbajian	New York : G. Schirmer	1980
Goblin market	London : Gollancz	ca.1980
Sing-song : a nursery rhyme book	Tokyo [London : Holp Shuppan ; Bodley Head]	1981
What are these that glow from afar : S.A.T.B.	York : Banks Music Publications	1981
Il tempo e l'eterno : poesie con teste inglese a fronte	Chieti : M. Solfanelli	1983
Christina Rossetti : selected poems / edited by C.M. Sisson	Manchester : Carcanet	1984
There's snow on the fields : two-part treble voices and piano : from Ten children's songs opus 1 / Gerald Finzi	[New York] : Boosey & Hawkes	1984
In the bleak midwinter / George Galloway	[London] : Anglo-American Music Publishers	ca.1984
Selected Poems.	Oxford University Press	1986
O sweet Jesu : [motet for SATB unaccompanied] / Bryan Kelly	Croydon : The Royal School of Church Music	ca.1986
Love came down at Christmas : S.A.T.B. / tune: Yuletide by Sidney Hann	York : Banks Music Publications	ca.1986
Love came down at Christmas : carol for unaccompanied mixed voices / words, Christina Rossetti ; music, Adrian Vernon Fish.	London : Oecumuse	1988
The prayers of a Christina Rossetti	Marshall Pickering	1989
The complete poems of Christina Rossetti. Vol.3	Baton Rouge & London : Louisiana State University Press	1990
Song album : voice and piano	[New York] : Boosey & Hawkes	ca.1990
The poetic image : a Victorian song cycle / settings by Donald Swann	London : Albert House	ca.1991
The skylark	London : Macmillan Children's Books	1991
Fly away, fly away over the sea : and other poems for children	New York : North-South Books	1991
L'assenza e la voce : scena e intreccio della scrittura in Christina Rossetti, May Sinclair e Christine Brooke-Rose /	Napoli : Liguori	1991

Prelude and introit : Open wide the windows of our spirits, O Lord : for congregation, mixed choir, and tenor solo accompanied by organ (or four F horns) and handbells	New York : Oxford University Press	ca.1991
Love came down at Christmas : (Christmas anthem or introit) / Michael Jacques	Tunbridge Wells, Kent : Quavers Rest Music	ca.1991
Christina Rossetti in the Maser collection : including a group of Christina's letters	[Bryn Mawr, Penn.] : Bryn Mawr College Library	1991
Love came down at Christmas : Christmas anthem or introit	Tunbridge Wells : Quavers Rest music	ca.1991
New approaches to poetry	[London] : [BBC]	ca.1991
Born a Stranger : carol for unaccompanied S.A.T.B. / music by Nigel Gaze	Ely : Oecumuse	1991
Introduction, recitative and chorus / James Cook		1992
Song : When I am dead, my dearest / John Somers-Cocks	London: Curlew Publishing	ca.1992
Selected Poems	London : Bloomsbury Poetry Classics	1992
Five partsongs : opus 12 : (SATB) / Gustav Holst.	London: Faber Music	1992
A voice within : three women poets / Poems	London : Aurum D. Campbell	1993
Love came down at Christmas /	Tonbridge : Encore Publications	ca.1993
Two a capella choruses to words of Christina Rossetti (op. 146) / Wilfred Josephs	London : Mornington Music	ca.1993
A century of English song : an anthology of 20th-century songs, published in collaboration with the Association of English Singers and Speakers. Vol.6 for baritone and piano.	London : Thames Publishing	ca.1993
Maude / Christina Rossetti. On sisterhoods ; A woman's thoughts about women / Dinah Mulock Craik ; edited by Elaine Showalter ; textual notes by Penny Mahon.	London : W. Pickering	1993
Goblin market and other poems	New York London : Dover ; Constable	1994
Christina Rossetti (1830-1894) : pack of eight postcards	London : National Portrait Gallery	1994
Poems of Christina Rossetti / illustrated by Florence Harrison.	New York Avenel, N.J. : Gramercy	1994

	Books ; Distributed by Random House Value Pub. 1994	
Love Poems	London : Pavilion	1994
The journey : anthem for Epiphany / Simon Lole	[S.I.] : The Royal School of Church Music	ca.1994
Poems and Prose	London : Dent	1994
Love came down at Christmas : carol for S.A.T.B. choir and piano or organ	Bridgend : Griffiths Edition	ca.1994
In the grave, whither thou goest : for soprano and ensemble / Hugh Collins		1995
The works of Christina Rossetti / with an introduction by Martin Corner : and bibliography.	Ware : Wordsworth	1995
Mid-winter / Bob Chilcott	Oxford: Oxford University Press	ca.1995
Love came down at Christmas : carol for solo voice, SATB and optional flute / music, Nigel Gaze	Ely: Oecumuse	ca.1995
What are these that glow from afar : anthem / [music by] Alan Gray	Chichester : Cathedral music	ca.1995
Pen-blwydd / cyfieithiad Cymraeg: R. Gerallt Jones	Gwynedd : Curiad	ca.1995
Maude / Christina Rossetti ; On sisterhoods / Dinah Mulock Craik ; A woman's thoughts about women / Dinah Mulock Craik ; [all] edited by Elaine Showalter ; textual notes by Penny Mahon.	New York, N.Y. : New York University Press	1995
Love came down at Christmas : carol for S.A.T.B. choir and piano or organ or strings /	Bridgend : Griffiths Edition	ca.1995
When I am dead my dearest : for voice and piano / Roger Jenkins	Bridgend : Griffiths Edition	ca.1995
A dirge : for voice and piano / by Roger Jenkins	Bridgend: Griffiths Edition	ca.1995
Adventus amoris = The advent of love : [for treble and soprano soloists, 2 part children's choir, full SATB, vibraphone & timpani, piano and 2 cellos] / by Gillian Carcas.	-	ca.1996
Long barren : Diffwrwythdra maith / Mervyn Burtch	Cardiff : Welsh Music Information Centre	1996
Goblin market	London : Phoenix	1996
Singsong : for SSA(A) choir and piano / Martin Read	Petersfield : Fand Music Press ; distributed by Blumlein's	ca.1996
Beauty and the Beast / Christina	Amsterdam : Rodopi	1996



Rossetti ... [et al.] ; edited by Peter Liebrechts and Wim Tigges.		
Christina Rossetti.	London : Dent	1996
Photocopiable resources for three more narrative poems	[Halifax] : B&D Publishing	1996
The silent land (1996) for solo cello and 40-part choir : op70	Bury St. Edmunds : Novello	ca.1996
Poems : feasts and fasts	London : Fount	1996
Three Rosetti [sic] songs : for soprano and piano / Margaret Wegener.	Manchester : Da Capo Music	ca.1997
Christina Rossetti in poetry and prose	[London]: Penguin	1997
Goblin market : a tale of two sisters	San Francisco, Calif. : Chronicle Books	ca.1997
Dreams of childhood in three Victorian texts / Liora Stavchansky	-	1997
Echo : for soprano solo and mixed chorus (unaccompanied), 1995-1996 /	Bryn Mawr, Pa : Merion Music : T. Presser, sole representative	ca.1997
O Lord, seek us : anthem for SATB with optional organ / Alan Bullard	Ely : Oecumuse	ca.1997
Missa brevissima for mixed choir unaccompanied : op76a / Giles Swayne	Bury St. Edmunds : Novello	ca.1997
All God's creatures : a song-cycle for children's voices and orchestra (or piano) : 1994 / Howard Blake.	London : Highbridge Music : Faber Music	1997
Give him my heart / Debi Gliori ; based on a poem by Christina Rossetti.	London : Bloomsbury Children's Books	1998
All saints : for SATB choir and organ / Joel Martinson	New York ; Oxford : Oxford University Press	ca.1998
Love came down at Christmas : a carol for mixed voices (unaccompanied) / by Mansel Thomas	Magor : Mansel Thomas Trust	ca.1998
Three Victorian sketches : [three songs for upper voices and piano] / by John Wright.	Dalton-in-Furness : Animus	ca.1998
The key : for SATB choir and organ / Anthony Piccolo	New York ; Oxford : Oxford University Press	ca.1998
Selected prose of Christina Rossetti	Basingstoke : Macmillan	1998
Love came down at Christmas : carol for mixed voices and organ or piano / Humphrey Clucas	Dalton-in-Furness : Animus	ca.1998
A century of English song : an anthology of 20th-century songs. Vol. 5 For soprano and piano /	London : Thames Publishing [in collaboration with The Association of English	ca.1998

	Singers and Speakers]	
Give him my heart / Debi Gliori ; based on a poem by Christina Rossetti.	London : Bloomsbury Children's Books	1999
Love came down at Christmas / music by Simon Lole	Dorking : Encore Publications	ca.1999
Eight songs for upper voices and piano / John Ireland.	Bury St. Edmund's, Suffolk : Novello	ca.1999
In the bleak mid-winter : for mixed choir (SSAATTBB), unaccompanied / Joel Martinson	[New York] ; [Oxford] : Oxford University Press	ca.1999
Songs to poems by Christina Rossetti : opus 1 : for unison and two-part voices and piano / Gerald Finzi.	London : Boosey & Hawkes	ca.1999
Christmas has a darkness : for upper voices, optional second part and keyboard / Tim Knight	Cheltenham : Parish Publications	ca.2000
Due west : music of Stephen Chatman.	CBC Records	ca.2000
Seventeen lyrics from Sing-song by Christina Rossetti : for high voice and piano, op. 19 / by Sidney Homer.	Boca Raton, Fla. : Masters Music Publications	ca.2000
Come back in dreams : four songs of Christina Rossetti for high voice and piano / Adrian Self.	Dalton-in-Furness : Animus	ca.2000
Leaf from leaf Christ knows : for mixed choir (SATB) and organ / Joel Martinson	[New York] ; [Oxford] : Oxford University Press	ca.2001
Love came down at Christmas : for mixed choir (SATB) and organ / Antony Baldwin	[New York] ; [Oxford] : Oxford University Press	ca.2001
The complete poems	London : Penguin	2001
Tune me, O Lord : for mixed choir (SATB), unaccompanied / Joel Martinson.	[New York] ; [Oxford] : Oxford University Press	ca.2001
Love came down at Christmas : carol for SAB and organ / Alan Smith	Dalton-in-Furness : Animus	ca.2001
Good Friday / music, Timothy Rogers	Dorking : Encore Publications	ca.2001
Rossetti nursery rhymes : for SATB chorus, a cappella / George Tsontakis	King of Prussia, Pa. : Merion Music : T. Presser, sole representative	ca.2002
Three carols : Love came down at Christmas (SATB) ; Cradle hymn (solo or unison and piano) : A Christmas Carmen (SATB) / Harold Darke	London : Stainer & Bell	ca.2002
Six summer songs : for solo soprano and piano / by Robert Rogler.	[Rehoboth, Mass. : Robert Rogler]	ca.2002
Five songs from Christina Rossetti :	Lebanon, NH : Frog Peak	ca.2003

tenor voice, clarinet, cello and piano / Paul Paccione.	Musi	
Goblin market.	London : Artists' Choice Editions	2003
Midwinter : op. 81 : for SATB / Giles Swayne	London : Novello	ca.2003
Three songs : for alto and harp : (2003) / Brian Elias	London : Chester Music	ca.2003
Called to be saints : the minor festivals devotionally studied	Tokyo Bristol : Edition Synapse ; Thoemmes	2003
Cycle of light : six sacred songs on texts by women poets : for medium-high voice and piano / Joel Martinson	[New York] : Oxford University Press	ca.2003
Love came down at Christmas : Christmas anthem for SATB voices, opt. solo, and piano	Nashville, Tenn. : Abingdon Press	ca.2004
Almost paradise : poems of Christina Rossetti, 1844-1894 : a new, extensive, ordered selection with notes and commentaries	Liverpool : ARO Books	ca.2004
Before the paling of the stars / [words by] Christina Rossetti ; [music by] Ian Hare.	Sand Hutton : Banks Music Publications	ca.2004
Thirty three Christina Rossetti songs : for female voices / by James Cook.	[Aberffraw : James Cook 2005]	2005
One must always have love : songs for high voice and piano / Alun Hoddinott.	Cardiff : Oriana	ca.2005
Speaking likenesses	[Ann Arbor] : University of Michigan Library	2005
An Advent carol : for upper voices (SSA) and keyboard / Ellen Gilson Voth.	[New York] : Oxford University Press	ca.2005
Commonplace	London : Hesperus	2005
Love came down at Christmas / words, Christina Rossetti ; music, Irish traditional melody, Garton, arranged by Harry Grindle.	Matfield : Encore Publications	ca.2006
Come to me in the silence of the night : for unaccompanied SSAATTBB choir / Graham Ross.	London : Novello	ca.2006
Two short prayers : set for SAB and organ / Alan Smith	Dalton-in-Furness : Animus	ca.2006
Remember : for SSA chorus & piano / text by Christina Rossetti ; music by Donna Gartman Schultz.	[New York?] Milwaukee, Wis. : Boosey & Hawkes ; exclusively distributed by Hal Leonard	ca.2006
A birthday : for S solo, SSAATTBB / Ruth Byrchmore	London : Novello	ca.2006

Two anthems of meditation : for SATB choir, (with optional organ).	Colchester, Essex : Colne Edition	ca.2006
Lullaby : for three women's voices, soli or choral : (2006) / Brian Elias	[London] : Chester Music	ca.2006
Goblin market; The prince's progress; and other poems	Teddington : Echo Library	2007
In the bleak mid-winter / words, Christina Rossetti ; music, Philip Ledger	Matfield : Encore Publications	ca.2007
Goblin market : the prince's progress and other poems	[S.I.] : Standard Publications, Inc.	2007
The bourne : for soprano & harp / Nicola LeFanu	London : Edition Peters	ca.2008
In the bleak mid-winter : Christmas carol for mixed voices and organ or piano / Andrew Bryden	[Matfield] : Encore Publications	ca.2008
Dorothy : an oratorio for solo soprano and tenor , chorus, organ and harp / by James Cook.	[Pentraeth] : [James Cook]	ca.2008
Six Poems	Nottingham : Candlestick	2008
Spring bursts today : an Easter carol / words, Christina Rossetti ; music, Louis Halsey.	[Matfield] : Encore Publications	ca.2008
Love came down at Christmas : SATB and piano / Alan Bullard	Oxford : Oxford University Press	ca.2008
Selected poems	London : Penguin	2008
Poetry anthology for OCR AS English Literature.	Oxford : Oxford University Press	2008
Collected songs : 44 songs, including 7 cycles or sets / Gerald Finzi	[England] : Boosey & Hawkes	ca.2008
Collected songs : 54 songs, including 8 cycles or sets / Gerald Finzi	[England] : Boosey & Hawkes	ca.2008
In the bleak midwinter : TTBB (with organ) / Harold Darke	London : Stainer & Bell	ca.2009
Mid-winter : for unaccompanied S.A.T.B. choir and soli / music by Peter Kenvyn Jones	Clacton on Sea, Essex : Artafax Co.	ca.2009
Goblin market : and other poems	Cambridge : Salt	2009
In the bleak midwinter : for SATB & piano / C.G. Rosetti ; Edward-Rhys Harry.	Chichester : Chichester Music Press	2009
Remember	Manchester : University of Manchester	2009
Speaking likenesses /	[s.I.] : Kessinger	ca.2009
In the bleak mid-winter : for SATB chorus unaccompanied / Richard Rodney	London Bury St. Edmunds : Novello Publishing Limited ; Music Sales Ltd.	ca.2010

Leconte de Lisle and Swinburne early and late, with the Rossettis and Heredia in tow / by D. Norman Brown	New Haven, Conn. : Ye Olde XerOxenford Presse	2010
Remember / Stanley M. Hoffman	Oxford : Oxford University Pres	ca.2010
Like a singing bird : (mixed voices) / Bob Chilcott	Oxford : Oxford University Press	ca.2010
Goblin Market and Selected Poems	[Whitefish, Mont.] : Kessinger Publishing	2010
Twilight Night : for SATB choir / Paul Paviour	Wollongong, New South Wales : Wirripang	2010
Goblin Market, and other poems	Adelaide : The University of Adelaide Library	2010
The Prince's Progress and Other Poems	Adelaide : The University of Adelaide Library	2010
Goblin market / Aaron Jay Kernis	Perival, Middlesex, U.K. : Signum Classics	ca.2011
The bourne : for soprano & harp / Nicola LeFanu	London : Edition Peters	ca.2011
'Goblin market' and selected poems	London : Folio Society	2011
Ave, Regina caelorum : SATB and electric guitar / Gabriel Jackson	Oxford Tewkesbury : Oxford University Press	ca.2011
In the bleak mid-winter : SATB choir and keyboard / [Gustav Holst ; arr.]	Oxford : Oxford University Press	ca.2011
Remember : a setting of a poem by Christina Rossetti for unaccompanied SATB / Edward-Rhys Harry.	Chichester : Chichester Music Press	ca.2012
In the bleak mid-winter : for SATB chorus unaccompanied / Richard Allain.	London: Novello	ca.2012
A better resurrection : for SATB a cappella / music by Howard Helvey	[New York] : Boosey & Hawkes	ca.2012
Remember me / Bob Chilcott	Oxford : Oxford University Press	ca.2012
English lyrics (tenth set) / C. H. H. Parry.	Chichester : Chiltern Music	ca.2013
Elgar complete edition. Series 2 Solo vocal works. Vol. 15 Solo songs with piano, 1857-1900 / [Elgar] ; editor	[Rickmansworth, England] : Elgar Society Edition	ca.2013
From a city window / songs by Hubert Parry.	Edinburgh, UK : Delphian	ca.2013
Selected poems	Oxford: Oxford University Press	2013
Poems	Warwick : Greville Press Pamphlets	2013
Before the paling of the stars / Cecilia McDowall	Oxford : Oxford University Press	ca.2013
Winter, my secret : for soprano, treble recorder, cello and	Oxford : Oxford University Press	ca.2013

harpsichord / Howard Skempton.		
Selected Poems	Florence : Taylor and Francis	2014
Love came down at Christmas : for SSA choir with piano accompaniment / words by Christina Rossetti	Tewkesbury : Robertson Publications is part of Goodmusic Publishing	2014
Two songs : for SATB choir / Philip Cashian.	Newport, South Wales : Cadenza Music	ca.2014
Four Rossetti songs : for voice (baritone or mezzo-soprano) and wind ensemble / Daniel Basford.	Godstone : Maecenas Music	ca.2014
In the bleak midwinter / [music by] Esther Vann	Hambrook, Ledbury : Acuta Music	ca.2015
An echo from willow-wood : SATB unaccompanied / Bertie Baigent.	London; Stainer & Bell	ca.2015
On life's dividing sea : SATB unaccompanied (with divisions) / Rhiannon Randle	London : Stainer & Bell	ca.2015
Goblin Market	London : Penguin Classics	2015

## Histórico de publicação de Juliana Horatia Ewing (1886-2016)

Old-fashioned fairy tales	London : Society for Promoting Christian Knowledge,	1900?
Mary's meadow, Snap-dragons, Dandelion clocks and other stories.	Publisher: Boston, Little, Brown,	ca.1900
The story of a short life, Jackanapes, Daddy Darwin's dovecot [and Lob Lie-by-the-fire]	New York, A.L. Burt	ca.1900
Daddy Darwin's dovecot, Melchior's dream and other tales	Boston : Little, Brown,	ca.1900
Snap-dragons	Boston : Little Brown,	ca.1900
The Brownies and other tales	New York, Hurst & Co.	ca.1900
Daddy Darwin's dovecot : a country tale	London : Society for Promoting Christian Knowledge ; New York : E.S. Gorham,	ca.1900
A very ill-tempered family	Boston : Little, Brown, and Co.,	ca.1900
The Story of a short life : Für den Schulgebrauch hrsg. von Adolf Müller. 1. Teil: Einleitung und Text. 2. Teil: Anmerkungen und Wörterverzeichnis. Mit 10 Abb.	Leipzig G. Freytag 1900.	1900
We and the world; a book for boys.	New York, F.F. Lovell	ca.1900
Old-fashioned fairy tales	London : Society for Promoting Christian Knowledge,	1900?
The Story of a short life. Für den Schulgebrauch hrsg. von Adolf Müller. 1. Teil: Einleitung und Text. 2. Teil: Anmerkungen und Wörterverzeichnis. Mit 10 Abb. by Ewing, Juliana Horatia Gatty; Müller, Adolf	G. Freytag	ca.1900
Mary's meadow,	Boston, Little, Brown and Co. [1900]	1900
Daddy Darwin's dovecot : a country tale	London : Society for Promoting Christian Knowledge ; New York : E.S. Gorham,	ca.1900
The Brownies and other tales	New York, Hurst & Co.	ca.1900
Jackanapes	London : Soc. for Promot. Christian Knowledge.	ca.1900
Benjy in beastland	Boston : Little, Brown & Co.	1901?
Lob Lie-by-the-fire : or, The luck of Lingborough	London : Society for Promoting Christian	ca. 1901

	Knowledge ; New York : E. & J.B. Young & Co.	
Madam Liberality	Boston : L.C. Page and Co.	1901
The Brownies, and other tales / by Juliana Horatia ; with illustrations by George Cruikshank.	London : George Bell and Sons	1901
Timotys skor och andra berättelser	Stockholm : Hæggström	1901
We and the world : a book for boys	London : George Bell and Sons, York Street, Covent Garden	1901
Daddy Darwin's dovecot, Melchior's dream and other tales, by Juliana Horatia Ewing; Randolph Caldecott	Boston, Little, Brown,	1902?
Jackanapes and the brownies by Juliana Horatia Ewing; Henry W Boynton	Boston : Houghton, Mifflin and Company	1902
Jackanapes	Philadelphia : H. Altemus	1903
Melchior's dream : and other tales / by Juliana Horatia Ewing ( J. H. G. ) ; edited by Mrs. Alfred Gatty ; illustrated by Gordon Browne.	London : George Bell & Sons	1904
Jan of the windmill : a story of the plains	London : George Bell	1905
Melchior's dream and other tales	London : Society for Promoting Christian Knowledge	1905?
Old fashioned fairy tales	London : Society for Promoting Christian Knowledge	1905?
A great emergency : and other tales	London : George Bell & Sons	1906
A flat iron for a farthing; or, Some passages in the life of an only son	London : George Bell and Sons, Portugal St., Lincoln's Inn	1906
Mrs. Overtheway's remembrances with ten illustrations by J. A. Pasquier and J. Wolf.	London and New York : George Bell and Sons, York House, Portugal Street	
Amelia and the dwarfs : a free adaptation of Mrs Ewing's story : a charade in one act / made by Mother Mary Salome.	London : Burns and Oates	1906?/
The story of a short life	Boston, L.C. Page & Co.	1906
Daddy Darwin's dovecot : a country tale	New York : McLoughlin Bros.	1906



Jackanapes und Daddy Darwin's Dovecot by Juliana Horatia Gatty Ewing; Albert Hamann	Leipzig : Stolte	1906
The brownies and other stories	New York, A.L. Burt	1906?
The Ewing Reader: being passages selected from An Idyll of the Wood, Timothy's Shoes, Six to Sixteen, etc. [Edited by Horatia K. F. Eden.]	London : Christian Knowledge Society	1907
Modern stories, by Eva March Tappan (with <i>Jackanapes</i> )	[Boston], [New York, etc.] Houghton Mifflin & Company	1907
A flat iron for a farthing : or some passages in the life of an only son illustrated by M.V. Wheelhouse.	London : George Bell & Sons	1908
A great emergency & other tales	London, G. Bell	1908
Runaways and castaways / edited by E.V. Lucas ; illustrations by F.D. Bedford. ("The little Alexandre and Boudoux the Ravenous")	London : Wells-Gardner, Darton & Co.	1908
Six to sixteen : a story for girls	London New York : Society for Promoting Christian Knowledge ; E.S. Gorham	1908?
Six to sixteen : a story for girls / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by M. V. Wheelhouse.	London : G. Bell & Sons	1908
Jackanapes ; Daddy Darwin's Dovecot ; Lob Lie-by-the-Fire.	[London New York : SPCK, Northumberland Ave., W.C. ; E. & J. B. Young & Co. not after 1909]	1909
Jan of the Windmill .. Illustrated by M. V. Wheelhouse.	((London) : George Bell) (Portugal Street, London W.C., England)	1909
Juliana Horatia Ewing's works	Boston : Little, Brown	1909?
Lob Lie-by-the-fire : or, The luck of Lingborough and other tales / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by Alice B. Woodward.	[London] : George Bell & Sons	1909
Lob Lie-by-the-fire : the brownies, and other tales	Boston : Little, Brown	1909?
Mrs Overtheway's remembrances / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by M.V. Wheelhouse.	London : George Bell & Sons	1909
Six to Sixteen ... Adapted for use in schools. Illustrated by M. V. Wheelhouse.		1909

Six to sixteen : a story for girls. With ten illustrations by Mrs. W. Allingham.	London : Bell	1909
The Brownies and other tales / by Juliana Horatia Ewing ... ; illustrated by George Cruikshank.	London : Bell	1909
A flat iron for a farthing : or some passages in the life of an only son	London : G. Bell and Sons	1910
A flat iron for a farthing, or, Some passages in the life of an only son	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
Brothers of pity : and other tales of beasts and men	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
Brothers of pity : and other tales of beasts and men	London : Society for Promoting Christian Knowledge	1910?
Daddy Darwin's dovecot : a country tale / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by Randolph Caldecott.	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
Dandelion clocks : and other tales / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by Gordon Browne & other artists ; engraved and printed by Edmund Evans.	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
Five old favorites ("Jackanapes")	New York : G.P. Putnam's Sons	1910?
Jackanapes / by Juliana Horatia Ewing ; with illustrations by Randolph Caldecott.	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
Jan of the windmill : a story of the plains	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
Lob Lie-by-the-fire, or, The luck of Lingborough	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
Mary's meadow : and other tales of fields and flowers	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
Melchior's dream : and other tales	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
Miscellanea	London : Society for Promoting Christian Knowledge	1910
Storia di una vocazione	Firenze : Barbèra	1910

The brownies & other tales / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by Alice B. Woodward.	London : George Bell	1910
The Brownies : and other tales	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
The brownies, and other tales / illustrated by Alice B. Woodward.	London : G. Bell -	1910
The peace egg : and A Christmas mumming play / by Juliana Horatia Ewing ; with illustrations by Gordon Browne ; engraved and printed by Edmund Evans.	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
The story of a short life / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by Gordon Browne.	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
We and the world : a book for boys	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca1910
We and the world : A book for boys / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by M.V. Wheelhouse..	London : G. Bell & Sons -	1910
A flat iron for a farthing; or, Some passages in the life of an only son / Illustrated by Mrs. Allingham	London : Bell	1911
A great emergency, and other tales / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by M. V. Wheelhouse.	London : G. Bell and Sons - London : Bell	1911
Melchior's dream and other tales / Edited by Mrs. A. Gatty. Illustrated by G. Browne.	London London : G. Bell and Sons	1911
Mrs Overthaway's Remembrances ... With eight illustrations by T. B. Hickling	London : S. W. Partridge & Co. -	1911/?
Mrs. Overthaway's remembrances /	G. Bell and Sons, Ltd.	1911
Mrs. Overthaway's remembrances, illustr. by C.E. Brock	Lond. (Henry Frowde and Hodder & Stoughton) -	1911
The Brownies and other tales / by Juliana Horatia Ewing ; with illustrations by George Cruikshank.	London : G. Bell and Sons	1911

Jan of the windmill : a story of the plains	London : Bell,	1912
Melchior's dream and other tales / by Juliana Horatia Ewing; illustrated by M.V. Wheelhouse.	London : G. Bell & Sons	1912
Old fashioned fairy tales / [by] Mrs. Ewing ; illustrated by Gertrude Mittelmann and Graham Robertson.	London : G. Bell and Sons, Ltd. (1953 reprint?)	1912
A flat iron for a farthing : or, Some passages in the life of an only son.	London : G. Bell and Sons, Ltd.	1913
Jackanapes : and other tales / by J.H. Ewing ; illustrated by H.M. Brock.	London : G. Bell & Sons, Ltd.	1913
Jackanapes and other tales	London : Society for Promoting Christian Knowledge	1913
Jackanapes and other tales / by Juliana Horatia Ewing ; with illustrations by Randolph Caldecott.	London : Society for Promoting Christian Knowledge	1913
Or, the luck of Lingborough ; and other tales	London : G. Bell & Sons	1913
Stories from Aunt Judy / (selected from Aunt Judy's Magazine [ed. by M. Gatty and J.H. Ewing]); illus. by Ethel F. Everett.	London : G. Bell	1913
The Brownies and other tales / by Juliana Horatia Ewing ... ; illustrated by George Cruikshank.	London : G. Bell and Sons	1913
Jackanapes ... / in the amanuensis style of phonography by Jerome B. Howard.	Cincinnati	1914
Jan of the windmill : a story of the plains / by Juliana Horatia Ewing; illustrated by M. V. Wheelhouse.	London : G. Bell and Sons Ltd.	1914
The brownies ; and other tales	London : G. Bell & Sons	1914
Brothers of Pity : and other tales of beasts and men	London : Society for Promoting Christian Knowledge [Between ca. 1895 and 1915]	1915
Jackanapes: Daddy Darwin's Dovecot: and The Story of a Short Life. (With an introduction by Horatia K. F. Eden.).	- London ; Toronto New York : J.M. Dent ; E.P. Dutton	1915

	Letchworth : The Temple Press	
Jan of the windmill; a story of the plains / (Illus. by Mrs. Allingham.).	London : G. Bell	1915
Mary's meadow & other tales of fields & flowers, illustr. by M.V. Wheelhouse.	Lond. London : Society for Promoting Christian Knowledge	1915
Mary's meadow and other tales of fields and flowers / by Juliana Horatia Ewing; illustrated by M. V. Wheelhouse.	London : Society for Promoting Christian Knowledge	1915
Mary's Meadow, & other tales of fields & flowers ... Illustrated by M. V. Wheelhouse. [Edited by Mrs. Horatia K. F. Eden.]	London : G. Bell & Sons	1915
Mrs. Overtheway's remembrances : & other tales	- London New York : J.M. Dent ; E.P. Dutton - London : Dent -	1915/?
We and the world; a book for boys with seven illustrations by W. L. Jones	London : G. Bell	1915
A flat iron for a farthing, or, Some passages in the life of an only son	London : G. Bell and Sons	1916
Christmas Crackers and other tales being the second series of "The Brownies and other tales"	Leipzig Tauchnitz	1916
Daddy Darwin's Dovecot	Leipzig Tauchnitz	1916/?
Jackanapes : and other tales / by J.H. Ewing ; illustrated by H.M. Brock.	London : Society for Promoting Christian Knowledge	Ca. 1916?
Jackanapes : Daddy Darwin's dovecot, the story of a short life	Boston : Little, Brown	1916
Jackanapes and other tales / illus. by H.M. Brook.	London : George Bell and Sons	1916
Mrs. Overtheway's remembrances & other tales	London ; Toronto New York : J.M. Dent ; E.P. Dutton	1916
Mrs. Overtheway's remembrances / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by M.V. Wheelhouse	[London] : G. Bell & Sons	1916

Mrs. Overtheway's remembrances, & other tales,	London ; Toronto : J.M. Dent & Sons Ltd., New York : E.P. Dutton & Co., Letchworth, England : The Temple Press	1916
The brownies and other tales first series	Leipzig Tauchnitz	1916
The Fairy Shoes ... A fairy play for children, based on "Timothy's Shoes," by Juliana H. Ewing.	London : J. Curwen & Sons	1916
The Fairy Shoes ... A fairy play for children, based on "Timothy's Shoes,"	London : J. Curwen & Sons	1916
Jackanapes and other stories [Nebst] Wörterbuch	Leipzig Renger	1917
Campfire Girls mountaineering, or, Overcoming all obstacles Irene Elliott Benson; Juliana Horatia Ewing; Caroline F. Schimmel Fiction Collection of Women in the American Wilderness (University of Pennsylvania) Timothy's shoes / [by Juliana Horatia Ewing] -- Old Father Christmas / [by Juliana Horatia Ewing] -- Benjy in beastland / [by Juliana Horatia Ewing].	Chicago : M.A. Donohue and Co.	1918
Mother's birthday review : & seven other tales in verse	Publisher: London : Society for Promoting Christian Knowledge ; New York : E. & J.B. Young & Co., [not after 1918]	
The third book of stories for the story-teller by Fanny E Coe ("Thimoty's Shoes")	Boston : Houghton, Mifflin	1918
A flat iron for a farthing : or some passages in the life of an only son / by Juliana Horatia Ewing; illustrated by M.V. Wheelhouse.	London : G. Bell and Sons , Ltd.	1919
A flat iron for a farthing : or, Some passages in the life on an only son / by Juliana Horatia Ewing, with twelve illustrations by Mrs. Allingham.	London : G. Bell & Sons	1919
Good old stories for boys and girls by Elva Sophronia Smith; L J Bridgman. ("Murdoch's rath")	Boston : Lothrop, Lee & Shepard Co.	1919

Jackanapes : and other tales / by J.H. Ewing ; illustrated by H.M. Brock.	London : G. Bell & Sons	1919
Jackanapes : Daddy Darwin's dovecot: and the story of a short life by Mrs J.H. Ewing	London : J.M. Dent 1915 (1919 reprint)	1919
A flat iron for a farthing : or, Some passages in the life of an only son / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by M.V. Wheelhouse.	London : G. Bell	1920
A flat iron for a farthing, or, Some passages in the life of an only son by Juliana Horatia Ewing; M V Wheelhouse	London : G. Bell	1920
Christmas crackers and other tales being the second series of "The Brownies and other tales"	Leipzig Tauchnitz	1920
Daddy Darwin's Dovecot	Leipzig Tauchnitz	1920
I Folletti	Torino [etc.] : Paravia	1920
Jackanapes and other tales / by J. H. Ewing Illustrated by H. M. Brock.	[London] : G. Bell & Sons Ltd	1920
Jackanapes, and other stories...	London : New York	1920?
Miscellanea.	London : S.P.C.K., [192-]	192-
Old-fashioned Fairy Tales. Illustrated, etc.	London : S.P.C.K. [1920] (ix) London : [s.n.] 1920? (xi)	1920
Six to sixteen : a story for girls / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by M.V. Wheelhouse.	London : G. Bell and Sons Ltd. London : Bell 1920 ?	1920
Stories by Juliana Horatia Ewing ; with pictures by Edna Cooke.	New York, Duffield and Company	1920
The Brownies and other tales : first series	Leipzig : Tauchnitz	1920
The Story of a short life	Leipzig Freytag	1920
The story of a short life and Jackanapes.	London, [1920] [London], [J.M. Dent], [1920]	1920
Mrs. Overtheway's remembrances / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by M.V. Wheelhouse.	[London] : G. Bell & Sons Ltd. London : G.Bell	1921
The story of a short life : and Jackanapes	London : J.M. Dent [1921] -	21?

The story of a short life : and, Jackanapes	New York : E. P. Dutton	21?
The Ewing book: scenes from the tales of J.H. Ewing / edited by E.M. Allsopp.	London: G. Bell (1926 reprint)	1922
Jackanapes and other tales / by J.H. Ewing ; illustrated by H.M. Brock.	London : G. Bell	1923
Jackanapes / by Juliana Horatia Ewing ; with illustrations by Randolph Caldecott.	London New York : Society for Promoting Christian Knowledge ; Macmillan	1923?
Lob lie-by-the-fire : and other tales / by Juliana Horatia Ewing ; [illustrated by Gordon Browne].	London New York : Society for Promoting Christian Knowledge ; Macmillan Co.	[1923]
The Land of lost toys	Kempton (Bayern) Gesellschaft zur Verbreitung zeitgem. Sprachmethoden	1923
Amelia's Dream. A fairy play ... Adapted ... from "Amelia and the Dwarfs" (in "The Brownies and other tales") by Mrs. Ewing. / [By TOWNSEND, J. A.]	London : Sheldon Press	1924
Mrs Overtheway's Remembrances, etc. (Arranged by Isa M. Jackson.).	London ; Glasgow : Collins -	[1924]
The Brownies & other tales / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by Alice B. Woodward.	London : George Bell	1924
The Ewing book : scenes from the tales of Juliana Horatia Ewing / edited by E. M. Allsopp.	London : George Bell & Sons, Ltd	1924
Mrs. Overtheway's remembrances, and other tales	London & Toronto New York : J. M. Dent & sons, ltd. ; E. P. Dutton & co	[1924]
Big Smith : unison song / poem by Juliana Ewing from The golden staircase ; music by Reginald Tansley.	London : Curwen	1925
La piccionaia di babbo darvin	Torino [etc.] : Paravia	1925
Lob Lie-by-the-fire : or, The luck of Lingborough and other tales / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by Alice B. Woodward.	[London] : G. Bell [London] : G. Bell & Sons Ltd., Glasgow : Robert Maclehose and Co., Ltd., The University Press, 1925. 1925.	1925
Mrs. Overtheways remembrances /	London : Collins Clear-Type	[1925]



by Juliana H. Ewing, edited by John Drinkwater.	Press	
Mrs. Overthway's remembrances / illustrated by M. V. Wheelhouse.	[Edinburgh] : G. Bell	1925
A flat iron for a farthing or Some passages in the life of an only son / J.H. Ewing ; with twelve illustrations by Mrs. Allingham.	London : G. Bell & Sons	1926
Jackanapes story of a hero boy - Heinrich Gade	Bielefeld Velhagen & Klasing	1926
Jan of the windmill : a story of the plains / by Juliana Horatia Ewing ; illustrated by M.V. Wheelhouse.	[London] : G. Bell & Sons	1926
Mary's meadow : & other tales of fields and flowers / by Juliana Horatia Ewing. Illustrated by M.V. Wheelhouse	[London] : G. Bell & Sons Ltd. London.	1926
Møllerdrengen	Kbh. : Chr. Erichsen	1926
The Ewing book; scenes from the tales of Juliana Horatia Ewing / ed. by E.M. Allsopp.	London : Bell	1926
The Story of a Short Life, etc.	London [Bell's Readers series.]	1926
Timothy's shoes a modern fairy tale - Heinrich Gade	Bielefeld Velhagen & Klasing	1926
[Jackanapes, and other tales.]	London : G. Bell & Sons	1927
A Flat Iron for a Farthing, etc.	London : G. Bell & Sons -	1927
Jackanapes and other tales	Philadelphia, David McKay Co.	1927
Jackanapes, and other stories ... Illustrated.	Toronto & London; Letchworth printed : J. M. Dent & Sons	[1927]
Lob Lie-by-the-fire : and other tales	London : G. Bell and Sons, Ltd.	1927
Six to sixteen : a story for girls	London : G. Bell	1927
Tales.	Lond, 1927-28	1927
The brownies & other tales / by	London : G. Bell & Sons	1927

Juliana Horatia Ewing ; illustrated by Alice B. Woodward.		
Jackanapes : and other stories.	Toronto &c, [1928]	1928
Jackanapes, Daddy Darwin's dovecot and The story of a short life / (with an introduction by Horatia K.F. Eden.).	London, [1928]	1928
The Khoja and other tales	London : G. Bell and Sons Ltd\ 1st publ. as "Miscellanea"	1928
The peace egg : and other tales	London : G. Bell and Sons	1928
Verses for children, and songs for music	London: G. Bell and Sons	1928
Melchior's dream and other tales	London	1929
Mrs. Overtheway's remembrances	London : Humphrey Milford, Oxford University Press	1929
A great emergency and other tales	London, [ca. 1930]	1930
Daddy Darwin's Dovecot ... Illustrated, etc.	London, [1931]	1930
Gifts; song for voice and piano	New York, G. Schirmer [©1930]	1930
Jackanapes ... With illustrations, etc	London, [1931] London : Brodie, [1931]	1930
Jackanapes, and other tales	London, J.M. Dent & Sons; New York, E.P. Dutton & Co. [1931]	1930
L'amico del visconte	Torino [etc.] : Paravia, Giovanni Battista & C.	1930
Lob lie-by-the-fire : and other tales	London : G. Bell and Sons, Ltd.	1930
Rycerska krew	[Warszawa] : skł. gł. "Dom Książki Polskiej", [1931]	1930
The land of lost toys	München Fremdsprachen-Ges. [ca. 1930]	1930
Three Christmas trees	New York, The Macmillan Company	1930
Jan of the windmill : a story of the plains	London : George Bell & Sons	1931
A flat iron for a farthing, or, Some passages in the life of an only son	London : C. Bell and Sons	1932
Storia di una vita breve	Torino [etc.] : Paravia, Giovanni Battista & C	1932

The Brownies & other tales, etc.	London : G. Bell & Sons	1932
Timothy's shoes and two other stories,	New York, Macmillan Co.,	1932
The land of lost toys, and Amelia and the dwarfs	Lond. &c	1933
Stories by Juliana Horatia Ewing / with pictures by Edna Cooke.	New York : Dial Press	1935
The Ewing omibus : containing Jackanapes, Mrs. Overtheway's remembrances, Daddy Darwin's dovecot, and other stories	London : Oxford University Press	1935
The story of a short life, and Jackanapes.	London ; Toronto New York : Dent ; Dutton	1935
Daddy Darwin's dovecot : and other stories [ illustrated by Randolph Caldecott.]	Oxford University Press : London	[1936] 1936
Dzieje jedynaka : powieść dla młodzieży	Warszawa : J. Przeworski, [1936].	1936
Jackanapes: and other stories ... Illustrated.	London London : Oxford University Press	1936
Jackanapes and other stories / by Mrs. J.H. Ewing, illustrated by Honor C. Appleton.	London : Thomas Nelson & Sons Ltd [1937]	[1937]
Jackanapes, and other stories ... Illustrated by Honor C. Appleton.	London, [1937]	1937
Lob Lie-By-The-Fire ... With drawings by Florence Wyman Ivins.	New York : Oxford University Press [1937]	37
Lob-lie-by-the-fire	London ; New York : [s.n.] ?	1937
The children's Jackanape / adapted by F.H. Lee, etc.	London	1937
Jackanapes, and other stories / by Mrs. J.H. Ewing ; ill. by Honor C. Appleton.	London ; New York : T. Nelson	1939
The brownies and other tales / by Juliana Horatia Ewing ; with illustrations by George Cruikshank ; edited by Doris A. Pocock	London : J.M. Dent	1939
The brownies, and other tales / with	London: J.M. Dent & Sons	1939

illustrations [including a portrait] by George Cruikshank. Edited by Doris A. Pocock.		
Mrs. Overtheway's remembrances	South Yarra [Vic.] : Victorian Association of Braille Writers	1941
Mrs Overtheway's remembrances	London : Humphrey Milford, Oxford University Press	1942
The children's Jackanapes	Christchurch, N.Z. : Whitcombe & Tomb	1943
The Brownies;	New York, Scribner [1946]	1946
向ひの奥さまの思ひ出話 / Mukai no okusama no omoidebanashi	新展社, Tōkyō : Shintensha, Shōwa 22 [1947]	1947
A Flat Iron for a Farthing ... With twelve illustrations by Mrs Allingham	London; Amsterdam printed : Watergate Classics	1948
The children's Jackanapes	London : Harrap ; Sydney : Australasian Pub. Co.	1948
ティモジーの靴 / Timojī no kutsu	中央公論社,	194-
Ons veld	[Brussel ; Amsterdam] : De Kinkhoren, cop.	1949
Perronet;	[Bruges] Desclée de Brouwer [©1949]	1949
まごころ物語 : ジャカネープス / Magokoro monogatari : Jakanēpusu	童話春秋社, Tōkyō : Dōwa Shunjūsha,	1950
Jackanapes in basic English	Cambridge: Published for the Orthological Institute by Basic English Publishing Co	1951
Stories to dramatize. por Winifred Ward ( Hillman and the housewife)	Anchorage, Ky., Children's Theatre Press	1952
Old Fashioned Fairy Tales. Illustrated by Gertrude Mittelman and Graham Robertson.	London : G. Bell & Sons -	1953
ジャカネープス / Jakanēpusu por Juliana Horatia Gatty Ewing; Michitomo Matsubara; Kaoru Miyaki;	同和春秋社	
The brownies, and other stories / by Mrs. J.H. Ewing ; illustrated with 8 colour plates, and line drawings in the text by E.H. Shepard.	London New York : J. M. Dent & Sons ; E. P. Dutton & Co.	1954
Jackanapes, and other tales / (Intr., by Horatia K.F. Eden.).	London : Dent; New York, Dutton	1954

Auth		
Perronet	[Bruges, Belgique] Desclee de Brouwer	[1954]
ユーイング童話集 / Yūingu dōwashū	研究社出版, Tōkyō : Kenkyūsha Shuppan,	1955
The Story of the Brownies. A play in three scenes from the story 'The Brownies' by Mrs. Ewing. Adapted by J. Colquhoun, etc.	County of Kent Girl Guides	1956
Brownies and Boggarts. Adapted by Esmée Mascall from "The Brownies" by Mrs. Ewing. Illustrated by Hilda Boswell.	Edinburgh : McDougall's Educational Co.	[1957]
A flat iron for a farthing : or, Some passages in the life of an only son / with an introd. by Gillian Avery.	London : Faith Press	1959
Jan of the Windmill ... With the original illustrations by Mrs. Allingham	London : Faith Press	1960
In the window seat; a selection of Victorian stories. por Gillian Avery ("A bad habit")	London, Oxford University Press,	1960
The sapphire treasury of stories for boys & girls por Gillian Avery ("Timothy's shoes")	London, V. Gollancz	1960
The second treasure chest of tales : more great stories for children por Gillian Avery ("Timothy's shoes")	New York : McDowell, Obolensky	1960
Bob et Bobby	Poitiers : Éditions S.F.I.L., cop.	1963
Lob Lie-by-the-Fire, or, the Luck of Lingborough. The Story of a Short Life ... With three colour plates by H. M. Brock and line drawings in the text by Randolph Caldecott.	London New York : J. M. Dent & Sons ; E. P. Dutton & Co.	1964
Gianni del mulino a vento	Torino : Paravia	1966
A great emergency and A very ill-tempered family / by Julian Horatia Ewing ; with an introduction by Gillian Avery.	London : Victor Gollancz	1967

The brownies : and other stories	London : J.M. Dent ; New York : E.P. Dutton	1968
William Mayne's Book of giants; stories. ("The ogre courting")	New York, Dutton	ca.1969
A great emergency ; and A very ill-tempered family por Juliana Horatia Ewing; Gillian Avery	New York : Schocken Books	1969
The Brownies. por Alicen White; Martha Coe; Albert Mello; Juliana Horatio Gatty Ewing Audiobook em LP : Gravação de LP : Ficção : Público juvenil	[Farmingdale, N.Y.] : Simon Says	197-
St. George and the dragon / designed and adapted by Mr. Peter C. Jackson from the original Toy Theatre play published in 1847 ; together with another version compiled from Mummers plays in 1871 by Mrs. Juliana Ewing ; the whole embellished with a scholarly introduction by Mr. Ronald Smedley.	London : Pollock's Toy Theatres	C1972
Happy families ("A happy family", "Grandmother's spring", "The Burial of a Linnet") por Barbara Willard; Krystyna Turska	London : Hamilton	1974
The brownies and other stories.	London : Dent ; New York : Dutton	1974
Six to sixteen : a story for girls	New York : Garland Pub.	1976
Mrs Overtheway's remembrances	New York ; London : Garland	1977
Jackanapes	New York : Garland	1977
Lob Lie-by-the-fire ; Jackanapes ; Daddy Darwin's dovecot	New York : Garland Pub.	1977
Giants! Giants! Giants! : From many lands and many times	New York : F. Watts	1980
Masterworks of children's literature. Vol. 5. Part 2, C.1837-1900 : the Victorian age ("Jackanapes")	New York ; London : Chelsea House : Allen Lane	1986
Our field	Mankato, Minn. : Creative Education.	ca.1986

Los Brownies y los zapatos de Tim -	Madrid Escuela Española D.L.	1988
The fiction of Juliana Horatia Ewing 1814-1887	-	-
Amelia y los enanos y los juguetes perdidos	México, D.F. ; Madrid : Gondomar,	ca.1988
Victorian fairy tales : the revolt of the fairies and elves ("Ogre courting")	New York ; London : Routledge.	1989
Old Father Christmas / based on a story by Juliana Horatia Ewing and retold by Berlie Doherty ; illustrated by Maria Teresa Meloni.	London : Collins	1993
The Oxford book of modern fairy tales ("Good luck is better than gold")	Oxford ; New York : Oxford University Press	1993
Old Father Christmas / Juliana Horatia Ewing ; edited by Berlie Doherty ; illustrated by M. T. Meloni.	Picture Lions	1994
Our field : based on a story by Juliana Horatia Ewing / retold by Berlie Doherty ; illustrated by Robin Bell Corfield.	London: Collings	1996
Our Field	London : Picture Lions,	1997
The mammoth book of fairy tales ("Knave and the Fool")	New York : Carroll & Graf Publishers,	1997
The Random House book of dance stories ("Fiddler in the fairy ring")	New York : Random House,	ca.1997
Alternative Alices : visions and revisions of Lewis Carroll's Alice books : an anthology ("Amelia")	Lexington, Ky. : University Press of Kentucky,	ca.1997
The 100 best love poems of all time ("Gifts")	New York : Warner Books	2005
The great American Christmas book ("Snap Dragon")	Woodstock, NY : Overlook Press	2007
The toys in the wood, and other toy stories / compiled by Tig Thomas. "The toys in the wood, an extract	Thaxted : Miles Kelly	2014

from The land of lost toys”		
The treasury of the fantastic: Romanticism to early twentieth century literature (“The ogre courting”)	San Francisco : Tachyon	2013
Irish stories and folklore a collection of thirty-six classic tales (“ Hill-Man and the housewife”)	New York: Skyhorse Publishing.	2016



