

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA – UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do Rio Preto

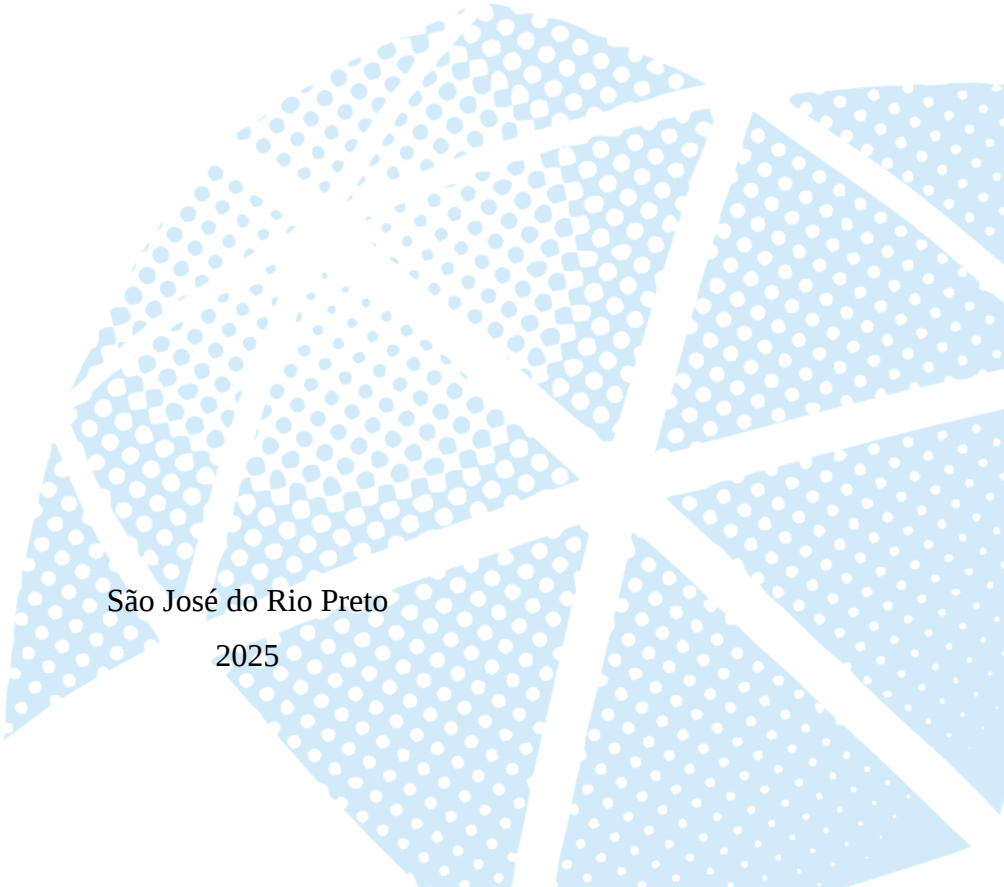
THAÍS FREIRE ROBERTO

DA CRIPTOGRAFIA À REPRESENTAÇÃO:

A adaptação neovitoriana dos diários de Anne Lister em *Gentleman Jack* (2019)

São José do Rio Preto

2025



THAÍS FREIRE ROBERTO

DA CRIPTOGRAFIA À REPRESENTAÇÃO:

A adaptação neovitoriana dos diários de Anne Lister em *Gentleman Jack* (2019)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura (PTEL)

Orientadora: Profa. Dra. Nilce M. Pereira

São José do Rio Preto

2025

R642c

Roberto, Thaís Freire

Da criptografia à representação : a adaptação neovitoriana dos diários de Anne Lister em Gentleman Jack (2019) / Thaís Freire

Roberto. -- São José do Rio Preto, 2025

140 p. : il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Nilce M. Pereira

1. Neovitorianismo. 2. Anne Lister. 3. Estudos da adaptação. 4. Identidade de gênero. 5. Adaptações para a televisão. I. Título.

THAÍS FREIRE ROBERTO

DA CRIPTOGRAFIA À REPRESENTAÇÃO:

A adaptação neovitoriana dos diários de Anne Lister em *Gentleman Jack* (2019)

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura (PTEL)

Data da defesa: 05/09/2025

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Nilce M. Pereira

UNESP – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Campus de São José do Rio Preto

Profa. Dra. Nícea Helena de Almeida Nogueira

UFJF – Universidade Federal de Juiz de Fora – Campus de Juiz de Fora

Prof. Dr. Alvaro Luiz Hattnher

UNESP – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Campus de São José do Rio Preto

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Nilce M. Pereira, agradeço profundamente pelo apoio desde nosso primeiro contato no início de 2021, quando começamos a desenvolver o projeto para esta pesquisa. Sua orientação e parceria nos últimos anos tornou possível a conclusão desta dissertação de que tanto me orgulho. Obrigada, professora, pela sua paciência interminável, que me deu a segurança necessária para seguir em frente com nosso trabalho nos momentos mais difíceis.

Aos meus pais e minhas tias, agradeço pelo incentivo que jamais vacilou desde meus primeiros dias de aula no ensino infantil. Sua fé inabalável em mim trouxe-nos, juntos, a esta conquista.

Ao meu irmão, Guilherme – meu primeiro orientador, cujo expediente está em curso há mais de vinte e oito anos, sem perspectiva de aposentadoria no futuro próximo. Obrigada por me guiar nas minhas escolhas – tanto acadêmicas como pessoais – e estar sempre ao meu lado, sem questionamentos.

A toda a minha família: espero um dia poder retribuir tudo o que já fizeram e continuam fazendo por mim.

Agradeço ao corpo docente do Ibilce, que me ensina e me inspira desde o início da minha graduação em 2015.

Aos meus amigos, pelo apoio incondicional e por compartilharem comigo os momentos mais alegres e mais tristes dos últimos anos.

Aos professores Dr. Alvaro Luiz Hattner e Dr. Pablo Simpson, pelas sugestões e apontamentos pertinentes durante o Exame de Qualificação.

Finalmente, agradeço aos profissionais da saúde que, de diferentes formas, asseguraram minha capacidade para concluir este trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

RESUMO

Este trabalho busca analisar a primeira temporada da série *Gentleman Jack* (2019), criada por Sally Wainwright e produzida pelas companhias BBC e HBO, e as estratégias utilizadas na criação da protagonista Anne Lister a partir dos seus diários, escritos ao longo do século XIX. Com base nos Estudos da Adaptação, em especial as proposições de Linda Hutcheon (2013), Thomas Leitch (2017) e Defne Tutan (2017), examina-se a forma como a série opera a transposição do diário escrito para a narrativa televisiva, representando o espaço mental da protagonista e utilizando recursos como a quebra da quarta parede para aproximar o espectador de sua intimidade. A análise de trechos selecionados da série fundamenta-se, sobretudo, nos conceitos de Marcel Martin (2005) sobre a imagem cinematográfica. Defende-se, ainda, que *Gentleman Jack* inscreve-se em uma tradição neovitoriana – conforme descrita por Kate Mitchell (2010), Antonija Primorac (2018) e Ann Heilmann e Mark Llewellyn (2010) – que revisita criticamente o século XIX para lançar luz sobre questões atuais, preservando e difundindo a memória de Lister a novos públicos e consolidando seu lugar no imaginário cultural. Por fim, o estudo busca evidenciar como a adaptação televisiva contribui para a sobrevivência e popularização dos diários de Anne Lister e para a inserção de sua história em debates contemporâneos sobre representação, memória e identidade.

Palavras-chave: neovitorianismo; Anne Lister; estudos da adaptação; estudos de gênero; televisão

ABSTRACT

This work analyzes the first season of the television series *Gentleman Jack* (2019), created by Sally Wainwright and produced by BBC and HBO, as well as the strategies used to create the protagonist Anne Lister based on the diaries she wrote throughout the 19th century. Drawing on Adaptation Studies, particularly the works of Linda Hutcheon (2013), Thomas Leitch (2017), and Defne Tutan (2017), the study examines how the series transposes the written diary into a television narrative, representing the protagonist's mental space and making use of resources such as the breaking of the fourth wall to provide the viewer with a closer look at her intimate mind. The analysis of selected scenes from the series is based primarily on Marcel Martin's (2005) concepts of the cinematic image. The study also argues that *Gentleman Jack* is part of a neo-Victorian tradition – as described by Kate Mitchell (2010), Antonija Primorac (2018), and Ann Heilmann and Mark Llewellyn (2010) – that critically revisits the 19th century to shed light on current issues, preserving and disseminating Lister's memory to new audiences and cementing her place in the cultural imagination. Finally, the study seeks to highlight how the television adaptation contributes to the survival and popularization of Anne Lister's diaries and the insertion of her story into contemporary debates about representation, memory, and identity.

Keywords: neo-victorianism; Anne Lister; adaptation studies; gender studies; television

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Diários de Henry David Thoreau (1837–1862)	12
Figura 2 – Diário manuscrito de Albert Einstein (1879–1955)	12
Figura 3 – Diário Sophia Peabody Hawthorne (1809–1871)	13
Figura 4 – Última página do diário de Anne Lister	27
Figura 5 – Página do diário de Anne Lister	29
Figura 6 – Destaque para trecho transcrito (grifo nosso)	29
Figura 7 – Destaque para trecho transcrito	33
Figura 8 – Cifra completa do código utilizado por Anne Lister	34
Figura 9 – Destaque para trecho transcrito (grifo nosso)	36
Figura 10 – Trecho do diário de Ann Walker	42
Figura 11 – Escrita em código desenvolvida por Anne Lister	44
Figura 12 – Trecho do diário de Lister no qual alterna entre o código e a escrita normal	47
Figura 13 – Exterior de Shibden Hall	53
Figura 14 – Interior de Shibden Hall	53
Figura 15 – Estátua de Anne Lister feita pela escultora Diane Lawrenson	55
Figura 16 – Anne Lister registra sua viagem ao lado de seu termômetro	64
Figura 17 – Anne Lister na sequência de abertura de <i>Gentleman Jack</i>	71
Figura 18 – Anne Lister e Ann Walker em <i>Gentleman Jack</i>	72
Figura 19 – Anne Lister chegando em Shibden Hall	73
Figura 20 – Anne Lister após agressão	78
Figura 21 – Ann Walker consultada por Dr. Kenny	80
Figura 22 – Retrato de Anne Lister pintado por Alice Taylor em 1822	82
Figura 23 – Figurino de Anne Lister para <i>Gentleman Jack</i> criado por Tom Pye	82
Figura 24 – Figurinos de Anne Lister e Ann Walker em exposição no museu Calderdale	83
Figura 25 – Anne Lister e Ann Walker no quinto episódio de <i>Gentleman Jack</i>	86
Figura 26 – Ann Walker e Anne Lister se reencontram no oitavo episódio de <i>Gentleman Jack</i>	88
Figura 27 – Lady Eleanor Butler and Miss Ponsonby 'The Ladies of Llangollen', c. 1855	92
Figura 28 – Cenário do parque <i>Dickens World</i>	108
Figura 29 – Participantes de <i>The Victorian Slum</i>	109
Figura 30 – Anne e Emily Brontë caminham em Haworth em <i>As Irmãs Brontë</i>	116

Figura 31 – Exterior de Crow’s Nest em <i>Gentleman Jack</i>	121
Figura 32 – Paisagem rural em <i>Gentleman Jack</i>	122
Figura 33 – Cozinha de Shibden Hall	123
Figura 34 – Exterior da casa dos Sowden	123
Figura 35 – Distribuição de personagens LGBTQIA+ na televisão norteamericana em 2022	129
Figura 36 – Orientação sexual de personagens LGBTQIA+ na televisão norteamericana em 2022	129
Figura 37 – Capa do livro <i>Gentleman Jack: The Real Anne Lister</i>	130

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. ANNE LISTER E A SÉRIE <i>GENTLEMAN JACK</i>	18
2.1 Quem foi Anne Lister?	20
2.2 Os diários de Anne Lister e sua escrita em código	27
2.3 A série <i>Gentleman Jack</i> e obras que a antecederam	47
3. A ADAPTAÇÃO DOS DIÁRIOS DE ANNE LISTER EM <i>GENTLEMAN JACK</i>	59
3.1 Dos diários para a tela	62
3.2 Representações de Anne Lister em <i>Gentleman Jack</i>	68
3.3 Anne Lister e as personagens femininas em <i>Gentleman Jack</i>	89
4. ANNE LISTER E <i>GENTLEMAN JACK</i> À LUZ DO NEOVITORIANISMO	96
4.1 Um novo século XIX?	97
4.2 O neovitorianismo na televisão	110
4.3 <i>Gentleman Jack</i> e as possibilidades do neovitorianismo	120
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	128
REFERÊNCIAS	133

1. INTRODUÇÃO

Os diários pessoais vêm ocupando um espaço fundamental na literatura ao longo da história. Embora muitas vezes concebidos como textos privados, sem a intenção de publicação, eles frequentemente atravessam o limite entre o registro íntimo e o objeto literário, tanto pela forma quanto pela capacidade de transformar experiências humanas em linguagem. Ao mesmo tempo, a publicação desses textos levanta questões sobre a relação entre verdade, subjetividade e memória, tornando-os objetos de grande interesse para estudiosos que pesquisam as intersecções entre literatura, história e identidade: além de permitirem um acesso privilegiado à subjetividade de quem escreve, eles revelam também a maneira como o autor ou autora integra-se ao mundo, constrói sua própria imagem e negocia com os códigos sociais de sua época. Registros como o de Anne Frank, que se tornaram símbolos universais de resistência e testemunhos históricos dos horrores da Segunda Guerra Mundial, de Charlotte Brontë, que revelam aspectos cruciais de sua formação intelectual e afetiva, ou de Nathaniel Hawthorne, nos quais o autor reflete sobre a criação literária e o cotidiano, demonstram que os diários não apenas documentam vidas – eles se inserem no campo da literatura como formatos narrativos com estilo próprio, construção e intencionalidade estética, ainda que, muitas vezes, de forma involuntária.

A relevância cultural dos diários pessoais inspirou uma exposição organizada em 2011 pela Morgan Library and Museum de Nova Iorque. A mostra, intitulada “*The Diary: Three Centuries of Private Lives*” [O Diário: Três Séculos de Vidas Privadas]¹ contou com exemplares dos diários de personalidades históricas como o escritor escocês Walter Scott, que se dedicou ao hábito de registrar seus dias durante os seis últimos anos de sua vida. Citando Samuel Pepys e Lord Byron como inspirações para a prática, Scott relatava desde a tristeza de envelhecer até comentários sobre obras literárias de nomes como William Wordsworth e Jane Austen, “deixando de lado qualquer pretensão de regularidade e ordem e anotando os eventos exatamente como eles ocorreram para lembrança” (Scott in Douglas, 2013, p. 1).² A exibição contava também com os diários de Nathaniel Hawthorne e sua esposa Sophia Peabody Hawthorne: o casal mantinha um diário em conjunto, ambos escrevendo no mesmo caderno comentários sobre a vida que compartilhavam. Após o nascimento dos filhos do casal, o diário

¹ Cf. www.themorgan.org/exhibitions/online/thediary

² [...] throwing aside all pretence to regularity and order and marking down events just as they occurred to recollection.

passou a abranger os novos membros da família e as páginas que antes se alternavam entre registros de Nathaniel e Sophia agora continham também desenhos feitos pelas crianças.



Figura 1: Diários de Henry David Thoreau (1837–1862)
Fonte: The Morgan Library and Museum

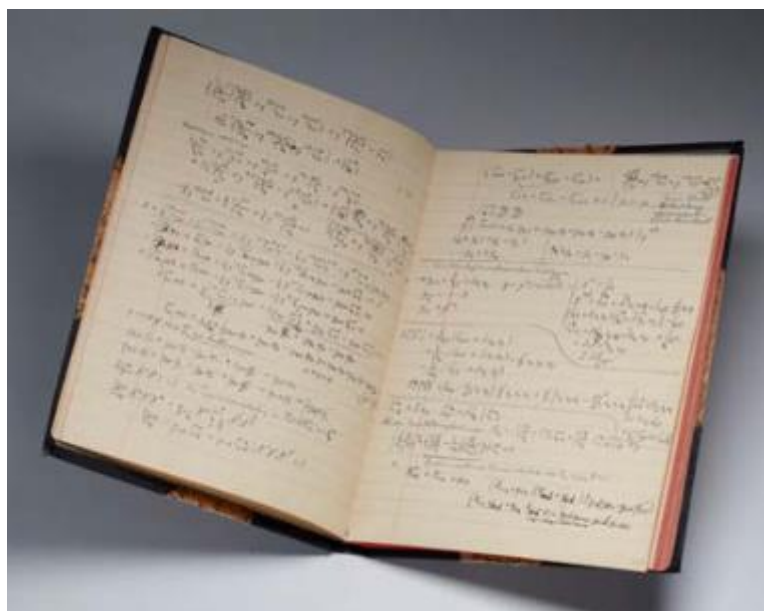


Figura 2: Diário manuscrito de Albert Einstein (1879–1955)
Fonte: The Morgan Library and Museum



Figura 3: Diário Sophia Peabody Hawthorne (1809–1871)
 Fonte: The Morgan Library and Museum

O formato peculiar dos diários dos Hawthorne não é o único que se destaca ao longo da história. Os escritos de Anne Lister (1791–1840) ocupam, também, um lugar notável entre os registros autobiográficos. Lister foi uma proprietária de terras, empresária e viajante britânica nascida em Halifax, West Yorkshire, que se tornou conhecida por desafiar as normas de gênero e conduta feminina do período em que viveu na região, a primeira metade do século XIX. Ela vestia-se de preto na maior parte das vezes, administrava pessoalmente seus negócios e relacionava-se afetiva e sexualmente com outras mulheres com o conhecimento de seus familiares próximos. Sua postura incomum fez com que ficasse conhecida entre a população de Halifax como “*Gentleman Jack*” – um apelido que carregava tanto o julgamento de seus contemporâneos quanto um grau de admiração pela sua postura firme entre um meio social predominantemente masculino. Seus registros totalizam mais de cinco milhões de palavras e, desse total, cerca de um sexto foi escrito em um código que ela criou a partir de uma combinação de símbolos matemáticos e o alfabeto grego. Esse recurso era utilizado para ocultar informações como transações financeiras, comentários sobre outros membros da sociedade local e, sobretudo, suas relações e romances com outras mulheres. O código secreto de seus diários só foi decifrado na década de 1890, mais de cinquenta anos após sua morte, por John Lister, o então herdeiro de Shibden Hall – a propriedade em que Lister viveu. Após a descoberta acerca da sexualidade de sua antepassada, os diários foram escondidos novamente pela família, até 1937, quando o bibliotecário-chefe de Halifax obteve os arquivos e começou a decodificá-los.

A redescoberta e valorização desses textos deram-se, em grande parte, graças ao contexto cultural e acadêmico contemporâneo, marcado pelo fortalecimento dos estudos de gênero e pelo avanço dos estudos neovitorianos – um campo dedicado a investigar a forma como produções culturais contemporâneas revisitam e reinterpretam o século XIX, frequentemente dando voz a sujeitos historicamente marginalizados como mulheres, pessoas LGBTQIA+, trabalhadores, imigrantes e povos colonizados. Além de recriar o passado, essas obras neovitorianas reescrevem-no a partir das questões políticas e sociais do presente, questionando as versões oficiais da história e explorando o que tenha sido omitido ou distorcido ao longo do tempo. Os diários de Anne Lister encaixam-se com precisão nesse movimento: seu conteúdo revela as lacunas nas narrativas dominantes sobre o período vitoriano e ressalta a subjetividade de uma mulher *queer*, que se recusou a abandonar sua identidade frente ao contexto conservador em que viveu. Ao mesmo tempo, a lente neovitoriana fornece as ferramentas para compreender esses textos como relatos históricos e narrativas literárias de resistência. Nesse cenário de resgate crítico, assim, os diários de Lister alcançam nova relevância, saindo do isolamento acadêmico para ocupar um novo espaço no debate cultural contemporâneo.

É nesse movimento, também, que a série *Gentleman Jack*, coprodução da HBO e BBC, assume um papel central, na visibilidade de diários pessoais e sua consequente elevação a um patamar de destaque nas produções artísticas e culturais. A série, composta por duas temporadas, veiculadas em 2019 e 2022 (com lançamento simultâneo global), foi, nesses dois conjuntos, idealizada e roteirizada por Sally Wainwright, colocando em evidência a vida de Anne Lister fora do âmbito acadêmico por meio dos diários. Os diários já haviam ganhado notoriedade durante a década de 1980, quando a pesquisadora e historiadora Helena Whitbred encontrou-os e, após se fascinar pela história ali contida, publicou seu primeiro livro com trechos selecionados dos volumes. Com o lançamento da série e popularidade de *Gentleman Jack*, um novo público inspirado na vida da autora, bem como um novo interesse popular e acadêmico acerca dos seus registros vem surgindo e crescendo em vários setores literários e culturais.

A série contribuiu para as discussões a respeito da sexualidade, em especial entre o público feminino. Após o lançamento de *Gentleman Jack*, fãs compartilharam depoimentos do impacto da história de Lister em suas vidas pessoais, relatando as diferentes formas como a série deu-lhes coragem para aceitar e assumir suas sexualidades. Sally Wainwright associa o diálogo aberto que existe hoje acerca de sexualidade e gênero ao sucesso da série: ela conta em

uma entrevista que propôs um seriado sobre Lister em 2002, mas a proposta fora rejeitada; assim, segundo a roteirista, 2019 seria o momento ideal para a produção ter acontecido (Wainwright, 2019). Além dessa abertura cultural, o êxito de *Gentleman Jack* também pode ser atribuído, em parte, à fórmula episódica televisiva, que vem sendo aproveitada pelas redes britânicas desde o surgimento do veículo. Nesse sentido, o que Sarah Cardwell (2007, p. 187) afirma a respeito da adaptação de romances clássicos para a televisão – de que funcionam melhor nesse meio do que no cinema – é válido para o diário, visto que meio televisivo pode propiciar um maior desenvolvimento para personagens e acontecimentos, que tanto os romances quanto os diários têm em comum – embora a adaptação de *Gentleman Jack* seja direcionada por estratégias diferentes. Mais do que transpor acontecimentos dos diários, a série preserva a voz e a subjetividade de Lister, incorporando elementos de sua personalidade – humor, determinação, ironia – e dramatizando o ato de escrever como parte essencial da narrativa. Com isso, *Gentleman Jack* transforma os diários em um arquivo vivo, que preserva e divulga a história de Lister para públicos que dificilmente teriam contato com os documentos originais, garantindo que sua trajetória e identidade não se percam no tempo, mas sejam celebradas e debatidas no presente.

Este estudo tem como objetivo geral analisar a primeira temporada da série, de 2019, com ênfase na maneira como Anne Lister foi caracterizada a partir de seus diários, considerando as semelhanças e/ou diferenças em sua caracterização e quais os efeitos das decisões tomadas por Wainwright em sua adaptação. A ideia é verificar como o meio audiovisual oferece um caso exemplar para pensar a relação entre documentos pessoais e narrativas dramáticas. Buscamos também explorar como *Gentleman Jack* e a popularização da figura de Lister contribuíram para os diálogos acerca de gênero, sexualidade, e feminismo na atualidade, além de refletir sobre o contexto histórico em que Lister viveu, em contraposição ao momento atual e de que maneira esses dois âmbitos associam-se e influenciam-se na percepção do passado, ressaltando em que medida esse olhar do presente remodela a história para dialogar com as pautas e sensibilidades atuais. Para tal, abordaremos tópicos relacionados aos estudos da adaptação e ao neovitorianismo ao longo do texto, buscando responder aos questionamentos propostos pela pesquisa.

A relevância desse tipo de investigação justifica-se pela pertinência e urgência das discussões em torno de gênero, sexualidade e representatividade, temas cada vez mais presentes nas esferas sociais e políticas, e que encontram na figura de Anne Lister um símbolo de identificação, especialmente para o movimento LGBTQIA+. Ao abordar a adaptação televisiva

de um diário pessoal, o estudo busca contribuir para o crescimento da pesquisa desse meio textual dentro dos Estudos da Adaptação, que mais comumente ocupa-se de obras cinematográficas e literárias. Além disso, a pesquisa insere-se no campo dos estudos da imagem televisiva, examinando como aspectos como cores, figurinos, enquadramentos, entre outros, auxiliam na construção da personagem protagonista. Considerando o crescente interesse por produções que revisitam o século XIX, este trabalho também dialoga com o conceito de neovitorianismo, investigando como a série recria e atualiza a atmosfera vitoriana a partir das sensibilidades e demandas do século atual.

Iniciaremos o primeiro capítulo apresentando Anne Lister, utilizando as obras de Jill Liddington (2003; 2017), Anne Choma (2019) e Helena Whitbred (2010), nas quais as autoras utilizam trechos dos diários e outros documentos históricos para contextualizar e apresentar a vida de Lister em diferentes fases. Depois, nos aprofundaremos nos diários, analisando o estilo da escrita, a metodologia por trás da codificação e o que o conteúdo dos registros revela sobre a vida e a personalidade da escritora. Para isso, continuaremos baseando-nos nas obras de Helena Whitbred (2010) e nas transcrições disponibilizadas pelo West Yorkshire Archive Service (WYAS). Comentaremos, ainda, sobre outras publicações e adaptações acerca da vida de Anne Lister. Exploraremos a recepção e o alcance das produções na época em que foram lançadas, contrastando-as com o sucesso global de *Gentleman Jack* e observando quais fatores podem ter influenciado essa diferença.

No segundo capítulo, exploraremos a forma como a personagem de Lister foi construída a partir dos diários, observando trechos da série em conjunto com passagens dos volumes e traçando uma análise das estratégias empregadas no processo de adaptação, a fim de compreender as motivações por trás de certas decisões. Para isso, nos basearemos nos trabalhos de teóricos da adaptação como Sarah Cardwell (2007), Thomas Leitch (2017) e Linda Hutcheon (2013). Após comparar trechos da série com trechos dos diários, a partir das reflexões sobre as relações entre a adaptação e a televisão propostas no início do capítulo, passaremos a uma discussão mais aprofundada sobre de que maneira o processo adaptativo empregado construiu a dramatização de Anne Lister, retomando elementos da sua vida apresentados no primeiro capítulo e comparando-os com a personagem protagonista presente em *Gentleman Jack*, explorando as diferenças e semelhanças que podemos notar a seu respeito.

No capítulo final, falaremos sobre a popularidade de obras televisivas, cinematográficas e literárias que adaptam o período vitoriano e sobre de que maneira a perspectiva a respeito do século XIX transformou-se ao longo do tempo, observando como essa tendência pode ter

contribuído para o sucesso de *Gentleman Jack*. Para isso, nos basearemos nas reflexões de Kate Mitchell (2010) em *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction* e nas ideias de memória e nostalgia cultural presentes em Antonija Primorac (2018), assim como na obra de Ann Heilmann e Mark Llewellyn (2010), que nos ajudarão a definir o neovitorianismo ao longo do tópico. Comentaremos alguns aspectos presentes em adaptações neovitorianas, tomando por base obras situadas no século XIX como o filme *To Walk Invisible* (2016) e o seriado *Servants* (2003). Por fim, observaremos como esses aspectos se manifestam na primeira temporada de *Gentleman Jack* e de que forma a série retrata o período vitoriano, considerando os principais pressupostos do estudo concernente à adaptação, à História e ao neovitorianismo, bem como verificando os elementos estéticos e narrativos empregados na primeira temporada da série.

2. ANNE LISTER E A SÉRIE *GENTLEMAN JACK*

Anne Lister foi uma escritora e proprietária de terras que viveu na cidade de Halifax entre 1791 e 1840. Era uma viajante frequente e uma acadêmica apaixonada – dedicou-se ao estudo de idiomas, filosofia, matemática, botânica, química, geologia e de inúmeras outras áreas do conhecimento, sempre registrando assiduamente cada passo de sua educação nos diários que começou a escrever aos 15 anos de idade. O hábito, que manteve até o final de sua vida adulta, evoluiu com o tempo: o que teve início como páginas avulsas durante a adolescência transformou-se em um registro extenso e metódico de cada detalhe do seu dia. Ao todo, somam-se 27 volumes, contendo mais de seis mil páginas e aproximadamente cinco milhões de palavras, das quais um sexto foi escrito em uma cifra criada por ela mesma a partir de números, símbolos e caracteres do alfabeto grego. O código era utilizado para ocultar assuntos pessoais, como planejamentos financeiros, opiniões políticas e, sobretudo, seus relacionamentos sexuais com outras mulheres. Após a sua morte, os diários permaneceram guardados no sótão de sua residência durante 47 anos, até que John Lister – o último herdeiro de sua propriedade – encontrou-os e trabalhou com um amigo historiador para decifrar o código e acessar o conteúdo.

Embora, na época, os assuntos tratados nos diários tenham sido considerados chocantes, o que fez com que os volumes voltassem a ser guardados até a década de 1930, atualmente são celebrados como rico material de valor histórico. Além do crescente interesse acadêmico pela vida de Lister, seus registros foram reconhecidos como documentos de importância global pela UNESCO em 2011, sendo incluídos no programa Memória do Mundo, que visa proteger o patrimônio documental global contra a deterioração e a amnésia coletiva. Desde o início dos anos 2000, a história de Lister deu origem a livros, programas de rádio, minisséries e filmes televisivos. No entanto, sua obra mais conhecida é a série *Gentleman Jack*, criada por Sally Wainwright e coproduzida em parceria pela BBC e HBO por duas temporadas entre os anos 2019 e 2022. A série, cujo nome remete ao apelido dado a Lister pela população de Halifax, cobre o período de 1832 a 1834, adaptando os acontecimentos descritos nos livros *Nature's Domain* (2003) e *Female Fortune* (1998), de Jill Liddington, nos quais a autora seleciona trechos dos diários de Lister e os apresenta em ordem cronológica, construindo uma linha temporal dos acontecimentos narrados, embora sem que se transformem em uma narrativa propriamente dita.

Desde o lançamento de *Gentleman Jack*, a fortuna crítica a respeito de Lister tem crescido, fomentando a publicação de novos livros e a expansão da pesquisa acadêmica acerca

de sua vida. Esse interesse pode ser explicado, em parte, pelo entusiasmo de membros da comunidade LGBTQIA+ por contribuir para a disseminação de conhecimento através de grupos de pesquisa, realização de eventos presenciais e virtuais para a discussão de questões relacionadas à autora e publicações no meio científico. No entanto, nota-se que, embora os registros extensos deixados por Lister ofereçam uma ampla variedade de pontos de interesse (suas viagens, empreendimentos, vida literária e estudo científico), grande parte das publicações a seu respeito tem como enfoque sua sexualidade ou seus relacionamentos amorosos: ao pesquisar o nome “Anne Lister” na aba “Notícias” do buscador Google, cinco dos dez primeiros resultados contêm a palavra “lésbica” no título e um menciona o aniversário da união entre Lister e Ann Walker; e, ainda, a página inicial de um dos principais *sites* sobre a vida da autora³ menciona a palavra “lésbica” seis vezes, inclusive no título. A proposta deste trabalho é, assim, fugir dessa atual tendência. Ao mesmo tempo que reconhecemos a importância da identidade de Lister para a luta LGBTQIA+ e o impacto positivo causado por sua visibilidade, procuramos contribuir para uma representação mais pluralística da autora, dedicando a devida atenção à sua sexualidade, mas destacando outras faces de sua vida como pessoa, membro de uma comunidade e artista, em particular no decorrer da nossa análise de *Gentleman Jack*.

A série configura o principal objeto de estudo desta pesquisa, que visa analisar a maneira como a personagem protagonista Anne Lister foi construída e caracterizada a partir do material fonte presente em *Nature's Domain* e *Female Fortune*. Para isso, trabalharemos neste capítulo com as obras de Liddington, além dos dois volumes de *The Secret Diaries of Miss Anne Lister* (2010; 2015), de Helena Whitbred, e *Gentleman Jack: The Real Anne Lister* (2019), de Anne Choma, para descrever a vida pessoal e literária de Lister. Os trechos dos diários citados ao longo do trabalho serão retirados das transcrições disponíveis no *blog* do West Yorkshire Archive Service (WYAS), museu localizado em Calderdale que armazena os exemplares originais dos manuscritos de Lister, além de cartas, documentos de família, registros financeiros, relatos de viagem e cadernos de estudo referentes a ela. Dos vinte e sete itens que compõem a coleção dos diários, vinte e um contam com transcrição completa disponível, sendo eles os diários escritos entre 1806 e fevereiro de 1836, que totalizam mais de 2,7 milhões de palavras transcritas por voluntários. As transcrições estão disponíveis para *download* em PDF na página de cada item da coleção.

³ Cf. www.annelister.co.uk/

Assim como adotado pelo WYAS e pelas autoras Liddington, Whitbred e Choma, a redação em *itálico* será utilizada neste trabalho para sinalizar os trechos escritos em código por Lister. Esclarecemos, também, que todas as traduções de citações bibliográficas são nossas, exceto quando informado o nome do tradutor. Ainda, apontamos que parte dos livros citados foram consultados em suas edições eletrônicas, que não apresentam numeração de páginas; nesses casos, as citações estarão acompanhadas do indicativo “s/d” (sem dado). As referências de cada citação dos diários de Lister trarão o nome da autora, o ano do registro e o código de localização do trecho em questão no formato “SH:7/ML/E”, que corresponde à identificação da coleção relativa a Anne Lister no acervo de Calderdale. Em nota, após cada citação, colocaremos o endereço para a página do acervo virtual do WYAS, onde o trecho poderá ser encontrado.

No primeiro tópico deste capítulo, realizaremos uma breve biografia de Anne Lister, traçando uma trajetória de sua infância até a vida adulta, quando herdou a casa da família e passou a gerenciar a produção de carvão na propriedade. Teremos como base as obras de Jill Liddington, Anne Choma e Helena Whitbred – três das mais notáveis historiadoras da vida de Lister. No segundo tópico, analisaremos a escrita e o conteúdo dos diários e demonstraremos a metodologia do código desenvolvido pela autora. Para uma melhor ilustração da linguagem presente nos diários, traremos, em alguns casos, a transcrição exata dos trechos selecionados como apresentados nos diários, seguidos da transcrição em língua inglesa e da tradução. No tópico final, falaremos sobre outras publicações e adaptações já feitas acerca da vida de Lister e exploraremos a recepção e as produções na época em que foram lançadas, em contraste com o alcance global de *Gentleman Jack*. Investigaremos a recepção da série pelo público e pela crítica e observaremos quais fatores foram influentes na visão da série nesses dois âmbitos.

2.1 Quem foi Anne Lister?

O nome de Anne Lister é mais conhecido na historiografia local da cidade de Halifax, na Inglaterra, do que no universo da literatura e cultura inglesas a que pertence como um de seus expoentes. De fato, foi seu legado na área literária o responsável por torná-la uma personalidade de interesse crescente na contemporaneidade, especialmente no atual meio acadêmico, embora seu percurso como escritora tenha sido longo e, em grande parte, obscurecido por questões de conservadorismo, que indissociavam sua vida literária dos estigmas sociais que a acompanhavam. Desde a infância, Anne Lister chamava a atenção por onde passava. Nascida na cidade de Halifax em 1791, foi uma criança energética e obstinada,

frequentemente desobedecendo aos pais, Jeremy e Rebecca Lister, em favor de saciar sua curiosidade interminável, aparentemente por coisas não convencionais (Choma, 2019, s/d). Como registra Anne Choma, a autora costumava escapar de seu quarto pela janela, durante a noite, para ir até a cidade mais próxima ver coisas “ruins” (Choma, 2019, s/d)⁴. No entanto, apesar do comportamento desafiador para os adultos à sua volta, Lister desde cedo demonstrava uma inteligência acadêmica notável: além de ter facilidade em matemática, possuía um grande interesse por literatura, citando Virgílio e Homero como alguns de seus autores clássicos favoritos nos diários que escrevia (Choma, 2019, s/d).

Aos quatorze anos, passou a estudar em Manor House, um internato em York, conforme o intuito dos pais de que uma educação mais rígida, como empreendida por essa instituição, resultasse em uma conduta mais apropriada às normas sociais impostas às mulheres da época e fizesse com que Lister deixasse de lado sua desobediência e independência, além de outros comportamentos associados ao sexo masculino — como também era típico a seu respeito. O desejo dos pais, porém, não foi realizado. Foi em Manor House que Lister teve seu primeiro relacionamento amoroso com uma outra menina, pouco tempo depois sendo expulsa por ser considerada uma aluna problemática e indisciplinada. Nos anos seguintes à expulsão, alternou entre a residência dos pais e Shibden Hall, propriedade que até então pertencia a seus tios James e Anne Lister, dedicando seu tempo ao estudo da agricultura e ao gerenciamento do terreno junto dos funcionários da família. Dez anos depois, mudou-se definitivamente para Shibden Hall (Choma, 2019, s/d).

Em 1826, com a morte de James Lister, herdou Shibden Hall, como esperava. A garantia da herança foi o resultado de um esforço a longo prazo, empreendido por ela durante os anos em que morou com o tio para convencê-lo a incluí-la em seu testamento. A autora era a sucessora legítima do tio, uma vez que seus três irmãos haviam morrido na infância e outro em 1813, restando, assim, apenas ela e sua irmã mais nova, Marian. Não obstante, caso seu tio tivesse tido outra opção, não teria deixado Shibden Hall para a sobrinha: em 20 de setembro de 1824, ela escreve em um de seus diários que “[e]le não tinha uma opinião elevada sobre as mulheres — não teria gostado de deixar propriedades para elas. Se eu fosse diferente do que sou, não deixaria a dele para mim” (Whitbred, 2015, s/d).⁵ Apesar de fazê-lo com ressalvas, ele havia sido testemunha do empenho de Lister em aprender e aprimorar o gerenciamento de

⁴ When she was supposed to be tucked up safely in her bed asleep at night she would escape from her maid through her bedroom window into the nearest town to see ‘bad’ things.

⁵ “He had no high opinions on ladies - was not fond of leaving estates to females. Were I other than I am, would not leave his to me.”

Shibden desde sua chegada e, sabendo que ela provavelmente não se casaria com um homem, tinha a segurança de que seu patrimônio secular não correria o risco de pertencer a outra família por meio de um casamento (Choma, 2019, s/d). Contudo, seu *status* como proprietária não seria consolidado por mais dez anos, até a morte do pai e da tia, que ainda detinham direitos sobre os lucros de Shibden Hall. Durante esse período, seu acesso ao dinheiro foi restrito, fazendo com que ainda dependesse financeiramente de parentes e amigos mais afortunados (Choma, 2019, s/d).

Seu novo papel como dona de Shibden Hall libertou-a financeiramente e trouxe-lhe um poder político que até então não possuía (Choma, 2019, s/d). Uma forte apoiadora do partido conservador Tory, ela defendia a detenção da autoridade por parte dos proprietários de terra e criticava a Lei da Reforma de 1832, que concedia o direito ao voto a pequenos gestores, moradores, comerciantes e outros membros das classes menos favorecidas (Choma, 2019, s/d). Como afirma Anne Choma, “[r]epresentando a velha ordem, ela defendia a demarcação tradicional da relação entre senhorio e locatário. [...] Ela desprezava tanto os radicais da classe trabalhadora, que lutavam por liberdades maiores, quanto seus vizinhos, que apoiavam sua causa” (2019, s/d).⁶ Embora as mulheres ainda não tivessem o direito de exercer o voto pelos oitenta e seis anos seguintes, Lister aproveitou-se do novo direito de seus inquilinos para firmar seus interesses e passou a coagi-los a apoiar o candidato de sua preferência, sob ameaça de despejo àqueles que não o fizessem (Choma, 2019, s/d). Em 4 de novembro de 1835, ela registra no diário seu raciocínio ao considerar um novo morador para Shibden Hall:

Disse a Mark para fazer exatamente como preferisse — disse que eu considerá-lo-ia para entrar na casa no primeiro dia deste mês — perguntei se me daria um voto conservador ou não — queria que ele perguntasse ao sr. Akroyd, mas ele pareceu não querer fazê-lo — então, eu disse que não aceitaria um novo inquilino que não me desse um voto — não queria que ele ofendesse o sr. Akroyd; eu consideraria dar-lhe um voto ou não — se eu desse a ele um [voto] e ele votasse contra mim, eu deveria retirar seu voto o mais imediatamente possível (Lister, 1835, SH:7/ML/E/18).⁷

⁶ Representing the old order, she championed the traditional demarcation of the relationship between landlord and tenant. (...) She poured scorn both on the working-class radicals who fought for those greater freedoms, and on her neighbours who supported their cause.

⁷ Told Mark to do exactly as he liked best — said I should consider him to enter to the house on the 1st of this month — asked if he would give me a conservative vote or not — wanted him to ask Mr. Akroyd, but he did not seem to like to do this — so, I said, I would not take a new tenant who would not give me a vote — I did not wish him to offend Mr. Akroyd I should consider whether to make him Mark a vote or not — if I did make him one, and he voted against me, I should take away his vote as immediately as possible. Cf.

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f18%2f124&pos=1

A busca por influenciar os poderes que governavam a região de Halifax origina-se, em parte, na importância que Lister dava ao próprio nome e na crença de que sua inteligência a colocasse acima de outros membros da aristocracia local. Em 1817, a autora relata seu entusiasmo ao ter a linhagem da família incluída nos documentos oficiais da cidade e afirma ter ela mesma “proposto tornar uma regra que o registro da linhagem fosse trazido e lido em voz alta a cada ano, no dia 21 dos meses de junho e dezembro” (Lister, 1817, SH:7/ML/E/2).⁸ Não obstante, o orgulho não eliminava por completo sua insegurança, como evidencia seu relato de outubro de 1824: “[s]empre duvido da minha própria importância e se as pessoas não forem civilizadas ao me visitar, imagino que pretendem me dispensar [...]; nunca me sentirei bem nesse quesito até que esteja na alta sociedade e com boas condições” (Lister, 1824, SH:7/ML/E/8).⁹ Mesmo a sua paixão pelo estudo de diversas áreas não foge da pretensão de ascensão social: “sem alguma superioridade intelectual sobre a massa comum daqueles com quem me encontro, o que sou eu? *Pejus quàm nihil*”¹⁰ Lister, 1825, SH:7/ML/E/9).¹¹ Assim, a articulação entre a ambição econômica, política e intelectual que atravessa a escrita de Lister encontra uma base comum no desejo de ascensão social – como propõe Susan Lanser, “a busca por *status* impulsionou sua política conservadora, e não o contrário. Pois, se olharmos para os diários ao longo do tempo, o que mais importava para Lister era garantir a sua identidade como membro da elite proprietária de terras” (2023, p. 122).¹²

Assim, descontente com a situação financeira e social de sua família e insatisfeita com os lucros gerados pela produção de carvão em Shibden Hall, visto ser essa a principal fonte de renda da propriedade, Lister estava em constante busca de formas de ampliar o faturamento – sob seu comando, o trabalho foi otimizado e intensificado, os aluguéis cobrados rigidamente e

⁸ Having myself proposed making it a rule to have the pedigree brought down and read aloud the 21st days of every June and December [...]. Cf.

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f2%2f39&pos=1

⁹ I always doubt my own importance and if people are not civil in calling etc. fancy they mean to cut or not know me I shall never feel right on this point till I am evidently in good society and rank with a good establishment. Cf. www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f8%2f53&pos=2

¹⁰ Pior que nada.

¹¹ [...] without some intellectual superiority over the common mass of those I meet with what am I? *Pejus quàm nihil*. Cf.

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f9%2f21&pos=1

¹² I propose, in short, that the quest for status drove Lister’s Tory politics rather than the other way around. For, if we look at the diaries across time, what mattered most to Lister was to secure her identity as a member of the landowning elite.

os contratos cumpridos sem flexibilidade. Mas sua busca por fortuna e poder também envolvia beneficiar-se de suas relações sociais, sempre criando laços com pessoas e famílias mais ricas, de classes mais elevadas (Choma, 2019, s/d). Com o terreno gerando uma renda maior, a coerção política que exercia dando-lhe mais controle e seu círculo social ganhando mais membros da elite, a autora foi tomando seu lugar como um dos nomes mais conhecidos e influentes de Halifax durante o início do século XIX (Choma, 2019, s/d). Entretanto, mesmo que permanecesse amplamente respeitada, sua vida pessoal nunca deixou de despertar rumores e fortes opiniões da comunidade à sua volta.

A identidade sexual e de gênero de Lister é causa frequente de discordâncias tanto entre pesquisadores de sua vida quanto entre fãs de *Gentleman Jack*. Apesar de ser comumente apontada como “a primeira lésbica moderna”, muitos escritores repreendem o uso da terminologia contemporânea para definir Lister. O termo tem sido empregado desde a publicação da primeira obra de Helena Whitbred sobre os diários, na qual a autora cita um trecho em que Lister escreve “[e]u amo e amo apenas o sexo frágil e, portanto, amado por elas, meu coração se revolta contra qualquer outro amor que não seja o delas” (Lister, 1821, SH:7/ML/E/4, grifo nosso),¹³ e afirma que a passagem é “uma declaração explícita de amor lésbico, à qual [Lister] se manteve fiel até o dia de sua morte” (Whitbred, 2010, s/d).¹⁴ No entanto, o uso de uma palavra para descrever uma forma de identidade que precede o surgimento do termo em si é problemático para autores como Annamarie Jagose: para a pesquisadora, Lister, como lésbica — na verdade, a suposta autoevidência de que essa designação se ajuste aos termos de sua autodescrição — só pode ser retrospectiva” (Jagose, 2002, p. 16),¹⁵ justificando que a prática firma-se mais na definição do termo “lésbica” do que no complexo processo da construção do seu significado.

A identificação sexual de Lister é estudada por Anna Clark (1996). A autora analisa os três principais elementos que compõem a construção da identidade de um indivíduo: seus interesses, circunstâncias materiais e as representações culturais a que tem acesso. Segundo ela, as condições financeiras de Lister possibilitavam-lhe que vivesse na figura excêntrica da mulher solteira, conhecesse os clássicos literários, viajasse para outros países e explorasse seus desejos

¹³ I love and only love the fairer sex and thus, beloved by them in turn, my heart revolts from any other love than theirs.

Cf.

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f4%2f122&pos=1

¹⁴ This is an explicit statement of lesbian love and one to which she remained true to the day she died.

¹⁵ [...] the frequent scholarly registration of Lister as a lesbian-indeed, the alleged self-evidence of that designation's fit with the terms of her selfdescription-can only be retrospective [...].

sexuais, (Clark, 1996, p. 28). A autora acrescenta que o período em que Lister viveu era propício para que mantivesse seu estilo de vida em segredo: “[o] fascínio do século XVIII pelos bailes de máscaras e a aceitação da hipocrisia própria do período significava que uma pessoa poderia criar vários eus diferentes, que se adequassem a suas identidades públicas e privadas” (Clark, 1996, p. 29).¹⁶ Assim, Lister mantinha intacta sua imagem de herdeira de terras e fiel seguidora da fé anglicana, ao mesmo tempo que vivia intensos relacionamentos íntimos com mulheres no âmbito privado.

Desde jovem, Lister frequentemente incorporava traços de masculinidade ao seu comportamento e ao modo de apresentar-se: referia-se à primeira menina com quem se relacionou, ainda na escola, como seu “marido” e, mais tarde, Mariana Lawton – com quem Lister teve um de seus relacionamentos mais duradouros – referir-se-ia a Lister como “Fred”. Na vida adulta, utilizava roupas escuras e pouco femininas e desempenhava inúmeras tarefas que, em geral, cabiam aos homens, como o próprio estudo acadêmico e o gerenciamento da propriedade da família. Por vezes, também, registrava em seus diários fantasias sexuais fálicas, como em 7 de maio de 1821, quando escreveu: “Fantasia tola sobre Caroline Greenwood, encontrando-a na colina Skircoat, levando-a para um galpão que existe lá e relacionando-me com ela, vestindo-me com roupas de homem e tendo um pênis, mas nada mais” (Lister, 1821, SH:7/ML/E/5).¹⁷ Clark chama atenção para o trecho “mas nada mais”, reafirmando que o falo é uma manifestação do desejo de Lister por uma mulher, não do desejo de ser um homem: “[p]ara Lister, portanto, imaginar ter um falo era uma forma de representar seu desejo por uma mulher (e por privilégios masculinos) em uma cultura que quase não lhe dava outras formas de representar um desejo sexual lésbico” (Clark, 1996, p. 43).¹⁸ Ainda, apresentar-se como homem teria limitado seu acesso às mulheres – fato de que Lister tinha completa ciência, e que afirma no registro de uma conversa com Maria Barlow: “‘Ah’, disse ela, ‘[...] [t]eria sido melhor se você tivesse sido criada como filho de seu pai’. Eu disse: ‘Não, você está se confundindo. Não

¹⁶ The eighteenth-century fascination with the masquerade and the era's acceptance of hypocrisy meant that one could create several different selves to suit public and private identities.

¹⁷ Foolish fancying about Caroline Greenwood meeting her skircoat moor taking her into a shed there is there and being connected with her — supposing myself in mens clothes and having a penis though nothing more. Cf.

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f5%2f26&pos=1

¹⁸ For Lister, therefore, imagining having a phallus was a way of representing her desire for a woman (and for male privilege) in a culture that gave her almost no other ways of representing a sexual lesbian desire.

teria servido. Eu não poderia ter me casado e teria sido excluída da sociedade feminina. Eu não poderia estar com você como estou” (Lister, 1824, SH:7/ML/E/8).¹⁹

Segundo Clark (1996, p. 46), a aparência andrógina de Lister desafiava a percepção de seus contemporâneos porque, ainda que se apresentasse como uma mulher, aproveitava-se de liberdades e poderes sociais que eram comuns aos homens: “[e]mbora para Anne a falta de um pênis simbolizasse sua falta de poder social, seu próprio sucesso com as mulheres também minou a suposição de que um pênis fosse sequer necessário” (Clark, 1996, p. 46).²⁰ Ainda assim, sua apresentação contraditória fazia com que fosse, por vezes, confundida com um homem quando saía pelas ruas de Halifax, fato que fez com que a população da cidade lhe atribuísse o apelido de “*Gentleman Jack*” (em português, “o Cavalheiro Jack”), que, por sua vez, originou o nome da série que analisaremos neste trabalho. O apelido, no entanto, não carregava qualquer conotação lésbica em si: “[M]ulheres ‘masculinas’ eram mencionadas com frequência nos jornais da época, mas sem qualquer indício de que desejassem mulheres” (Clark, 1996, p. 47, grifos originais).²¹ Mesmo que, naquele período, os residentes de Halifax pudessem apenas especular sobre sua conduta pessoal, sabe-se muito mais o que Lister escondia do olhar público: seus pensamentos, sentimentos, suas relações e rotinas: tudo se encontra registrado em detalhes nos diários que manteve durante toda a vida adulta.

¹⁹ ‘Ah,’ said she, ‘that I would not like. It would have been better had you been brought up as your father’s son.’ I said, ‘No, you mistake me. It would not have done at all. I could not have married & should have been shut out from ladies’ society. I could not have been with you as I am.’ Cf.

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f8%2f64&pos=2

²⁰ While for Anne, the lack of a penis symbolized her lack of social power, her very success with women also undercut the assumption that a penis was necessary at all.

²¹ [...] “masculine” women were often referred to in newspapers of the time but without any hint that they desired women.”

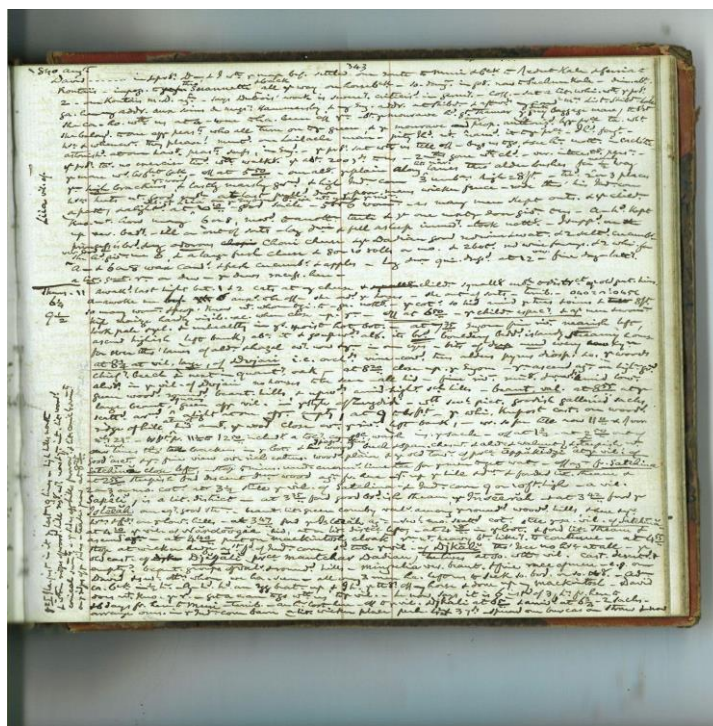


Figura 4: Última página do diário de Anne Lister
Fonte: West Yorkshire Service Blog: *Revealing Anne Lister*

2.2 Os diários de Anne Lister e sua escrita em código

Os diários que Lister escreveu durante sua vida adulta totalizam mais de cinco milhões de palavras, que somam 7.600 páginas contidas em vinte e quatro volumes. Começou a registrar seu dia a dia aos 15 anos de idade e continuou até os 22 anos, seguidos de um intervalo de três anos durante o qual deixou o hábito de lado. Retomou-o em 1816 e continuou assiduamente até sua morte em 1840. A prática era feita quase todas as noites, com alguns relatos tendo sido escritos dias ou meses mais tarde a partir da memória ou de anotações feitas no momento, apontando que nem tudo que escrevera representava uma reação espontânea e imediata aos acontecimentos descritos (Rowanchild, 2000). O volume total de palavras de seus diários reflete a quantidade de informações neles incluídas: Lister não deixava de registrar a temperatura do dia, as árvores plantadas ou caminhadas feitas em sua propriedade, negociações acerca de carvão e perfuração de novos poços, pedras movidas, conversas conduzidas – por mais breves que fossem – e toda a correspondência trocada, frequentemente com longos trechos transcritos. Sua caligrafia é permeada de abreviações, que dificultam a leitura do texto: por exemplo, o nome da região de Southowram, onde a comunidade de Shibden é localizada, é abreviado como “Sthowr^m” e palavras terminadas em “ing”, como “walking”, aparecem como “walk[∞]”. Nomes próprios também são amplamente abreviados por meio do uso de iniciais, como “AW” ou “A–”

para Ann Walker, “M–” para Mariana Lawton, “IN” para Isabella Norcliffe, “H-x” para “Halifax”, entre outros. As marcações de horário são grafadas como “3 ¼” ou “3 15/60” em vez de “3:15”, e o uso de pontuação é informal e, às vezes, escasso, com um travessão indicando a separação entre frases (Liddington, 2019). Ainda, a repetição é assinalada sublinhando-se uma letra ou colocando-se um ponto sobre ela. A seguir, um trecho do diário de Lister escrito em 17 de agosto de 1819 – o dia seguinte ao violento Massacre de Peterloo, que deixou ao menos quinze mortos e centenas de feridos. Para melhor ilustração, trazemos a transcrição exata do trecho, seguida da transcrição oficial, disponibilizada pelo West Yorkshire Archive Service (WYAS), e da nossa tradução:

Evbod talkg of the sad work at Manchestr – a crowdd meetg of these radicl reformers – some say one hund thousd, some one hund and fifty thousd of thm – 500 wom in white wth red caps of liberty, and one tht gt up to harangue (a Mrs. Johnson) shot by one of the yeomanry cavalry – sevl killd sevl woundd in scourg the stts – the mob armd wth pistols, and shot sevl peop who hd concern wth the business bt were quiety ridg int the town – Hunt and the Wolseley bridge Rt, Wrottesley, takn int custody – bt repts are so vague and monstros, one scarce Knows wht to believe — (Lister, 1819, SH:7/ML/E/3).²²

Ev[ery]bod[y] talk[in]g of the sad work at Manchest[e]r – a crowd[e]d meet[in]g of these radic[a]l reformers – some say one hund[red] thous[an]d, some one hund[red] and fifty thous[an]d of th[e]m – 500 wom[en] in white w[i]th red caps of liberty, and one th[a]t g[o]t up to harangue (a Mrs. Johnson) shot by one of the yeomanry cavalry – sev[era]ll kill[e]d sev[era]ll wound[e]d in scour[ing] the st[ree]ts – the mob arm[e]d w[i]th pistols, and shot sev[era]ll peop[le] who h[a]d concern w[i]th the business b[ut] were quiet[l]y rid[ing] int[o] the town – Hunt and the Wolseley bridge Rt [Regiment?], Wrottesley, tak[e]n int[o] custody – b[ut] rep[or]ts are so vague and monstr[ous], one scarce Knows wh[a]t to believe — (Lister, 1819, SH:7/ML/E/3).

Todos comentando sobre o triste acontecimento em Manchester – uma reunião cheia desses reformistas radicais – alguns dizem cerca de cem ou cento e cinquenta mil deles – 500 mulheres vestidas de branco e usando chapéu vermelho da liberdade, e uma que se levantou para discursar (uma tal sra. Johnson) [que fora] baleada por um membro da cavalaria voluntária – vários mortos e vários feridos ao vasculharem-se as ruas – a multidão [estava] armada com pistolas e atirou em várias pessoas que se preocupavam com os negócios, mas estavam cavalgando silenciosamente para a cidade – Hunt e o regimento de Wolseley Bridge, Wrottesley, levados sob custódia – mas os relatos são tão vagos e monstruosos, que mal se sabe em que acreditar (Lister, 1819, SH:7/ML/E/3).

22

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f3%2f82&pos=1

Cf.

1819
Aug^t. & Mar^r. Dr. tea at N. gate - Ev. bod. talk^s. Jpp^r. said work at Manchester. -
a crowd^d. meet^s. of y^e fabric reformers - some say one hund. thous^d. some one
hund. & fifty thous^d. Jpp^r. - 400 wome. in white wth red caps of liberty, done, y^t.
gt. up to haravigne, ^(a Mr. Johnson) shot by one Jpp^r yeomanry Cavalry - sev. kill^d. sev. wound^d.
in scourg^e. y^e st^t. - y^e mob arm^d. wth pistols, & shot sev. peop. who^d. concern
wth y^e buiness bt. were quiet. red^d. int. y^e town - Hunt & f Wolseley bridge St.,
brotherley, takⁿ. int. custody - bt. rept^s. are so vague & monstrous, one scarce
knows wht. to believe - To day, in conseq^e. Jpp^r powerful sun, has seem^d.
ver. hot - ~~to beget~~ B. $\frac{1}{2}$ deg. abt. fair, & favr. 69 $\frac{1}{2}^{\circ}$. at 9 $\frac{1}{2}$ p.m. -
Ca. upst^r. at 11 - see up talk^s. to Ev. abt. my moth. - ⁼²⁴⁰
Q2p097-3p5+4u4u5u Q3p1782=15-5p3n5(3)5-+2p20 suv-7u2v2p v2 d4n @N x o2p1
v2N17 Q2o5u, d4n 892.6=7o5V4u1=5xv2w8@31-7u2v2p(p13=2=-072vN5 Q2p Q3
04o4u(7=274u n 87.756p +d2n63=n5u2 Q3. +d2n63 756p = - 22 472404 Q2o5u n5 d4n

A princípio, as páginas dos diários de Lister podem parecer incompreensíveis em razão da caligrafia pequena e do grande volume de palavras por página. Seu hábito de escrever em letras miúdas, com muitas abreviações e pouco espaçamento entre as palavras e as linhas, e de inserir anotações nas margens servia a múltiplos propósitos. Primeiro, o de acelerar sua escrita, para fazer caber a maior quantidade possível de informações em cada página; depois, a de afugentar as pessoas de seu convívio, que, porventura, viessem a ter contato com o texto. Porém,

apesar da aparência intimidadora inicial, seu método era muito organizado. Como se percebe na Figura 2, cada registro está datado na margem esquerda e segue linhas contínuas e espaçadas, tornando fácil a distinção entre os dias. Embora a escrita de diários seja uma atividade pessoal e que confere ao escritor grande liberdade estilística, Lister levava o hábito a sério e costumava buscar novas técnicas para otimizar a prática, mesmo que não atribuisse ao texto qualquer valor literário. Em novembro de 1823, relata a leitura do livro *The Art of Employing Time* e escreve:

I am mo particy pleasd — thre are sevl hints for journl-keepg on wch I shall thk seriousy — thre is sothg highy novl in ths work altogethr and wthal interestg — I must rd agn fr p 134 — (Lister, 1823, SH:7/ML/E/7).²³

I am mo[re] partic[ularl]y pleas[e]d — th[e]re are sev[era]l hints for journ[al]-keep[ing] on w[hi]ch I shall th[ink] serious[l]y — th[e]re is so[me]th[ing] high[l]y nov[e]l in th[i]s work altogeth[e]r and w[i]thal interest[ing] — I must r[ea]d ag[ai]n fr[om] p[age] 134 — (Lister, 1823, SH:7/ML/E/7).

Estou bastante satisfeita — há várias dicas para manter-se um diário as quais devo considerar com seriedade — existe algo muito novo e interessante neste trabalho — devo ler outra vez a partir da página 134 — (Lister, 1823, SH:7/ML/E/7).

A escrita de diários era uma prática comum entre as mulheres dos séculos XVIII e XIX, considerada uma importante parte da educação feminina, e tornou-se ainda mais popular com a publicação de diários de escritoras conhecidas, como Fanny Burney (1752-1840) ou a Rainha Vitória (1819-1901). Em geral, os relatos abrangiam interações sociais, visitas, observações sobre o trabalho doméstico e reflexões pessoais. Os registros de Lister, no entanto, além de cumprir todas essas funções, estendiam uma preocupação significativa com sua educação, suas conquista e ambições, traçando uma prosa que sugere a previsão de leitores. Segundo Anira Rowanchild (2000, p. 46),²⁴ embora ela não se enquadrasse na concepção tradicional de uma escritora profissional, “suas ambições literárias e a consciência dos valores literários, bem como a prática da escrita, podem igualmente tê-la levado a assimilar as técnicas e convenções do mercado [editorial] na redação do diário e na construção de [uma] autonarrativa”, de forma que sua vida cotidiana fosse influenciada pela prática: ao antecipar o ato do relato por meio de observações e anotações feitas ao longo do dia, “ela enquadra, constrói, interpreta e, portanto,

²³Cf.

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f7%2f85&pos=1

²⁴ [...] her literary ambitions and her consciousness of literary values, well as her writing practice, may equally have led her to assimilate market place disciplines and conventions into her diary-writing and into the construction of her self-narrative.

até experimenta a vida através de lentes literárias” (Rowanchild, 2000, p. 47).²⁵ Rowanchild (2000, p. 129) acrescenta que, além de sequenciar as ocorrências do cotidiano, a autora construía seus significados ao revisitar cada acontecimento, criando um enredo no qual momentos banais eram justapostos aos importantes, abarcando ações, eventos e pensamentos e produzindo uma organização tão incontrolável como a própria existência.

A escrita em código criada por Lister funcionava como uma espécie de autocensura — por meio da codificação, ficava livre para descrever em detalhes tudo o que fosse considerado impróprio ou controverso por qualquer pessoa que tivesse contato com os diários: seus relacionamentos homoafetivos, suas funções fisiológicas ou seus comentários frequentemente ácidos a respeito de outros membros da população de Halifax. A data e o processo de criação do código — chamado de “cripta” por Lister — são desconhecidos, mas trechos criptografados aparecem desde 1806, embora de forma mais simples do que nos diários posteriores: nesse período, a cifra consistia apenas em uma substituição fonética da língua inglesa pelo alfabeto grego, como a de “Tuesday” [terça-feira] por “τρεσδαι”, e da inclusão de palavras e trechos em latim. Embora tal método excluísse apenas uma parcela de possíveis leitores — aqueles sem familiaridade com as línguas clássicas — pode-se especular que a prática, mesmo em sua forma primitiva, estimulou Lister a desenvolver uma fórmula mais complexa.

A criptografia que passou a usar durante o restante da vida começou a ser desenvolvida em 1808, à medida que Lister e Eliza Raine — a menina com quem teve seu primeiro romance durante a adolescência — passaram a substituir as letras do alfabeto romano por caracteres não equivalentes do alfabeto grego, além de numerais e pontuação. Por exemplo, os números 2, 3, 4, 5 e 6 correspondem, respectivamente, às vogais A, E, I, O e U, enquanto os sinais + e = substituem as letras P e S. Letras repetidas são grafadas com um símbolo próprio, como € para “bb”, ? para “ss”, † para “tt”, ou por um ponto ou linha em cima, embaixo, ou cortando a letra. Duas letras receberam símbolos distintos para suas versões maiúsculas e minúsculas: — equivale a “m” e π a M, enquanto d representa l e δ, L. Além disso, as abreviações “Mr”, “Mrs” e “Miss” eram grafadas como x, X e ⌘. Para melhor visualização da linguagem criptografada de Lister, trazemos um exemplo da sua escrita em código, seguido da transcrição direta da passagem, da transcrição oficial do WYAS²⁶ e da nossa tradução. A primeira transcrição, que segue o trecho codificado, foi feita com o auxílio da solução para o código, que pode ser vista na Figura 5 e,

²⁵ Again, as she looks for something to write about, she frames, constructs, interprets and thus even experiences life through a literary lens

²⁶ Cf. www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001/7/9/6/7/67

para melhor visualização do leitor, reproduzimos a escrita como era feita por Lister: sem qualquer espaço ou pontuação entre os caracteres. A segunda, por sua vez, foi feita por voluntários em colaboração com o WYAS e conferida por funcionários do arquivo antes de ser incluída na página – nessa versão, a ausência da pontuação é mantida, mas os nomes e termos abreviados são escritos por completo para o entendimento do leitor. Por fim, na nossa tradução, adicionamos a pontuação para uma leitura mais fluida.

√3)=93p7)494d~5-32=2d=5X)05)2-34\~56=(6~^3o4o\5~=-;~50293-67~
5=27U5p03p=3dU~~美~~)5(=3p93o4~82=93p7!o4\~3~5)2:5\√3-U4p=~√3702
o=;\-382d|+2=~5\=6\o27402o√3\~7)d5√+3d4?35\X2:√3+35+d3=~2p3o2~
-3π58\3o2U~3p82po=^302o5(=3p93o4~XU3d~6\))5-U5p~2(d3√4=-5p\4\
∩485p3-793d93~+=+3\))3pX2\3~Up4:593p-7)p292~4-6=~2\2∩3-72‡32p2\
)3XU4∩6p3o4Ψ3p3~d7-6=~∩3~2=4d|+3d4?3+3p02+=Up5-~~美~~02p937803
\40293-5p3-5\37X2∩!o3=~2(d4^~3\~4)2\o5(3‡3p4\√3-32\804d3484:\5~
(3-674π-827803\4)2\∩49303p3)d2~4~84:(393p783:2~+p3=3\~4)2Δ5~^3
58\=√4=?5p~5U√4\∩-2|3=03pU;d6\))5-U5p~2(d34=^3;93p)5\=)456=√2~
^34=2~2:2^2-3o5U-34)56doX56∩0‡53w)6=3XU5p∩4934~4o5=5(6~7+
p56o=+4p4~804=+3p=√3)5\=5d2~45\√2~4~^2:\5~2d827=(3=54~3w)4~3=
-73-6d2~45\X2-(4~45\X-27√3o27)5-3803\393\4\56~82po)4p)6=~2\3=
-7Up43\o^4+~27o5=5-305\56p~5√5=380502934~803\393\√3-4?3=-5p4
~X∩!op4)5U√34po27-27√4\4~85p√34p804d3~5+27-3=5-3)494d4~7—
(Lister, 1823, SH:7/ML/E/7).

thecsveryciviltomeasalsoMrschocameintousbutshedidnotseemtohavemuchtos
ayforherselfMisscobserveditwasverygoodinmetocallonthemfirsttheyhadseen
mewalkpastonsundayihadthenmyclothpelisseonandallthepeoplestaredatmeM
ownedafterwardssshehadobserveditandfeltuncomfortablethismorningiworemy
velvetsspencerandanetfrillovermycravatimustmanagemyappearanceandfigure
differentlymustgetasilkpelisseperhapsfromMissharveywhenihavemoremoney
andagoodestablishmenticanobetterinthemeanwhileiwillnotbemuchinMsway
whenicangivehereclatitwillbeverywellatpresenticannotsheownsthissortofthin
gmakesherfeeluncomfortableissheeverconscious thats sheisatallashamedofmei
couldandoughttoexcuseandforgiveitidosobutmyproudspiritwhisperstheconsol
ationthatitshallnotalwaysbesoitexcitesmyemulationandambitionandmaytheda
ycomewheneveninoutwardcircumstancesmyfriendshipmaydosomehonourtot
hosewhohaveitwheneventhemissesmorritandgoodricoftheirdaymaythinkitwo
rtheirwhiletopaymesomecivility—

The C[rompton]s very civil to me as also Mrs C[rompton] who came in to us
but she did not seem to have much to say for herself Miss C[rompton]
observed it was very good in me to call on them first they had seen me walk
past on Sunday I had then my cloth pelisse on and all the people stared at me
π [Mariana] owned afterwards she had observed it and felt uncomfortable this
morning I wore my velvet spencer and a net frill over my cravat I must manage
my appearance and figure differently must get a silk pelisse perhaps from Miss
Harvey when I have more money and a good establishment I can do better in
the meanwhile I will not be much in πs [Mariana] way when I can give her

eclat it will be very well at present I cannot she owns this sort of thing makes her feel uncomfortable is she ever conscious that she is at all ashamed of me I could and ought to excuse and forgive it I do so but my proud spirit whispers the consolation that it shall not always be so it excites my emulation and ambition and may the day come when even in outward circumstances my friendship may do some honour to those who have it when even the Misses Morritt and Goodricke of their day may think it worth their while to pay me some civility— (Lister, 1823, SH:7/ML/E/7).

Os C[rompton]s foram muito gentis comigo, assim como a sra. C[rompton], que veio até nós, mas não parecia ter muito a dizer de si mesma. A srta. C[rompton] observou que foi muito gentil da minha parte visitá-los primeiro; eles me viram passar no domingo [e] eu estava com minha peliça de pano e todas as pessoas olhavam para mim. M[ariana] admitiu depois que ela havia observado isso e sentiu-se desconfortável esta manhã. [E]u trajava um *blazer* curto (do tipo spencer) de veludo, com um babado de renda sobre uma gravata. Preciso cuidar da aparência e do corpo de maneira diferente; preciso de uma peliça de seda, talvez da srta. Harvey. [Q]uando tiver mais dinheiro e um bom estabelecimento poderei fazer melhor; enquanto isso, não cruzarei muito o caminho da M[ariana]. [Q]uando eu puder dar-lhe luxo ficará tudo bem; no momento, não posso. [E]la admite que esse tipo de coisa a deixa desconfortável. [E]la está ao menos consciente de que tem vergonha de mim. [E]u poderia e deveria relevar e perdoar essas coisas. Eu faço isso, mas meu espírito orgulhoso sussurra o consolo de que nem sempre será assim. [I]sso empolga meu senso competitivo e minha ambição e que chegue o dia em que, mesmo para manter as aparências, minha amizade possa honrar aqueles que a tenham; quando até as senhoritas Morritt e Goodric[ke] à sua vez, possam pensar que vale a pena mostrar-me alguma civilidade — (Lister, 1823, SH:7/ML/E/7).

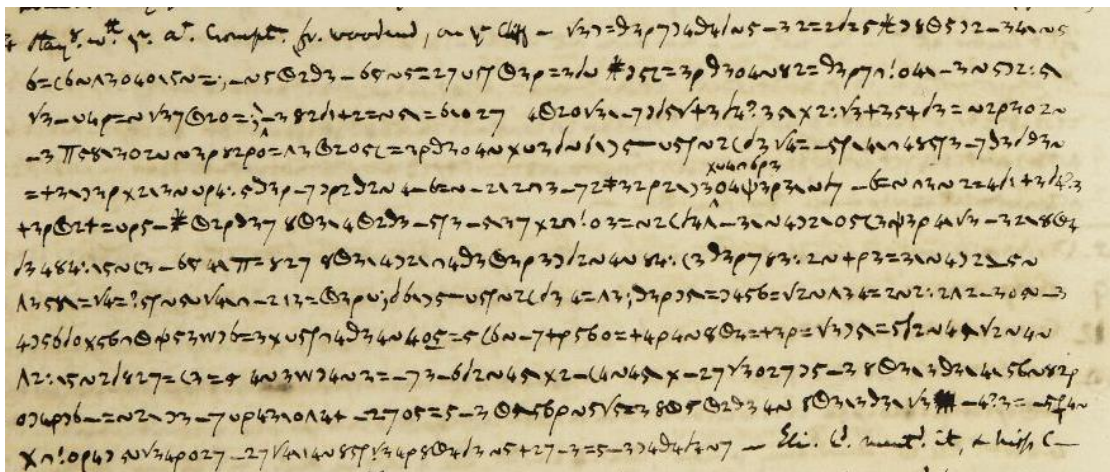


Figura 7: Destaque para trecho transcrito

Fonte: West Yorkshire Archive Service, Calderdale, SH:7/ML/E/7

Como se nota na Figura 4, a linguagem em código não possui pontuação ou espaçamento entre as palavras e frases, ao contrário da escrita convencional, que demonstra uma maior conformidade aos padrões da língua. Essa disparidade resulta em efeitos contrastantes entre as formas: os registros em letra comum e devidamente pontuados geram a impressão de uma

escrita lenta e ponderada, embora permitam uma leitura fluida e sem pausas; os codificados, por sua vez, simulam um fluxo de consciência, sugerindo uma prática irrestrita e espontânea, porém, requerem uma leitura desacelerada mesmo da parte de quem seja capaz de descriptografar o texto. Para Rowanchild (2000, p. 129) os manuscritos de Lister são um experimento literário notável, que busca reproduzir o processo e a experiência do pensamento nos diários por meio da ausência de espaços e pausas entre as palavras – uma marca mais característica do discurso do que da escrita. Assim, os relatos não priorizam capturar a cronologia da vida de Lister, mas seu ritmo.

A	=	2		
B	=	c	bb	= €
C	=	o	cc	= 3
D	=	o	dd	= φ or o
E	=	3	ee	= ;
F	=	v	ff	= ψ
G	=	^	gg	= ^
H	=	o		
I	=	4		
J	=	4		
K	=	l	ll	= j
L	=	d	mm	= -
M	=	-	nn	= >
N	=	\	oo	= !
O	=	5	pp	= ‡
P	=	+	rr	= f
Q	=		ss	= =?
R	=	p	tt	= √
S	=	=		
T	=	~		
U	=	6		
V	=	9		
W	=	8		
X	=	w		
Y	=	7		
Z	=	q		
Mr	=	∞	th	= √
Mrs	=	∞	sh	= ^
Miss	=	∞	ch	= ∇
			and	= X

Figura 8: Cifra completa do código utilizado por Anne Lister
Fonte: BBC One: *The Real Diaries of Anne Lister*

Caroline Baylis-Green (2022) argumenta que o código é um recurso multifuncional, também operando como um indicativo de *status* e inteligência, além de oferecer refúgio a Lister. A cifra funciona, ainda, como um artifício para o flerte com as mulheres com quem se relacionava, como fez com Mary Vallance antes de uma viagem em janeiro de 1821:

46=~(3U5p3o4Δ3p9+6~4\5\35U-7op283p=[...]2\5~33\)\d5=3°02dU^;~U6:
93p72Ψ3)~45\2~3^3)3p~24\d7d4|3=-3×4=93p7d58×\3p956=2(56~7∩54
\∩[...]∩29303p√3)p7+√2\o2d+02(3~ (Lister, 1821, SH:7/ML/E/4).²⁷

Just before dinner V [Miss Vallance] put in one of my drawers [...] a note enclosed half sheet full very affectionate she certainly likes me and is very low and nervous about my going [...] gave her the crypthand alphabet (Lister, 1821, SH:7/ML/E/4).

Pouco antes do jantar, a srta. Vallance colocou em uma de minhas roupas íntimas [...] um bilhete fechado – meia folhatoda preenchida; muito carinhoso. [E]la certamente gosta de mim e está muito triste e nervosa com a minha partida [...] dei a ela o alfabeto da cripta [...] (Lister, 1821, SH:7/ML/E/4).

Ao compartilhar os códigos com pessoas de sua confiança, Lister as convida à intimidade – tanto física quanto linguística – ao mesmo tempo que mantém o círculo social mais amplo a uma distância maior e controlada. Baylis-Green ainda aponta o valor linguístico da escolha de referir-se ao código como “cripta”, *crypt*, em inglês, provavelmente derivado da própria palavra *script*, de designação do conjunto de letras de uma língua, e formando um trocadilho com ela, mas que também indica relíquias ou sepulturas,²⁸ mostrando uma possível relação entre o significado do termo e sua escolha para denominar o espaço onde Lister guardava seus segredos. No entanto, apesar da escrita e personalidade aparentemente destemidas, Lister não estava imune ao medo de que o código fosse revelado, como pode ser observado em um trecho de 16 de agosto 1819, o qual, segundo Baylis-Green (2022, p. 93),²⁹ evidencia “a precariedade do resguardo social de Lister, na medida em que alguém do seu círculo íntimo pode[ria] deixar de reconhecer a necessidade de discrição”:

IN- mch to my annoyce mentd my keepg a journ and settg dwn ev[one’s
conversatn in my peculiar handwritg and wht I call crypthand — I mentd the
almst impossy of its being decypherd and the facily wth wch I wrote it, nt at
all shewg -- my vexatn at IN-’s folly in namg the thing —
\393p=27(3U5p303p802~^3-27\5†3:U5p2~5802~^356∩@†5|;+5p802~

²⁷

Cf.

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f4%2f117&pos=1

²⁸ Tais descrições podem ser encontradas em dicionários como Houaiss Online (<https://houaiss.uol.com.br/houaillon/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php/8db/crypta> Acesso em: 10 de maio de 2025) ou Aulete Digital (<<https://www.aulete.com.br/crypta>> Acesso em 7 de abril de 2024).

²⁹ This interaction highlights the precarity of Lister’s social closeting, in that someone in her inner circle can fail to acknowledge the need for discretion.

$\wedge 356 \cap \mathbb{Q} \vdash 5 + 6(d4^{\wedge} 3 \mathbb{Q} 2 = \sqrt{385} p = \sim 46 \circ \cap 3 - 3 \setminus \sim 4 \setminus \sqrt{385} p d o$ (Lister, 1819, SH:7/ML/E/3).³⁰

IN- [Isabella Norcliffe] m[u]ch to my annoy[an]ce ment[i]one[d] my keep[ing] a journ[al] and sett[ing] d[o]wn ev[er]yone's conversat[i]o[n] in my peculiar handwrit[ing] and wh[a]t I call cryptand — I ment[i]one[d] the alm[o]st imposs[ibilit]y of its being decypher[e]d and the facil[it]y w[ith] w[hi]ch I wrote it, n[o]t at all shew[ing] -- my vexat[i]o[n] at IN-'s [Isabella Norcliffe] folly in nam[ing] the thing — *never say before her what she may not tell for as to what she ought to keep or what she ought to publish she has the worst judgement in the world* (Lister, 1819, SH:7/ML/E/3).

Isabela Norcliffe, para meu aborrecimento, comentou que eu mantinha um diário e registrava as conversas de todos com minha caligrafia peculiar, a que chamo de cripta. Mencionei a quase impossibilidade de [o diário] ser decifrado e a facilidade com que escrevo e não demonstrei de forma alguma minha irritação pela tolice de Isabella em denominar a coisa. *Nunca diga diante dela o que ela não puder revelar, o que deva guardar ou publicar; ela tem o pior julgamento do mundo* (Lister, 1819, SH:7/ML/E/3).

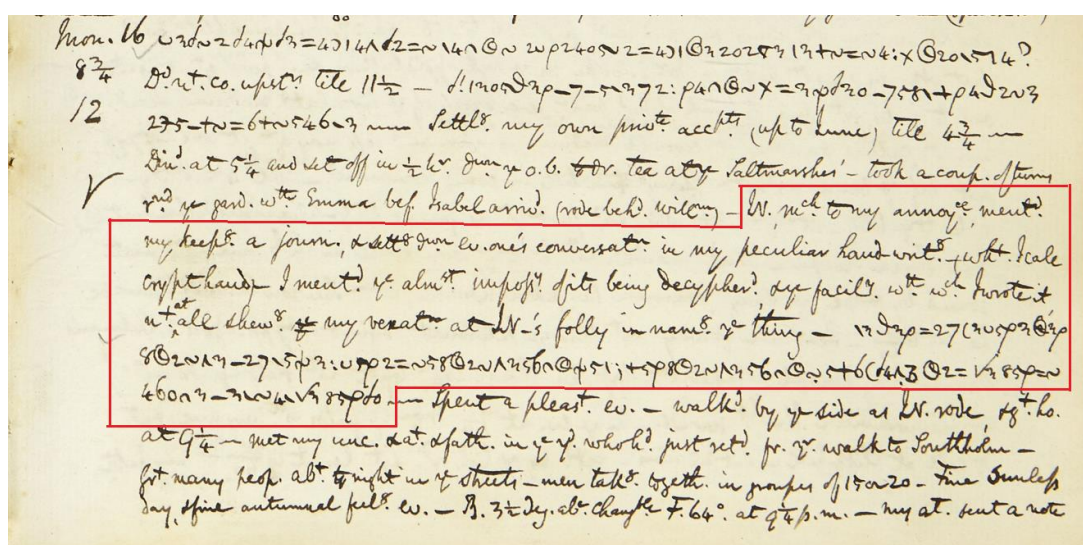


Figura 9: Destaque para trecho transcrito (grifo nosso)
Fonte: West Yorkshire Archive Service, Calderdale, SH:7/ML/E/3

No entanto, o uso da cifra estabelece um paradoxo entre a função e a percepção: embora a criptografia ocultasse qualquer relato que Lister desejasse manter em segredo, caso seus diários fossem encontrados, o próprio uso de um código desconhecido sinalizaria algo escondido, possivelmente despertando a curiosidade daquele(s) que os encontrasse(m). Pode-se especular que a necessidade de codificar trechos que revelassem a sua afeição pelas mulheres com quem se envolvia – salvo os detalhes mais explícitos – não viesse de um medo de que sua

30

Cf. www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f3%2f81&p os=1

família o descobrisse, tendo em vista que tanto a irmã e a tia quanto o pai e o tio eram cientes, em algum nível, de seus relacionamentos: Lister deixava claro que jamais se casaria com um homem e frequentemente convidava as amantes a Shibden. O receio de que algum funcionário da casa viesse a ler os diários pode ser mais plausível. E há ainda um dos mistérios relacionados a eles: quais tópicos a autora optava por codificar, que variam entre questões legais e financeiras, relações pessoais e sexuais, preocupações médicas, assuntos políticos e detalhes da administração de Shibden Hall. Em 31 de outubro de 1816, por exemplo, registrou em código uma conversa com o tio e a tia a respeito da herança do lugar:

After tea we had a long talk about family affairs I advised my uncle to entail Shibden and at his death should my aunt Anne survive let her come into all as it stands for her life [...]. July 1814 / he would leave Marian and me joint heirs to which I objected as it might lead to the place being sold my uncle agreed seemed annoyed and from what I could guess meant me to have it he said to me when I came down after supper was over well you need not mind he has said before speaking of the weight on estate and my mothers threat to give it all to Marian well let Marian take it when I told that Mr Wilson had last November refused my father the loan of fifty pounds for a few weeks both my uncle and aunt seemed much annoyed I told them how ungentleman like my fathers manners were become etc etc they agreed (Lister, 1816, SH:7/ML/E/26/2,³¹ grifo nosso).

Depois do chá tivemos uma longa conversa sobre assuntos de família aconselhei meu tio a vincular Shibden e quando ele morrer caso minha tia Anne sobrevivesse deixe-a herdar tudo uma vez que [Shibden] representa sua vida [...]. Julho de 1814 / ele tornaria Marian e eu co-herdeiras ao que me opus pois isso poderia levar à venda do lugar meu tio concordou parecia irritado e pelo que eu pude imaginar queria que eu herdasse [Shibden] ele me disse quando desci depois do jantar bem você não precisa se importar ele disse antes de falar sobre o peso da propriedade e a ameaça de minha mãe de dar tudo para Marian bem deixe Marian assumir quando eu disse que o Sr. Wilson havia recusado em novembro passado o empréstimo de cinquenta libras ao meu pai por algumas semanas tanto meu tio quanto minha tia pareciam muito irritados eu disse a eles como os modos de meu pai se tornaram pouco cavalheiros etc etc eles concordaram (Lister, 1816, SH:7/ML/E/26/2, grifo nosso).

Em 5 de junho de 1827, descreveu sua saúde intestinal incômoda:

Just before getting into bed sometime on the pot did four or five little round bits took a glass of my hot water which was rather more than tepid my bowels feeling a little as if I had taken physic [illegible] the water did me good ~ (Lister, 1827, SH:7/ML/E/10).³²

³¹

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f26%2f2%2f7&pos=1

³² Cf. www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001/7/9/6/10/101

Cf.

Pouco antes de ir para a cama, [depois de] algum tempo no banheiro, fiz quatro ou cinco pedacinhos redondos [e] tomei um copo da minha água quente, que estava um pouco mais do que morna. [M]eu intestino parecia um pouco como se eu tivesse tomado [ilegível] físico; a água me fez bem ~ (Lister, 1827, SH:7/ML/E/10).

Em fevereiro de 1831, discorreu sobre a crença de que mulheres de sua condição financeira e intelectual merecessem mais direitos políticos:

to prev[en]t ov[er]flow of useless members let ev[er]yone be elect[e]d on the do[ing] so[me] benefit to the soc[iet]y by mind or money — [...] *All this leads to my old thought and wish for ladies under certain restrictions to be restored to certain political rights voting for members etc. on civ[i]l and polit[ica]l rights — the diff[eren]ce bet[ween] th[e]m — why sh[oul]d the latt[e]r be w[i]thheld fr[om] an[y] pers[on]s of suffic[ien]t prop[ert]y (interest in the state) and educat[i]on to be fairly presum[e]d to kno[w] how to ma[ke] a good use of th[e]m? (Lister, 1831, SH:7/ML/E/14).*³³

[P]ara evitar o excesso de membros inúteis, que todos sejam eleitos por trazer algum benefício à sociedade, seja por meio do intelecto ou pelo dinheiro — [...] *Tudo isso leva ao meu antigo pensamento e desejo de que certos direitos políticos, com algumas restrições, sejam restaurados às mulheres, [como] votar nos membros, etc., direitos civis e políticos — a diferença entre eles — por que esses últimos devessem ser negados a pessoas com propriedade (interesse no Estado) e educação suficientes, em detrimento da mera pressuposição de que sabem como fazer bom uso deles? (Lister, 1831, SH:7/ML/E/14).*

No mês seguinte, registrou a sua indecisão a respeito da reforma eleitoral que seguiu a queda do governo Tory em 1830:

*I am not committed on the reform question as yet I have always lately [...] professed myself a friend of the Duke of Wellington in my heart I scarce know whether to wish for the reform or not I think I rather incline towards it but I shall wait for circumstances before I declare myself not even my aunt as yet know what I wish about it – (Lister, 1831, SH:7/ML/E/14).*³⁴

Ainda não estou decidida sobre a questão da reforma. [C]omo sempre fiz, [...] declaro-me amiga do Duque de Wellington em meu coração. Mal sei se devo desejar a reforma ou não; acho que prefiro apoiá-la, mas esperarei pelas circunstâncias antes de me declarar. [N]em mesmo minha tia sabe ainda o que penso sobre o assunto – (Lister, 1831, SH:7/ML/E/14).

33

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f14%2f30&pos=1

34

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f14%2f34&pos=1

Cf.

Cf.

Em 3 de dezembro de 1832, iniciou o registro com

*Incurring a cross just before getting up thinking of Miss W[alker] wild windy rainy morn[ing] and F[ahrenheit] 49 1/2° at 8 1/4 a.m. (Lister, 1832, SH:7/ML/E/15).*³⁵

Acabei em uma cruz [orgasmo] pouco antes de acordar, pensando na srta. Walker. Manhã conturbada com vento e chuva e 49,5° Fahrenheit às 8h15 da manhã (Lister, 1832, SH:7/ML/E/15).

Ao longo da juventude, Lister desenvolveu uma paixão por viajar e visitou países como Suíça, Escócia, Irlanda, Bélgica, Holanda, Dinamarca, Itália e Finlândia, entre outros, além do antigo estado alemão da Prússia, elegendo a França como um destino favorito, ao qual retornou com frequência. Como patriota dedicada, considerava os costumes locais superiores aos demais. Porém, à medida que conhecia novos países, o contato com culturas diferentes aos poucos abrandava sua rígida idolatria à cultura inglesa. O universo cultural francês, sobretudo, despertava em Lister uma oscilação entre o fascínio por um novo mundo e o retorno ao patriotismo inglês: em março de 1825, ao retornar de uma visita a Paris, recorda com afeição sua estadia na cidade e oculta, por meio do código, o sentimento por ela:

*I leave Paris, s[ai]d I to mys[elf], w[i]th sent[imen]ts how differ[en]t fr[om] those w[i]th w[hi]ch I arriv[e]d! — my eye w[a]s accustom[e]d to all it saw — it w[a]s no long[e]r a strang[e]r, nor found it fault, as bef[ore], w[i]th all th[at] differ[e]d fr[om] th[at] it left at ho[me] — Imperfectly as I speak the language I felt almost at home in Paris and seemed to feel so in France the parting words of Mary Queen of Scots often occurred to me adieu pleasant pays de France [farewell pleasant country of France] (Lister, 1825, SH:7/ML/E/8).*³⁶

Deixo Paris, disse para mim mesma, com sentimentos tão diferentes daqueles com os quais cheguei! – meu olho estava acostumado a tudo o que via – já não era estranho, nem cheio de defeitos, como antes, por tudo o que era diferente do que deixara em casa – *Apesar da maneira imperfeita como falo a língua, senti-me quase em casa em Paris e parecia me sentir assim na França – as palavras de despedida de Maria, Rainha da Escócia, muitas vezes me ocorriam: adieu pleasant pays de France* [adeus, agradável país de França] (Lister, 1825, SH:7/ML/E/8).

³⁵

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f15%2f158&pos=17

³⁶

[/www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f8%2f140&pos=1](http://www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f8%2f140&pos=1)

Cf.

Cf.

Manifestações de patriotismo não eram incomuns em seus escritos. Apesar de estar em contato frequente com outros povos durante as viagens e notar com entusiasmo as características das novas culturas que conhecia, o apreço pelas tradições inglesas sobrepunham-se a qualquer costume que considerasse estrangeiro. Seu intenso patriotismo era, ainda, inseparável de sua fé religiosa. Lister viveu durante o período da Emancipação Católica, movimento que lutou pela restauração de direitos dessa população durante o final do século XVIII e culminou na Lei de Auxílio Católico de 1829, que revogou as últimas restrições aos católicos e concedeu-lhes um assento no Parlamento inglês. Sendo devota da Igreja Anglicana em uma época em que o catolicismo ganhava espaço dentro da sociedade britânica, Lister assinalava com recorrência seu posicionamento contrário à Igreja Católica Romana. Em 1817, registra em seu diário a leitura de uma crítica a uma publicação sobre a história dos jesuítas e declara:

I am quite of the reviewer's opinion that the order of Jesuits is the most dangerous and insidious enemy we can possibly suffer to set itself up against the protestant religion – He aptly cites [...] Stoneyhurst, near Preston in Lancashire, where, within the last 20 years, almost all the neighbouring population has been brought over to the popish Faith – He says it is calculated that there are now a thousand Roman Catholic chapels in England, besides the private chapels of the Roman Catholic gentry – (Lister, 1817, SH:7/ML/E/1).³⁷

Compartilho da opinião do crítico de que a ordem dos Jesuítas é o inimigo mais perigoso e insidioso que se possa colocar contra a religião protestante – Ele cita apropriadamente [...] Stoneyhurst, perto de Preston, em Lancashire, onde, nos últimos vinte anos, quase toda a população circunvizinha foi convertida à fé do papa – Afirma que se calcula que existam agora mil capelas católicas romanas na Inglaterra, além das capelas privadas da pequena nobreza – (Lister, 1817, SH:7/ML/E/1).

Além da repreensão à diversidade religiosa, Lister deixa claro seu posicionamento radical a respeito da miscigenação quando comenta, em código, sua atração por uma mulher francesa, mas afirmando que jamais se casaria com ela, por defender a superioridade do sangue inglês:

[...] told her I had rattled away to Madame de B[oyve] admired her should have been in love with her if I had been a man but would not have married her would only have married an Englishwoman would not mix the blood ~ I had given this answer when she told me something about marrying a Frenchman said no never I was proud of my country loved the little spot where my ancestors had lived for centuries should inherit from them with pure English blood for five or six centuries and my children should not say I had mixed it

37

Cf. www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f1%2f19&pos=1

*loved my king and country and compatriotes and would not take my fortune away from them I should be head of my family and it should remain English [...] (Lister, 1824, SH:7/ML/E/8).*³⁸

Disse-lhe que tinha “jogado conversa fora” com Madame de Boyve e a admirava; teria ficado apaixonada por ela se fosse um homem, mas não me teria casado com ela. Ter-me-ia casado apenas com uma inglesa. Não misturaria meu sangue. Dei-lhe essa resposta quando ela me contou algo sobre se casar com um francês, [e eu] disse que não, nunca. [Disse que] tinha orgulho do meu país e amava o pequeno local onde meus ancestrais viveram por séculos. Herdaria deles sangue inglês puro por cinco ou seis séculos e meus filhos não diriam que o misturei. Amava o meu rei, meu país e os meus compatriotas e não tiraria deles a minha fortuna. Seria a chefe da minha família e ela permaneceria inglesa (Lister, 1824, SH:7/ML/E/8).

Embora, em grande parte, sejam evidentes as razões pelas quais Lister ocultava certas informações em sua escrita, em outros casos, a motivação não é tão clara. Alguns trechos não contêm detalhes de relacionamentos nem de finanças ou tampouco revelam comentários áspers sobre as pessoas com quem convivia, mas parecem revelar um uso arbitrário da criptografia, possivelmente apontando o mero prazer do desafio e da satisfação intelectual proporcionados por ela. Outro fator que pode ter influenciado a preferência pela discrição, como aponta Baylis-Green, pode ter sido a desaprovação de mulheres escritoras e da criatividade feminina por parte da sociedade da época. Segundo Gillian Paku,

[u]m certo estigma acompanhava as escritoras em geral, para quem a escrita não se enquadrava no típico círculo sancionado de conquistas femininas no início do século, e de cuja autoria a circulação pública de textos poderia ser retratada como imodesta e imprópria. Termos pejorativos como “mulher empenada”, “meio homem” ou “dama rabiscadora” persistiram até o século XIX (Paku, 2015).³⁹

A autora, porém, também influenciou algumas das mulheres de quem era próxima a aderir à prática: Eliza Raine começou um diário em 1806, utilizando o código que compartilhavam, e Ann Walker, da mesma forma, passou a escrever em junho de 1834, três meses após oficializar sua união a Lister. Os registros de sua autoria, porém, não contam com a mesma extensão de pesquisa acadêmica dispensada aos manuscritos de Lister, uma vez que a existência de seu diário foi comprovada apenas em outubro de 2020 por Diane Halford durante

³⁸

Cf. www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f8%2f67&pos=2

³⁹ Some stigma adhered also to female writers, for whom writing did not fall within the usual, sanctioned circle of female accomplishments at the start of the century, and in whose case the public circulation of texts could be portrayed as immodest and improper. Derisive terms such as “female quill-driver,” “half Man,” or “scribbling Dame” persisted well into the nineteenth century.

uma visita ao arquivo de West Yorkshire (WYAS). O estilo de Walker não se assemelha ao de sua companheira, um detalhe que revelou a verdadeira autoria dos relatos que Halford acreditava pertencer a Lister. A pesquisadora aponta ter percebido que a forma como a letra “W” era grafada assemelhava-se mais à letra na assinatura de Ann Walker, assim identificando a verdadeira autora desses diários (Halford, 2020).⁴⁰ Ao observar a Figura 7, nota-se a forma como a caligrafia de Walker é diferente da de Lister.

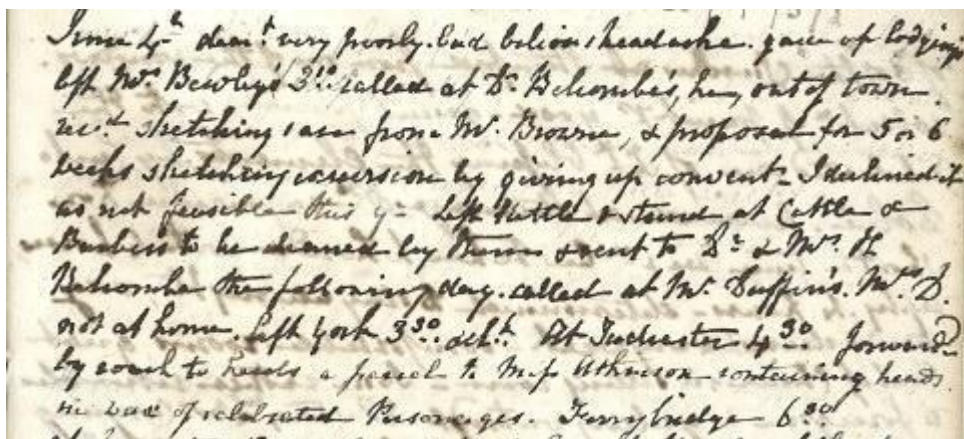


Figura 10: Trecho do diário de Ann Walker

Fonte: In Search of Ann Walker: Diary Comparison Portal – Comparing the Ann(e)s

As distinções entre a escrita de Lister e a de Walker, além do âmbito estilístico, também se estendem ao conteúdo. Com o auxílio do portal In Search of Ann Walker [Em Busca de Ann Walker], que publicou regularmente trechos dos diários de Lister e de Walker escritos nos mesmos dias para comparação, é possível identificar a diferente forma com que cada uma abordava a própria escrita. Enquanto Lister mantinha a redação metódica, detalhista e explícita, Walker escrevia em menor volume e sem alusões aos relacionamentos íntimos. Em 22 de agosto de 1834, Walker registra:

Up at 6. [...] – bought grey ribbon for Mrs. Lister, & my bonnet, went into toy shop – saw some nice tables, boxes, peacock paper screens, bought shawl for my Aunt [...] dearest very poorly (Walker, 1834, WYC:1525/7/1/5/1/31).⁴¹

Acordei às 6h. [...] comprei fita cinza para a sra. Lister e para meu chapéu, entrei na loja de brinquedos – vi algumas lindas mesas, caixas, telas de papel pavão, comprei xale para minha tia [...] – , querida [Lister] muito mal de saúde (Walker, 1834, WYC:1525/7/1/5/1/31).

⁴⁰ I flicked through it and two things immediately caught my eye – no temperatures recorded and the W written on Mr Wilson's name was just like Ann Walker uses in her name. I immediately realised what I might be holding.

⁴¹

Cf.

Lister, por outro lado, inicia o registro do mesmo dia com

She above half hour with me in my bed last night but tried in vain could give her a right kiss (Lister, 1834, SH:7/ML/E/17).⁴²

ela passou mais de meia hora comigo na minha cama na noite passada mas tentei em vão [e não] consegui dar-lhe um beijo direito (Lister, 1834, SH:7/ML/E/17),

seguido de detalhes do dia, que totalizam um registro três vezes mais extenso que o de Walker.

No dia seguinte, Walker inicia o registro com

Up at 10 to 6 – wrote letter to my Aunt Monsieur Perrelet brought watches, dearest bought one (Walker, 1834, WYC:1525/7/1/5/1/31).

Levantei-me às 5h50 - escrevi uma carta para minha tia, Monsieur Perrelet trouxe relógios, querida comprou um [...] (Walker, 1834, WYC:1525/7/1/5/1/31),

enquanto Lister reconta o início do dia com

Good kiss last night — up at 6 1/2 a.m. w[i]th reg[ula]r bow[e]l compl[ain]t — Perrelet a lit[tle] bef[ore] 9 (Lister, 1834, SH:7/ML/E/17)

Beijo bom na noite passada – acordei às 6h30 com problemas intestinais regulares – Perrelet um pouco antes das 9 [...] (Lister, 1834, SH:7/ML/E/17).

É importante notar que, nos diários de Lister, a palavra “beijo” [*kiss*] substitui as referências ao orgasmo⁴³, representando mais uma camada de codificação dentro da sua linguagem, e que a as alusões às atividades sexuais são censuradas, mas não as notas sobre sua saúde intestinal. Sobre a diferença entre os diários das duas escritoras, Baylis-Green (2022, p. 96)⁴⁴ aponta que

[a] omissão de detalhes sexuais nos relatos do diário de Walker promove um contraste intrigante com o foco de Lister na satisfação sexual e um comentário comovente sobre as diferenças entre as abordagens das duas mulheres para registrar as suas atividades e o sentido de identidade de cada uma. No diário de Walker, a noção de amizade romântica platônica é inscrita pela omissão de qualquer referência sexual, enquanto a persona do diário de Lister do mesmo período parece cada vez mais frustrada.

⁴²

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f17%2f78&pos=1

⁴³ Em outros trechos, Lister também utiliza um “X” para substituir menções ao orgasmo.

⁴⁴ The omission of sexual details from Walker’s diary entries provides an intriguing contrast to Lister’s focus on sexual satisfaction and a poignant commentary on the differences between the two women’s approaches to recording their activities and their sense of identity. In Walker’s diary, the notion of platonic, romantic friendship is inscribed by the omission of any sexual reference, while Lister’s diary persona of the same period seems increasingly frustrated.

Além dos volumes principais, Lister escreveu catorze diários avulsos, dedicados às viagens que fazia. Neles, registrava histórias da sua busca por aventura e por satisfazer curiosidades sobre as mais diversas áreas do conhecimento: escalar montanhas, explorar cavernas, encontrar-se com os reis da Dinamarca e estudar ciência e anatomia humanas sob a orientação de grandes acadêmicos da época. Estão lá também os relatos da amizade que desenvolvera com Georges Cuvier e Étienne Geoffrey St-Hillare – dois grandes cientistas – e os debates sobre tópicos como evolução e religião, que demonstram a sua capacidade intelectual e determinação para ocupar um espaço que não era comum às mulheres na época. É registrada, ainda, a observação de autópsias e a dissecação fetos e outras partes do corpo humano em um quarto de hotel:

M Jullt ca at 1 1/2 and std till 4 Less 2 03d+4\∩~5)d32\2:6+02o–
2d3U53~6=93p7=–2:–4∩0~834∩02(56~√p;+56\o=5+3\3o√32(o5–3\=~6°
43o√34\~3=~4\3=X03^383o–3058√3~3=~4)d3==d4‡3o√p54\~5/3(56p=
35p=)p5~6–(6~5–3058034=5~93p7+p5U56\oX4U402o2=–6V)5–H2\o5U
√3\4U34√4\4^56do=!\582=–6V5p–5p3√2 \03o53= (Lister, 1831,
SH:7/ML/E/14).⁴⁶

M[onsieur] Jull[iar]t ca[me] at 1 1/2 and st[ai]d till 4 Less[on] 2 *Helping to clean all up had male foetus very small might weigh about three pounds opened the abdomen studied the intestines and he shewed me how the testicles slipped thro[ugh] into the bourse or scrotum but somehow he is not very profound and if I had as much command of the knife I think I should soon know as much or more than he does* (Lister, 1831, SH:7/ML/E/14).

Monsieur Julliart chegou à 1h30 e ficou até as 4. Lição 2: *Ajudei a limpar tudo, trouxe um feto masculino muito pequeno; pode pesar cerca de 1,3 kg. Abrimos o abdome, estudamos os intestinos e ele me mostrou como os testículos deslizavam para a bolsa escrotal, mas de alguma forma não é muito profundo e se eu tivesse tanto domínio da faca acho que em breve saberia tanto quanto ou mais do que ele* (Lister, 1831, SH:7/ML/E/14).

Os relatos e confissões de Anne Lister permaneceram guardados por anos após a sua morte, até que, em 1887, John Lister, o então herdeiro de Shibden Hall, com um interesse acadêmico na história e vida cotidiana local, publicou, durante cinco anos, trechos dos diários no jornal *Halifax Guardian* sob o título “Vida Social e Política em Halifax Cinquenta Anos Atrás”. Ele transcreveu duzentas mil palavras, alcançando cinco por cento da totalidade dos diários conhecidos até então, selecionando passagens de maior interesse histórico para publicação no jornal, retratando o desenvolvimento industrial e político da cidade e

⁴⁶

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f14%2f26&pos=1

Cf.

contribuindo com 121 excertos entre maio de 1887 e outubro de 1892. Durante esse período, acredita-se que John Lister desconhecesse a natureza do relacionamento de Lister com mulheres como Mariana Lawton, cujo nome aparecia sem qualquer introdução (Liddington, 2017, s/d). Os trechos criptografados começaram a ser revelados durante as últimas publicações no *Halifax Guardian*, quando John Lister, com a ajuda de seu amigo e antiquário Arthur Burrell, tentaram decifrar o código. Burrell relata que já havia descoberto os caracteres correspondentes às letras “E” e “H” e, após examinar os documentos de forma mais aprofundada, encontrou um pedaço de papel com a frase “*In God is my...*” [“Em Deus está minha...”] seguida de uma palavra de quatro letras em código. Sabendo que o ditado se completava com a palavra “*hope*” [“esperança”], e notando que as letras “H” e “E” correspondiam ao seu palpite inicial, Burrell obteve a confirmação dos caracteres correspondentes a quatro letras do alfabeto. John Lister e Burrell passaram a noite decifrando o restante da cifra e, às duas da manhã, tinham a solução completa para o código criado pela autora. Iniciaram a tradução dos trechos até então inacessíveis e encontraram relatos tão impróprios, que Burrell sugeriu queimar os diários imediatamente. Porém, relutante em destruir um documento histórico de tamanho valor, o herdeiro Lister guardou os exemplares atrás de painéis instalados nas paredes de Shibden Hall e interrompeu a publicação de trechos no *Halifax Guardian*, nunca mais tornando pública qualquer palavra escrita por sua antecessora.

John Lister faleceu em outubro de 1933 e os diários permaneceram intocados até 1934, quando foram incluídos em um inventário de todos os documentos da família Lister e passaram a ser propriedade pública, despertando uma curiosidade maior acerca das passagens codificadas. Em 1937, Edward Green, o então bibliotecário-chefe de Halifax, escreveu a Arthur Burrell solicitando ajuda e obtendo uma resposta relutante: “Você deve desculpar minha hesitação: não tenho pleno conhecimento do que se sabe sobre a srta. Lister no velho escândalo de Halifax; e, como eu disse, não quero ser a pessoa a permitir que um documento tão desagradável venha à luz sequer parcialmente” (Whitbred, 2010, s/d).⁴⁷ Mesmo assim, Burrell acreditava, como acadêmico, que alguém devesse ter a ferramenta para o conhecimento do que o diário continha, e disponibilizou para Green uma cópia da solução para o código, acrescentando que “[m]inha cópia será queimada mais tarde, então a não ser que alguém tenha a solução, vocês serão os únicos possuidores” (Liddington, 2017, s/d).⁴⁸

⁴⁷ ‘You must excuse my hesitations: I am not in full possession of what old Halifax scandal knows about Miss Lister; and as I say, I do not want to be the means of allowing a very unsavoury document to see even a partial light.’

⁴⁸ ‘My copy of the clue will be burnt later, so that unless someone else holds a clue you will be the sole possessors.’

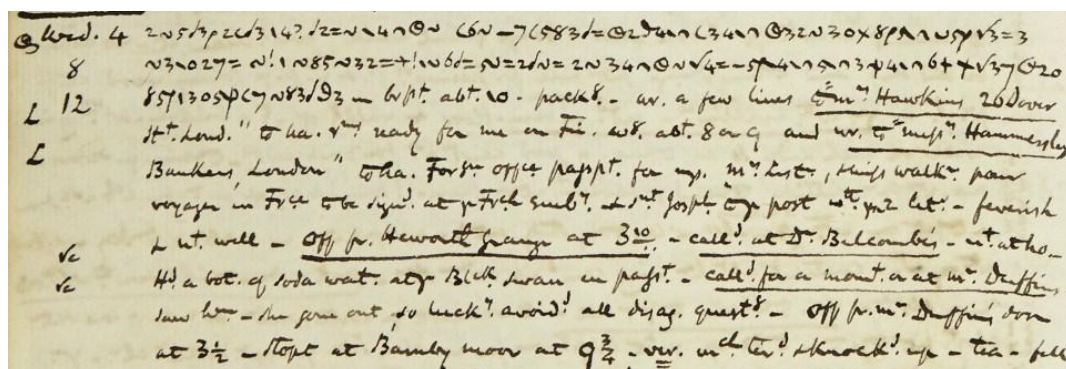


Figura 12: Trecho do diário de Lister no qual alterna entre o código e a escrita normal
 Fonte: In Search of Ann Walker: Diary Comparison Portal – Comparing the Ann(e)s

2.3 A série *Gentleman Jack* e obras que a antecederam

A primeira obra acadêmica sobre Anne Lister foi publicada em 1938 por Muriel Green, filha de Edward Green. Ela o acompanhou a Shibden Hall após a morte de John Lister e ficou responsável por organizar os documentos deixados pela família, inicialmente catalogando os livros do pai e, dois anos depois, a grande quantidade de cartas guardadas – entre elas, a correspondência de Anne Lister. Muriel Green manteve o foco nas correspondências, transcrevendo-as e, por fim, publicando uma tese com base nas passagens. Ao contrário de John Lister, que priorizava oferecer um vislumbre da política e economia que operava durante a vida de sua antecessora, Muriel Green utilizou o material para traçar as conexões que Lister mantinha com a aristocracia local em York e suas amigas em Paris e na Rússia. Embora possuísse a chave para o código presente nos diários, Green evitou trazer a público qualquer conteúdo impróprio para a época, preservando a imagem da família Lister, cuja história era conhecida e respeitada pela população. Em uma entrevista com Jill Liddington, autora de *Female Fortune* (1998) e *Nature's Domain* (2003), realizada na década de 1990, Green afirma:

Não acredito que meu pai soubesse muito sobre Anne Lister, que ela era lésbica ou algo assim. E eu nunca mencionei. Não falávamos sobre isso antigamente. Teria prejudicado o bom nome da família Lister se fosse conhecido naquela época, então não coloquei isso em minhas cartas (Liddington, 2017, s/d).⁴⁹

Um trabalho notável seguinte sobre a vida de Anne Lister teve início em 1958, vinte anos após a tese de Green, quando a historiadora Dra. Phyllis Ramsden, acompanhada de Vivien

⁴⁹ I don't think my father knew much about Anne Lister, that she was a lesbian or anything. And I never mentioned it. We didn't talk about it in those days. It would have cast a slur on the good name of the Lister family if it were known then, so I didn't put it into my Letters at all.

Ingham, decidiu ler todos os vinte e quatro volumes de diários disponíveis, algo que não havia sido realizado por qualquer pesquisador até então. Elas receberam autorização para retirar do Museu de Halifax apenas dois volumes por vez e foram informadas que se fossem publicar qualquer parte do material, seria necessário obter a aprovação do comitê responsável. Ainda assim, o diretor da instituição ofereceu às pesquisadoras uma cópia da solução para a transcrição das passagens em código. Em 1966, Ramsden e Ingham haviam compilado uma cronologia das atividades descritas por Lister em seus diários, acompanhada de breves resumos dos trechos codificados, marcando a primeira vez que o conteúdo que John Lister e Arthur Burrell preferiram esconder fora revelado, embora sem grandes detalhes. As pesquisadoras optaram por ocultar, por exemplo, um período de seis meses que Anne Lister tinha passado em Paris, justificando que o relato era “quase exclusivamente de natureza tão puramente pessoal, que não [continha] nada de importância ou relevância histórica” (Liddington, 2017, s/d).⁵⁰ As opiniões de cada autora acerca dos trechos codificados, porém, eram divergentes: Ingham defendeu que as passagens continham informações de interesse público e que ninguém com a intenção de realizar um estudo sério dos diários poderia ignorá-los, enquanto Ramsden insistiu em 1970 que grande parte dos longos relatos das interações sentimentais de Lister com suas amigas eram deveras entediantes para a mente moderna e sem nenhum valor histórico (Liddington, 2017, s/d). Buscando evitar maiores conflitos com a censura, as autoras focaram seu trabalho nas viagens de Lister. Mas, ao passo que Ingham tenha publicado o artigo que escrevera pouco antes da sua morte em 1969, Ramsden não conseguiu uma editora para lançar o livro que, a sua vez, havia escrito, acabando por desistir e, por fim, destruir parte do material.

A aceitação da homossexualidade entre a população britânica começou a mudar quando o parlamento aprovou a Lei de Ofensas Sexuais em 1967, que legalizou as relações entre homens maiores de vinte e um anos de idade na Inglaterra e no País de Gales, desde que consensualmente e no âmbito privado. Embora a homossexualidade feminina não houvesse sido proibida – ou sequer citada – por qualquer legislação, a lei deu início a um longo processo de enfraquecimento do caráter conservador da sociedade inglesa, que recebia com vergonha e preconceito qualquer alusão ao lesbianismo que se fizesse conhecido. Esse progresso permitiu que, após quase 150 anos, os diários de Anne Lister fossem disponibilizados ao público na década de 1980, com os volumes originais tendo sido armazenados em microfilme em 1982 e, os mais antigos, em 1990. Foi durante esse período que seus relatos ganharam atenção nacional, quando um artigo publicado no jornal *The Guardian* em 1984, intitulado “The two-million-

⁵⁰ ‘Almost exclusively of such purely personal content as to contain nothing of historic importance or interest’.

word enigma”⁵¹ [O enigma de dois milhões de palavras] apresentou um perfil de Anne Lister, nomeando-a uma das mulheres mais notáveis da Inglaterra, trouxe trechos dos diários e afirmou que a autora “nunca se [casara], e pode[ria] muito bem ter sido lésbica” (Ward, 1984)⁵² e finalizou afirmando que aquele era o “esboço” e que tudo o que [precisavam] [a partir dali] [era] de um pesquisador dedicado para preencher as lacunas” e finalmente indagando se alguém se disporia (Ward, 1984).⁵³

Em 1988, quatro anos após o artigo no *The Guardian*, Helena Whitbred publicou seu trabalho pioneiro, o livro *I Know My Own Heart: The Diaries of Anne Lister, 1791-1840*, marcando a primeira vez que as passagens em código foram reveladas e retratando abertamente o lesbianismo da escritora em uma obra de grande alcance. Whitbred cresceu em Halifax e descreve seu primeiro contato com os diários como descoberta fortuita, que alterou radicalmente o curso de sua vida (Whitbred, 2010, s/d). Ela conhecia o nome de Anne Lister como uma mulher de certa importância para a cidade na época e sabia que suas cartas apareciam ocasionalmente em jornais, mas desconhecia a vida pessoal ou a extensão dos escritos da autora. O primeiro volume publicado por Whitbred, diferentemente dos pesquisadores que a antecederam, trazia uma grande quantidade de excertos dos diários, acompanhados de breves comentários para contextualização, e não hesitava em apresentar trechos até então considerados impróprios. A obra de Whitbred dividiu opiniões: alguns enxergaram em seu livro certa hipocrisia, uma vez que não reconhecia os trabalhos de John Lister e Phyllis Ramsden, enquanto outros afirmavam que Whitbred dava ênfase excessiva à sexualidade e aos relacionamentos de Lister, deixando de lado seus interesses culturais e intelectuais (Liddington, 2017). Apesar da reação inicial, guiada pelo conservadorismo local, Whitbred deu continuidade ao seu trabalho, publicando, em 1992, um segundo volume, intitulado *No Priest But Love: The Diaries of Anne Lister, 1791-1840*. Atualmente, o trabalho de Helena Whitbred é reconhecido como o responsável por fazer com que os diários atravessassem as fronteiras de Halifax, ganhando uma notoriedade mundial cada vez maior e atraindo o interesse de pesquisadores de diversos países.

Jill Liddington atribui a Whitbred parte do crédito pelo início de seu trabalho, relatando que, após ter conhecido Lister por meio do artigo no *The Guardian* em 1984, seu interesse foi despertado de forma mais profunda quando teve contato com o livro *I Know My Own Heart*. Liddington relembra a contribuição de Whitbred para sua docência: “[a] partir de 1988 comecei

⁵¹ Cf. www.newspapers.com/newspage/259567250/

⁵² Anne Lister never married and may well have been a lesbian

⁵³ That then is the outline; all we need now is the dedicated researcher to fill in the gaps. Any takers?

a usar o livro de Helena Whitbread nas minhas próprias aulas (Liddington, 2017, s/d).⁵⁴ Sua primeira publicação notável aconteceu em 1994, com o livro *Presenting the Past*. O livro traz primeiramente um retrato de como os diários sobreviveram desde a morte da escritora e como cada pesquisador havia abordado o material até então, seguido de trechos organizados conforme um recorte de três períodos: 1806 a 1810, retratando Anne Lister aos 15 anos de idade, conforme os manuscritos que haviam sido descobertos pouco tempo antes, em 1819, relatando sua resposta ao Massacre de Peterloo, e em 1832, buscando sua opinião sobre a Reforma Eleitoral. Mais tarde, em 1998, Liddington publicou *Female Fortune: Land, Gender and Authority* [Fortuna Feminina: Terra, Gênero e Autoridade], apresentando um recorte do período de 1832 a 1836, que foi bem recebido pela crítica e considerado um triunfo acadêmico.⁵⁵ Cinco anos mais tarde, Liddington publicou *Nature's Domain* (2003), recuperando o ano de 1832 e o início do relacionamento entre Lister e Ann Walker.

Antes de tornar-se um seriado televisivo em horário nobre na BBC, a história de Lister inspirou diversos programas de rádio na década de 1990 e início dos anos 2000. Em outubro de 1993, o programa *Gentleman Jack of Halifax* foi ao ar na rádio BBC4, apresentado por Felicity Goodall e trazendo excertos dos diários lidos por Elizabeth Bell, sem esconder a sexualidade de Lister: a sinopse do programa, disponível no arquivo da BBC,⁵⁶ diz que sua vida está registrada em um diário, “escrito parcialmente em código para esconder um segredo escandaloso”. Em 2002, a rádio BBC4 volta a incluir Anne Lister na programação ao reproduzir uma dramatização de dez partes intitulada *Such Sweet Possession*, escrita por Mary Cooper. O programa retratou os relacionamentos de Lister com Eliza Raine, Isabella Norcliffe e Mariana Lawton, explorando sobretudo o período turbulento durante o qual Mariana e Charles Lawton se casaram, e Lister herdou Shibden Hall após a morte de seu tio. A primeira dramatização notável aconteceu em 2010, quando um filme televisivo escrito por Jane English e dirigido por James Kent foi ao ar na BBC2, mostrando desde o fim do romance com Mariana Lawton até o início do envolvimento com Ann Walker – o mesmo período explorado na série *Gentleman Jack*. Naquele ano, um documentário apresentado por Sue Perkins foi exibido no mesmo canal e, um ano depois, os diários de Lister foram reconhecidos pelas Nações Unidas e incluídos no Registro de Memória do Mundo da UNESCO.

⁵⁴ From 1988 onwards I began to use Helena Whitbread's book in my own teaching, gradually adding other primary material and then pages of the original diaries.

⁵⁵ Cf. www.jliddington.org.uk/reviews19.html

⁵⁶ Cf. <https://genome.ch.bbc.co.uk/83a5e9b959ba452991c46555f7b3a478>

Embora não se trate de uma obra sobre a vida de Anne Lister, a minissérie *Portrait of a Marriage* [Retrato de um Casamento], que foi ao ar na BBC2 em 1990, merece ser citada entre as antecedentes a *Gentleman Jack*, tendo em vista sua semelhança temática e visual com a série, que viria a estreiar vinte e nove anos depois. *Portrait* retrata o caso entre Violet Trefusis e Vita Sackville-West, que talvez seja mais conhecida por seu relacionamento amoroso com Virginia Woolf. Sackville-West compartilha com Lister o entusiasmo pelo universo literário: além de dedicar-se à escrita de cartas e diários, também era jornalista, poeta e romancista, tendo publicado dezenas de obras entre coletâneas de poemas, romances, contos, biografias, entre outros. Uma de suas edições deu origem ao nome da minissérie: sua autobiografia, também intitulada *Portrait of a Marriage*, foi organizada por seu filho, Nigel Nicolson, e lançada postumamente em 1973, onze anos após o falecimento de Sackville-West. Assim como *Gentleman Jack*, *Portrait* encontra em cartas e diários contendo registros detalhados do relacionamento entre Sackville-West e Trefusis, o relato de um relacionamento entre duas mulheres, usando-os como base para uma narrativa histórica lésbica ambientada no início do século XX. Algumas críticas publicadas na época retratam a recepção da série pelo público, apontando para uma grande satisfação com a produção e performances do programa: para o *Los Angeles Times*, Howard Rosenberg (1992)⁵⁷ escreve que “‘*Portrait of a Marriage*’ é elegantemente elaborada pelo diretor Stephen Whittaker, beneficiando-se também da típica atenção meticulosa da BBC aos detalhes históricos. E as atuações são de primeira linha”. Para a *Variety*, Tony Scott (1992)⁵⁸ afirma que

[a] adaptadora Penelope Mortimer, que escreve cenas fortes e completas, ilumina os cantos mais sombrios desse aspecto da vida de Vita Sackville-West. O trabalho deliberado com a câmera, empreendido por David Feig, com seus tons vívidos, é deslumbrante e a edição de Dick Allen é confiante. A música de Barrington Pheloung sublinha temas e ação sem se intrometer.

A maior aceitação da homossexualidade no âmbito público e no entretenimento e a valorização gradual da vida de Anne Lister foram indispensáveis para que *Gentleman Jack* pudesse ser produzida em 2019. Sally Wainwright, criadora e produtora da série, contou em uma entrevista ao *The Hollywood Reporter* que o programa foi um projeto que demorou quase

⁵⁷ “Portrait of a Marriage” is elegantly staged by director Stephen Whittaker, benefiting also from the BBC’s typical meticulous attention to historical detail. And the performances are first rate. Cf. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-07-18-ca-3431-story.html>

⁵⁸ Adaptor Penelope Mortimer, who writes strong, well-rounded scenes, illuminates the darker corners in this aspect of Vita Sackville-West’s life. David Feig’s deliberate camerawork with its rich tones is stunning, and Dick Allen’s editing is assured. Barrington Pheloung’s music underscores themes and action without intruding. Cf. <https://variety.com/1992/tv/reviews/masterpiece-theatre-portrait-of-a-marriage-parts-i-iii-1200430292/>

duas décadas para ser realizado. Ela havia proposto uma obra sobre Anne Lister no ano de 2002, mas a ideia fora rejeitada, segundo ela, por dois motivos: o fato de, na época, não ser uma roteirista reconhecida e prestigiada pela indústria da forma como é atualmente e de ainda não existir abertura para o diálogo que hoje existe acerca de sexualidade e gênero (Wainwright, 2019). Wainwright começou a desenvolver o seriado em 2016, contando com a consultoria histórica de Jill Liddington, que disponibilizou sua pesquisa para a equipe roteirista. Ao falar sobre o que tornou aquele o momento apropriado para propor uma nova série sobre Lister, Wainwright afirma acreditar que, caso tivesse recebido a aprovação para um seriado sobre Lister no início dos anos 2000, o programa não teria desfrutado de uma grande visibilidade, como aconteceu em 2019 com sua exibição em horário nobre pela BBC e pela HBO (Wainwright, 2019).

Após os dois anos em desenvolvimento, a série, estrelada por Suranne Jones no papel de Anne Lister e Sophie Rundle como Ann Walker, estreou em 22 de abril de 2019 no Reino Unido e em 19 de maio de 2019 em território norte-americano. Wainwright deu início à criação do roteiro da série após receber em 2016 uma bolsa de estudos da fundação Wellcome Trust, destinada a escritores que unem a pesquisa científica ao audiovisual – o comunicado de imprensa anunciando a premiação afirma que a escolha da beneficiada deu-se “em reconhecimento da voz distinta de Wainwright e de seu claro compromisso com a pesquisa e a autenticidade” (Hodgson, 2016).⁵⁹ Em março do ano seguinte, representantes da BBC One e da HBO anunciaram o desenvolvimento da série, ainda sob o título provisório de *Shibden Hall*, celebrando a parceria com a criadora: “[a] originalidade e a ambição da escrita em Shibden Hall é Sally Wainwright em seu melhor e mais ousado. Ao dramatizar a vida e os amores de Anne Lister, Sally pode ter encontrado sua personagem feminina mais complexa e intransigente até agora [...]” (Wenger In: Holman, 2017).⁶⁰ A série foi gravada na região de Yorkshire, no Reino Unido, e utilizou a propriedade de Shibden Hall como cenário ao longo das duas temporadas. O espaço foi transformado em um museu em 1934, mas foi temporariamente reorganizado para reproduzir com mais precisão o período retratado na série. Sobre as alterações, Wainwright defendeu que foram necessárias porque “[a propriedade] está muito bonita agora. É Shibden no

⁵⁹ [T]he award was made in recognition of Wainwright’s distinct voice and clear commitment to research and authenticity.

⁶⁰ The originality and ambition of the writing in Shibden Hall is Sally Wainwright at her boldest and best. In dramatising the life and loves of Anne Lister, Sally might just have found her most complex and uncompromising female character yet [...].

seu melhor. Mas o que queríamos refletir era que, quando Anne Lister voltou em 1832, ela achou Shibden decaída.” (Wainwright, 2019).⁶¹



Figura 13: Exterior de Shibden Hall
Fonte: Halifax Courier

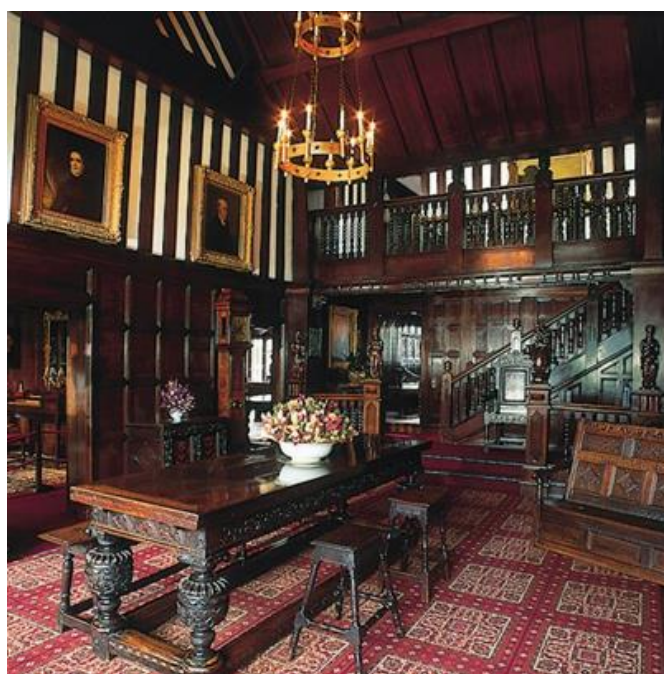


Figura 14: Interior de Shibden Hall
Fonte: Visit Calderdale

O sucesso instantâneo de *Gentleman Jack* confirmou o palpite de Wainwright: estreando no Reino Unido nas noites de domingo, no horário de maior prestígio da programação da BBC, recebeu o título de programa roteirizado de maior sucesso da emissora em 2019, como noticiou

⁶¹ It's very beautiful now. It's Shibden at its best. But what we wanted to reflect was that when Anne Lister came back in 1832, she thought Shibden was shabby.

o portal *Deadline*.⁶² A recepção pelos críticos da indústria televisiva reflete o sucesso de audiência: no site *Rotten Tomatoes* – atualmente, uma das mais populares fontes de avaliações no mundo do entretenimento – o seriado conta com 92% de aprovação entre os críticos e 95% entre o público,⁶³ superando as médias recebidas por grandes fenômenos da televisão como *Twin Peaks* e *Game of Thrones*. Um artigo publicado pelo *The Guardian* refere-se à série como “um dos melhores programas históricos britânicos de nosso tempo”, elogiando, sobretudo, a performance da protagonista na segunda temporada: “Suranne Jones é uma força da natureza no retorno alegre e radical desse programa divertido, romântico e roteirizado brilhantemente” (Ramaswamy, 2022).⁶⁴ Para a *Variety*, Caroline Framke ressaltou a escolha de trocar os relacionamentos mais passionais de Lister por um relacionamento fundado no desejo de se estabelecer, afirmando que “Wainwright faz uma escolha intrigante, que retrata um romance decididamente adulto sobre devoção, confiança e parceria, que é raro na TV em geral, e sobretudo para personagens lésbicas em um programa de época” (Framke, 2019).⁶⁵

O fenômeno desencadeado pelo programa, que ficou conhecido como o “efeito *Gentleman Jack*”, pode ser medido por fatores além da audiência da série. Em decorrência do aumento do interesse a respeito da vida de Anne Lister, o meio acadêmico passou a contar com uma nova geração de pesquisadores dedicados a descobrir mais sobre a autora – desde 2020, o mesmo grupo que gerencia o portal *Packed With Potential*, que disponibiliza informações e notícias sobre a escritora, realiza a *Anne Lister Research Summit*, um congresso virtual gratuito, que reúne anualmente centenas de pesquisadores de diferentes países e oferece palestras, oficinas e discussões sobre sua vida e legado. Além do interesse acadêmico, a popularidade do seriado gerou um crescimento sem precedentes do turismo na região de Halifax: Bobsie Robinson, gerente de serviços culturais do distrito de Calderdale, disse em entrevista ao *The Yorkshire Post* que “[a] resposta após a primeira temporada foi incrível, com um número recorde de visitantes em muitas das nossas atrações de destaque e um impacto econômico resultante beneficiando diretamente as empresas locais” (2022).⁶⁶ A reportagem ainda ressalta

⁶² Cf. <https://deadline.com/2019/05/gentleman-jack-bbc-biggest-new-drama-launch-of-2019-1202618728/>

⁶³ Cf. www.rottentomatoes.com/tv/gentleman_jack

⁶⁴ *Gentleman Jack* series two review – one of the greatest British period dramas of our time. Suranne Jones is an alchemical force of nature in the gleeful, radical return of this rollicking, romantic and exquisitely scripted show.

⁶⁵ In eschewing a perhaps more passionate affair for one rooted in a desire to settle down, Wainwright makes an intriguing choice that sets up a decidedly adult romance about devotion, trust and partnership that is rare for TV in general, let alone for lesbian characters in a period piece.

⁶⁶ The response following the first series was incredible, with record visitor numbers at many of our high-profile attractions and the resulting economic impact directly benefiting local businesses. Cf. <https://www.yorkshirepost.co.uk/news/people/the-gentleman-jack-effect-the-impact-tv-show-and-anne-listers-story-is-having-on-calderdale-and-west-yorkshire-3660732>

que apenas em agosto de 2019, a propriedade Shibden Hall recebeu 14.419 visitantes – um aumento de 576% em relação aos 2.500 visitantes no mesmo mês do ano anterior, antes do lançamento da série. Ao todo, o setor de turismo de Calderdale gerou quase 400 milhões de libras no ano de 2019, a maior receita da história da região. Em 2021, em celebração ao legado da autora, uma estátua de bronze de Lister foi inaugurada em Halifax.



Figura 15: Estátua de Anne Lister feita pela escultora Diane Lawrenson
Fonte: Shutterstock

Mesmo com o sucesso global e a aclamação entre os críticos, a coprodução entre BBC e HBO foi cancelada em julho de 2022 pela emissora norte-americana em vista da baixa audiência, apesar do desejo da BBC de dar continuidade à série. No entanto, apesar da breve duração, sua influência ultrapassou as fronteiras do entretenimento e teve um impacto marcante em inúmeros fãs: após o anúncio do fim do seriado, *The Guardian* publicou uma série de declarações enviadas por leitores da página, reunidos por Alexi Duggins, relatando as diferentes formas como foram afetados. Uma das leitoras afirma: “Esperei mais de 63 anos para ver algo como *Gentleman Jack* na TV, tendo passado a maior parte da minha vida assistindo programas e filmes que raramente tinham alguém como eu” (Duggins, 2022).⁶⁷ Outra espectadora, de 29 anos de idade, cita como inspiração uma cena em que Lister e Walker celebram sua união recebendo a comunhão juntas na igreja: “Graças a essa [...] cena, candidatei-me à eleição para

⁶⁷ I waited more than 63 years to see something like *Gentleman Jack* on TV, having spent most of my lifetime watching shows and movies that rarely had anyone like me in them.

o Sínodo Geral da Igreja Anglicana, juntamente com centenas de outros candidatos [de posicionamentos] inclusivos, numa plataforma de apoio ao casamento entre pessoas do mesmo sexo, e duplicamos o número de eleitos” (Duggins, 2022).⁶⁸ Além dos diversos depoimentos compartilhados por fãs nas redes sociais, um documentário intitulado *Gentleman Jack Changed My Life* [*Gentleman Jack Mudou Minha Vida*], que acompanha seis mulheres que passaram a repensar suas sexualidades e a forma como viviam após assistirem à série, foi produzido e exibido pela BBC em maio de 2022. A produção conta, ainda, com declarações de Suranne Jones e Sophie Rundle – intérpretes de Anne Lister e Ann Walker, respectivamente – e Wainwright, que afirma sobre *Gentleman Jack* que “[foi] a primeira vez que eu escrevi algo que foi importante” (Wainwright In: Hardy, 2022).⁶⁹ A crítica de televisão Lucy Mangan escreveu sobre o programa: “Isso é a TV como um ato triunfante de resistência” (Mangan, 2022).⁷⁰

A série, no entanto, não deixou de receber críticas negativas em alguns aspectos, sobretudo relacionados ao desenvolvimento das personagens secundárias, como é o caso dos Sowden, uma família de inquilinos de Shibden, cuja existência dá-se de forma quase completamente alheia à de Lister. Como apontado por Framke (2019),⁷¹ “apesar de toda a sua confiança nas cenas de Anne [...] [a série] não tem certeza de como fazer todo o resto. Com uma hora inteira para preencher por episódio, o programa faz tentativas rápidas de dar corpo às personagens restantes que nunca se conectam”. Sua opinião é compartilhada por grande parte do público, inclusive por sua criadora: em uma entrevista de 2022, Wainwright afirmou que “dadas as limitações de tempo de uma série de oito horas, tinha que ser um retrato de Anne. A história fictícia sobre os Sowdens, na minha opinião, é a parte mais fraca, porque é uma das únicas vezes em que nos afastamos dela” (Donoghue, 2022).⁷² A escritora vai além, criticando a inconsistência no uso de elementos estilísticos como a quebra da quarta parede⁷³ que, embora

⁶⁸ Because of this show and that particular scene, I stood for election to the General Synod of the Church of England alongside hundreds of other inclusive candidates, on a platform of support for same-sex marriage, and we doubled the number who were elected.

⁶⁹ It's the first time I've written something that was important.

⁷⁰ This is TV as a triumphant act of resistance.

⁷¹ The trouble with “Gentleman Jack” is that for all its confidence in scenes of Anne issuing blistering comeuppances to unworthy men and gorgeous declarations of love to hesitant woman, it’s unsure how to go about everything else. With a full hour to fill per episode, the show makes glancing attempts to flesh out the remaining characters that never quite connect.

⁷² [...] given the time constraints of an eight-hour series, it had to be a portrait of Anne. The fictional story about the Sowdens [Anne’s tenants] to my mind is the weakest part of the show because it’s one of the only times we go away from her.

⁷³ Uma convenção dramática na qual a personagem rompe a barreira imaginário entre o público e a obra. Em *Gentleman Jack*, essa quebra acontece quando Lister olha para a câmera e dirige-se ao espectador.

não desapareça por completo, é usada com maior frequência nos primeiros episódios, uma escolha que, aos poucos, “suprime aqueles vislumbres diretos da mentalidade de Anne” (Framke, 2019).⁷⁴

Outros críticos apontam um grau de apagamento dos desafios que Lister teria enfrentado em seu tempo e a desconsideração dos traços de personalidade mais complexos revelados pelos diários. Na publicação “*Gentleman Jack Sanitizes an Audacious, Difficult Woman*” [*Gentleman Jack* higieniza uma mulher audaciosa e difícil] para o portal *The Atlantic*,⁷⁵ Sophie Gilbert repreende a aparente invulnerabilidade da protagonista: “Em teoria, a indomabilidade de Lister faz dela a candidata perfeita para a dramatização. Na prática, porém, algo está faltando. Como pode uma personagem ser ousada e transgressora quando tão poucos obstáculos parecem atrapalhar seus desejos?” (Gilbert, 2019).⁷⁶ Na série, a família de Lister aceita sua sexualidade sem queixas e seus funcionários recriminam qualquer comentário desrespeitoso acerca da empregadora, que não tem dificuldades em encontrar inquilinos interessados em trabalhar sob seu comando. Para Gilbert, o alto risco de descoberta e discriminação que deveria ser esperado em uma história retratando a homossexualidade em um período conservador não está presente na série; em vez de aprofundar-se no perigo da exposição e nas discussões sobre a desigualdade social representada na série, *Gentleman Jack* cria uma protagonista inabalável em mentalidade e *status*, que se mostra sempre capaz de neutralizar qualquer obstáculo à sua frente.

Em concordância com Gilbert, Eve Ng afirma que “nem os elementos visuais nem narrativos de *Gentleman Jack* que apontam para as desigualdades subjacentes ao poder imperial europeu do século XIX parecem convidar a uma avaliação crítica” (Ng, 2021, p. 2407).⁷⁷ Para Lawrence (2022), a superficialidade com que a série apresenta questões de classe social e econômica favorece a conexão entre os espectadores e a protagonista, enquadrando Lister de forma a que inclinações conservadoras possam ser desconsideradas pelo público em favor de sua caracterização como uma mulher forte, decidida e resiliente – traços que geram identificação entre a comunidade LGBTQIA+. A autora reconhece o impacto positivo da série, porém argumenta que a identificação fervorosa com Lister produz um embate entre “os desejos do público contemporâneo de afirmação [...] e o desvio das questões sociopolíticas

⁷⁴ [...] fazes out those direct glimpses into Anne’s mindset.

⁷⁵ Cf. www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/04/gentleman-jack-jaunty-disappointment/587893/

⁷⁶ In theory, Lister’s indomitability makes her the perfect candidate for dramatization. In practice, though, something’s missing. How can a character be bold and transgressive when so few obstacles seem to be in the way of her desires?

⁷⁷ However, neither the visual nor narrative elements of GJ that point to the inequalities undergirding 19th-century European imperial power seem to invite critical evaluation.

historicamente enraizadas de desigualdade de classe e de normas tradicionais de gênero que tal investimento afetivo exige” (Lawrence, 2022, p. 325).⁷⁸

Evidentemente, vivemos um momento amplamente diferente do período vitoriano em termos do que seja aceito ou não e do que seja transgressor ou não. Graças à luta contínua de diversos grupos a favor da igualdade de direitos e pelo fim de todas as formas de discriminação, os indivíduos LGBTQIA+ desfrutam de uma liberdade de expressão, em parte, irrestrita, ainda que o preconceito contra as identidades que fujam do padrão cis-heteronormativo siga existindo. Dessa forma, além do desafio de selecionar, dentre o grande volume dos diários de Lister, o que seria incorporado a *Gentleman Jack*, Wainwright precisou solucionar uma questão talvez mais desafiadora: a de fazer a protagonista parecer *queer* tanto em sua época como na nossa, de maneira que sua história fosse, ao mesmo tempo, familiar e inovadora. O processo adaptativo empregado por Wainwright na primeira temporada de *Gentleman Jack* será o objeto de análise do próximo capítulo, no qual examinaremos trechos selecionados da série em comparação com os respectivos registros presentes nos diários, buscando compreender as motivações por trás das decisões tomadas pela roteirista. Em seguida, aprofundaremos a discussão a respeito da adaptação, considerando as semelhanças e diferenças entre a Anne Lister escritora de diários e a personagem protagonista da série, observando de que forma *Gentleman Jack* representa a autora na narrativa televisiva.

⁷⁸ We certainly recognize the incredible impact of the “Gentleman Jack effect,” yet also argue that the acknowledged “fervent, emotional identification with Anne” fostered in the series produces a tension between contemporary audiences’ desires to be affirmed by and identify with the Lister presented in GJ and the looking away from historically-rooted sociopolitical issues of class inequality and traditional gender norms that such affective cathexis requires.

3. A ADAPTAÇÃO DOS DIÁRIOS DE ANNE LISTER EM *GENTLEMAN JACK*

As adaptações fazem parte da televisão desde as primeiras transmissões: na Inglaterra, a releitura de clássicos do cinema e do teatro preencheram as primeiras grades de programação da BBC e continuam sendo, até hoje, populares entre o público, agora também se expandindo para praticamente todas as partes do mundo. No cinema, sagas como *O senhor dos anéis* (2001), *Planeta dos macacos* (1968), *Jogos vorazes* (2012) e *Duna* (2021) tornaram-se fenômenos de bilheteria, enquanto, na televisão, o sucesso de seriados como *Game of thrones* (2011 – 2019), *Orange is the new black* (2013 – 2019), *The handmaid's tale*⁷⁹ (2017 – presente) e *Bridgerton* (2020 – presente) demonstra o potencial de mercado das adaptações literárias. Uma matéria no portal Forbes⁸⁰ apontou que a bilheteria global das adaptações literárias é 53% maior que a dos roteiros originais e que, dos vinte filmes mais lucrativos entre os anos de 2007 e 2016 no Reino Unido, 43% foram baseados em livros e 9% baseados em quadrinhos. A renda dessas produções elucida uma das principais razões pelas quais é comum que histórias adaptadas sejam favorecidas: os estúdios procuram investir em projetos com mais potencial para lucros altos, portanto, optando por produzir narrativas já “testadas” e aprovadas pelo público, que oferecem maior segurança de retorno financeiro.

A televisão tem sido, desde seu surgimento, um meio fértil para a adaptação. Aproveitando-se da popularidade das dramatizações de romances clássicos como os de Charles Dickens ou Jane Austen pelas rádios britânicas, a programação televisiva preocupou-se, também, em reproduzir obras renomadas da literatura internacional, fazendo-o por meio de episódios semanais transmitidos em horário fixo com o intuito de criar um público fiel (Giddings; Selby, 2001, p. ix), assim, dando origem ao seriado que conhecemos hoje. Esse formato, segundo Sarah Cardwell (2007, p. 187), adequa-se à expansão de romances clássicos melhor do que o cinema, pois é capaz de reter mais elementos da narrativa fonte e desenvolver melhor as complexidades de enredo, humor e atmosfera, além de sustentar personagens e relacionamentos de forma mais diligente. Ainda, convenções como os altos orçamentos, figurinos e cenários planejados para retratar com autenticidade a época que representam e diálogos escritos com rigor tornam as adaptações mais críveis aos olhos de um público que, muitas vezes, desconhece a obra ou período sendo reproduzidos. E, embora a cobrança por

⁷⁹ Apesar de ser baseada no livro lançado no Brasil sob o título de *A Guerra dos Tronos*, o seriado da HBO foi distribuído em território nacional sob o nome original em inglês, *Game of Thrones*. O mesmo ocorreu com a série *The Handmaid's Tale*, cujo livro de origem teve seu título traduzido para *O Conto da Aia*.

⁸⁰ Cf. www.forbes.com/sites/adamrowe1/2018/07/11/why-book-based-films-earn-53-more-at-the-worldwide-box-office/

fidelidade permaneça presente, o conceito transformou-se ao longo do tempo: enquanto nas primeiras adaptações isso implicava fidelidade às palavras do texto de origem, à medida que a televisão evoluiu estilisticamente e outras formas de expressão surgiram, os adaptadores passaram a se preocupar mais em transmitir o “espírito” da obra adaptada (Cardwell, 2007, p. 193).

Mesmo assim, a adaptação de obras conhecidas e, muitas vezes, amadas pelo público não escapa do desafio de corresponder às expectativas dos fãs. Quando tratamos dessas produções, as comparações contínuas entre a obra adaptada e a adaptação fazem voltar à tona as questões de fidelidade e hierarquia: julga-se a qualidade do produto novo a partir do seu grau de semelhança ao texto-fonte, que se considera sempre superior: “qualquer adaptação está fadada a ser considerada menor e subsidiária, jamais tão boa quanto o ‘original’” (Hutcheon, 2013, p. 11). A fidelidade como critério de avaliação, porém, é incompatível com a própria definição de adaptação defendida por teóricos da área. Para Linda Hutcheon (2013, p. 28), “o discurso moralmente carregado da fidelidade baseia-se na suposição implícita de que os adaptadores buscam simplesmente reproduzir o texto adaptado” e a adaptação seja uma “repetição, porém [...] sem replicação”. Para Linda Seger, “é um novo original. O adaptador busca o equilíbrio entre preservar o espírito do original e criar uma nova forma” (2011, p. 22)⁸¹. Defne Tutan, por sua vez, defende que “[u]ma adaptação cinematográfica ou televisiva de um texto cultural – não importa[ndo] quão ‘fiel’ seja em intenção ou estética – é inevitavelmente uma interpretação desse texto: nessa medida, toda adaptação é uma instância de infidelidade textual” (2017, p. 10)⁸².

O argumento de Tutan aprofunda-se quando abordamos adaptações históricas, como é o caso de *Gentleman Jack*. A autora, em concordância com Hutcheon (2013, p. 17), propõe que toda versão da História seja enxergada como uma reescrita, pois o historiador adapta o material para um fim determinado, concluindo que todas as representações históricas são adaptativas e que a forma como são concebidas revelam mais sobre o presente do que sobre o passado a que se referem (Tutan, 2017, p. 2). Apesar dessa perspectiva, cobra-se das adaptações históricas que o período e os acontecimentos sejam representados com o mesmo rigor que se espera encontrar em um livro didático. Essa expectativa, segundo Tutan, se baseia em duas ideias problemáticas: “que os historiadores são as autoridades máximas no assunto da história e que a precisão das

⁸¹ The adaptation is a new original. The adaptor looks for the balance between preserving the spirit of the original and creating a new form.

⁸² A film or television adaptation of a prior cultural text—no matter how “faithful” in intention or aesthetic—is inevitably an interpretation of that text: to this extent, every adaptation is an instance of textual infidelity.

versões do passado dos livros didáticos de história torna esses livros didáticos [de História] as únicas fontes confiáveis” (2017, p. 5)⁸³ em que se basear para uma obra de ficção.

Parte da responsabilidade atribuída a essas obras pode partir do reconhecimento da televisão como uma força poderosa de produção de memória coletiva. Um exemplo pode ser encontrado no sucesso de *The Crown*, série produzida pela Netflix entre 2016 e 2023 que retrata o reinado da Rainha Elizabeth II, cobrindo o período de 1947 até 2005: segundo uma matéria publicada pela Forbes, 73 milhões de assinantes assistiram à série entre a estreia em 2016 e a quarta temporada em 2020, ocasionando no aumento do interesse público pela história da família real britânica.⁸⁴ A mesma reportagem cita que buscas a respeito do desastre de Aberfan cresceram 5.000% após ser retratado na terceira temporada da série e que metade dos espectadores da faixa etária correspondente à geração Z (nascidos entre 1997 e 2012) demonstraram interesse em aprender mais sobre a história britânica após assistirem à série. Porém, ainda que o valor de uma adaptação histórica seja frequentemente julgado com base em sua conformidade à verdade singular dos fatos registrados e em sua capacidade de motivar o público a aprender mais sobre esses fatos, Tutan é contundente ao afirmar que “não existem opções possíveis para fidelidade no caso da história como adaptação” (2017, p. 10).⁸⁵

Partindo das noções básicas aqui descritas, este capítulo aprofundar-se-á na análise do processo adaptativo empregado por Wainwright em *Gentleman Jack*. Com esse fim, apresentaremos o enredo do seriado e as principais personagens mencionadas ao longo do estudo. Na sequência, traremos dos trechos que ilustrem o modo como aspectos da vida de Lister e de sua época foram representados e observaremos de que maneira os elementos formais como figurinos, diálogos, trilha sonora, entre outros, influenciam a perspectiva do público sobre as personagens. Para uma melhor ilustração dos argumentos, incluiremos imagens de cenas selecionadas retiradas dos episódios presentes no serviço de *streaming* Max, no qual o seriado se encontra disponível. Nas referências das citações de diálogos, o nome da série será abreviado para *GJ*, seguido do ano de estreia, do episódio citado e da minutagem referente às falas. A versão em português será transcrita conforme a tradução das legendas oficiais presentes nos episódios, porém o serviço Max não informa o nome do tradutor responsável. Enfim, analisaremos como as estratégias empregadas pela série moldam a

⁸³ Underlying this observation are two problematic as-sumptions: that historians are the ultimate authorities on the subject of history, and that the accuracy of history textbooks’ versions of the past renders those textbooks the only reliable sources.

⁸⁴ Cf. www.forbes.com/sites/conormurray/2023/12/14/heres-how-big-the-crown-was-for-netflix-and-the-royal-family-as-its-final-episodes-are-released-today/

⁸⁵ Hence there exist no possible options for fidelity in the case of history as adapta-tion.

personagem protagonista e em que pontos assemelha-se ou difere-se do que sugerem os registros históricos.

3.1 Dos diários para a tela

Gentleman Jack não se baseia em uma obra literária escrita e editada para publicação. Ao adaptar diários, Wainwright propõe-se a trabalhar com uma obra extensa e inacabada, cujo único público pretendido é a própria escritora. Os registros deixados por Lister possuem as principais características de um diário verdadeiramente particular dentro dos atributos de propósito, escopo e estilo definidos por Lynn Bloom (1998, p. 173): para o autor, esses diários são concisos e escritos sem arte nem artifício, criados para registrar acontecimentos como despesas, o clima, visitas feitas ou recebidas de vizinhos e ocorrências públicas. O escritor do diário não oferece explicações acerca dos acontecimentos, lugares e personagens presentes no texto e coube aos pesquisadores, como se viu, identificar as circunstâncias da escrita por meio de documentos complementares como mapas, jornais, testamentos, cartas e outros. Essa necessidade de oferecer um contexto tão elaborado para tornar a leitura dos registros coerente – como fazem Liddington e Whitbred em suas coletâneas dos diários de Lister – “é a diferença fundamental entre textos verdadeiramente privados e [...] diários privados que são documentos públicos” (Bloom, 1998, 174).⁸⁶

A conformidade com os atributos de Bloom significa que grande parte do que foi escrito por Lister não é de interesse narrativo: ela registrava rigorosamente a temperatura de cada dia, os horários de suas atividades, sintomas corporais, necessidade fisiológicas, listas de livros que lia e traduções que praticava, entre outras informações que não contribuem para a criação de uma trama televisiva. Além do excesso de dados, muitos dos fios narrativos presentes nos diários não possuem começo, meio e fim – em entrevista a Emma Donoghue, Wainwright recorda que, durante sua pesquisa, encontrava histórias que planejava desenvolver ao longo de múltiplos episódios, mas sua intenção era frustrada ao descobrir que Lister havia parado de mencionar o assunto sem nenhuma conclusão (Donoghue, 2022, p. 266). Em razão dessas peculiaridades, Wainwright prefere não se referir a *Gentleman Jack* como uma adaptação, mas uma “dramatização da vida real” (Donoghue, 2022, p. 262),⁸⁷ justificando que o primeiro termo adequa-se melhor a trabalhos que transponham uma obra coerente, com enredo e personagens

⁸⁶ That it is necessary to supply such an elaborate context is the critical difference between truly private texts and those private diaries that are public documents.

⁸⁷ People call *Gentleman Jack* an adaptation of the diaries. For want of a better word, fine, but the word just doesn't do the process justice. There's some invention, but really it's a dramatisation of a real life.

determinados, de um meio para outro, como as adaptações de romances como *Guerra e Paz* (2017) ou *Orgulho e Preconceito* (2011) para o cinema. Porém, Wainwright admite que, na falta de um termo específico que a “agrade” ou vá de encontro à sua ideia de “dramatização”, “adaptação” continua sendo a opção mais viável, na sua visão. Sua perspectiva revela uma perspectiva limitada do que configura uma adaptação: apesar de sua rejeição ao termo, o processo que empregara na transposição dos registros de Lister de um diário para uma narrativa televisiva é, assim como outras obras que dramatizam fatos históricos, uma adaptação.

O hábito de escrita de Lister é mostrado em cena nos diversos momentos em que a personagem aparece escrevendo no diário dentro de seu escritório ou em pequenos cadernos de anotação durante as viagens e, ainda que os registros abundantes de informações como horário e temperatura, não pareçam relevantes para a criação da trama do seriado, Wainwright valoriza esses tipos de detalhes na construção da protagonista. Na série, Lister utiliza seu relógio de bolso constantemente conforme a direção de cena apresentada no roteiro do primeiro episódio (exemplos do qual reproduzimos, utilizando as letras maiúsculas como nele empregadas): “ANNE verifica as horas em seu relógio e o fecha (ela está sempre checando as horas; é um hábito)” (Wainwright, 2018a, p. 11).⁸⁸ Nos roteiros seguintes, direções como “ANNE checa o relógio” aparecem mais quatorze vezes, estabelecendo o costume demonstrado pelos diários como uma característica marcante da personagem em cena. Similarmente, o hábito de verificar a temperatura é representado visualmente no sétimo episódio, porém com mais humor, quando, durante uma discussão com sua companheira de viagem, “ANNE pega um termômetro/barômetro comicamente grande” (Wainwright, 2018e, p. 36)⁸⁹ e interrompe a outra personagem, perguntando se irá chover.

⁸⁸ ANNE checks the time on her watch, clicks it shut (she’s forever checking the time, it’s a habit).

⁸⁹ ANNE pulls out a comedy big thermometer/barometer, and flicks it.

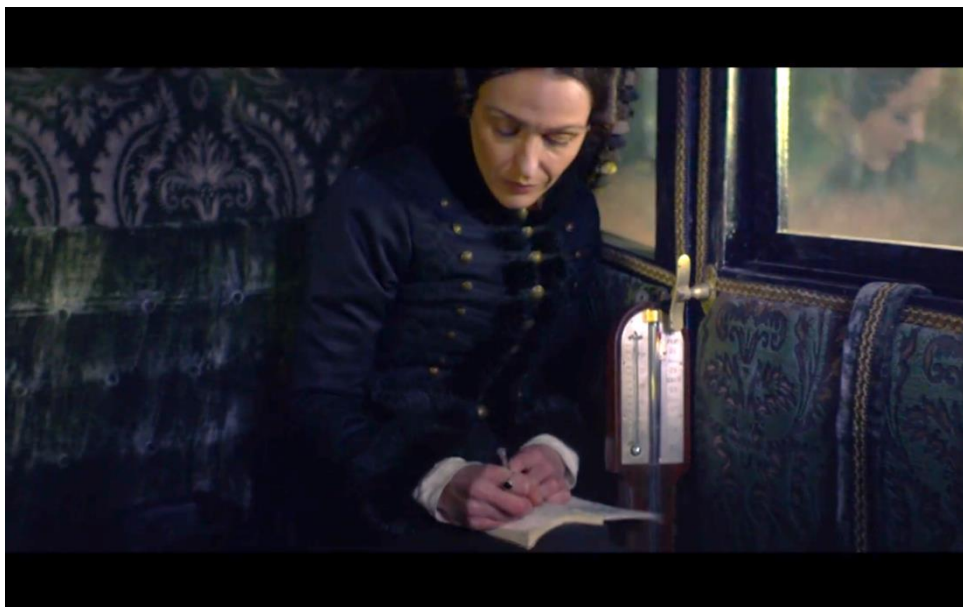


Figura 16: Anne Lister registra sua viagem ao lado de seu termômetro
Fonte: Max

Uma vez que, além de não ceder a ninguém o acesso aos diários, Lister ainda contava com a camada adicional de segurança provida pelo código, sua escrita era explícita: as descrições de suas relações sexuais eram diretas e incluíam a contagem de orgasmos, a duração do ato e comentários pessoais informando quão satisfatória tinha sido a relação. No entanto, apesar de possuir algumas cenas sexuais, *Gentleman Jack* aborda esses momentos de forma menos explícita, apoiando-se mais na sugestão do que na exposição ao representar os momentos íntimos da protagonista. Essas cenas também nem sempre contêm nudez – o que faz jus aos registros históricos, dado que, em grande parte deles, tanto Lister quanto sua parceira ainda vestiam uma camada de roupas – e, nos momentos em que a nudez é retratada, nunca é da parte da protagonista, são breves e geralmente introduzem alguma cena de diálogo mais longa entre as personagens, como acontece no primeiro episódio entre Lister e Mariana Lawton. No roteiro, a direção de cena é sucinta: “ANNE e MARIANA estão fazendo sexo. ANNE faz o papel do homem. O sexo é bom, mas superficial em vez de romântico. Ambas chegam ao orgasmo e depois se separam. ANNE verifica o relógio” (Wainwright, 2018a, p. 49).⁹⁰ O resto da cena, que acontece com as duas mulheres lado a lado na cama, vestidas, é um diálogo expositivo em que Lister conta a Lawton (e ao espectador) sobre sua decepção amorosa mais recente.

A estratégia de adaptação mais notável da linguagem dos diários empregada na série, no entanto, é a quebra da quarta parede por parte da protagonista, que acontece repetidamente

⁹⁰ ANNE and MARIANA are having sex. ANNE’s playing the man. It’s good sex, but perfunctory rather than romantic. They both come, and then roll apart. ANNE checks her watch.

ao longo dos episódios. Esse artifício cinematográfico ocorre quando uma personagem reconhece a presença ou interage com a câmera, “quebrando”, assim, a barreira invisível que separa o público da obra e criando uma conexão direta entre o universo fictício e o espectador. Tom Brown, que também chama esse recurso de “abordagem direta”, aponta que ele promete “a possibilidade de desmascarar a ‘essência interior’ do personagem” (Brown, 2013, p. 167),⁹¹ da mesma forma que a leitura de um diário particular faria. Ao longo da primeira temporada, a quebra da quarta parede é utilizada dezoito vezes – uma delas pela irmã de Lister – nas quais a protagonista comunica ao espectador, seja verbalmente ou apenas com o olhar, seus pensamentos sobre a cena que se desenrola, frequentemente demonstrando reações que desejaria esconder de outros personagens. No segundo episódio, por exemplo, durante um jantar entre os residentes de Shibden, o roteiro indica que “ANNE olha para a câmera por um breve momento, como se quisesse compartilhar o [seguinte] pensamento conosco: ‘são dois idiotas’” (Wainwright, 2018b, p. 16).⁹² Em um outro episódio, na instância em que Lister conta uma mentira à personagem de Walker, afirmando que não possuía outras experiências românticas, a direção sugere que “[t]alvez haja um pequeno olhar para a câmera, para nós, em reconhecimento ao fato de que ela esteja mentindo” (Wainwright, 2018c, p. 48).⁹³

Além dos olhares para a câmera, Wainwright utiliza a narração para trazer à série citações diretas dos diários: enquanto assistimos a Lister escrevendo em seu escritório ou observando, em silêncio, os acontecimentos à sua volta, ouvimos a voz da protagonista recitando trechos correspondentes dos registros. O recurso da narração, também denominado “*voice-over*”, é utilizado em outras ocasiões em conjunto com a quebra da quarta parede, em momentos que se iniciam com a voz da protagonista sobreposta à cena e terminam com Lister dirigindo-se diretamente à câmera, transformando a narração de um trecho escrito em um monólogo direcionado ao público. Essa técnica, como explica Martin (2005, p. 44), faz com que o espectador deixe de ser testemunha passiva e torne-se “indivíduo capaz de tomar partido perante as implicações morais do espetáculo”. Esses momentos de anacronismo, nos quais o passado e o presente coexistem, ao mesmo tempo aproximam e afastam o público da obra – ao passo que as narrações e quebras de quarta parede deslocam o público ao século XIX e permitem que os telespectadores participem de momentos-chave da vida de Lister, elas também são um lembrete de que se trata de uma obra fictícia de televisão. Dessa forma, “a figura de

⁹¹ [...] direct address seems to promise more vividly (or, alternatively, reflect ironically upon) the possibility of unmasking the ‘inner essence’ of character.

⁹² ANNE glances into the camera for a brief moment as though to share the thought with us: they’re both fucking idiots.

⁹³ Perhaps there a little glance to camera, to us, in acknowledgement of the fact that she’s lying.

Lister torna-se mais histórica – através das suas palavras originais dirigidas diretamente ao espectador – e menos histórica [ao mesmo tempo] – através do olhar direto de [Suranne] Jones para a sala de estar do espectador” (Roulston, 2023, p. 250).⁹⁴

Gentleman Jack enquadra-se no que Hutcheon aponta como exemplos mais comuns de adaptações: as que passam do modo “contar” para o “mostrar”, ou seja, do modo impresso para o performativo. Uma das limitações das adaptações televisivas e cinematográficas citadas por Hutcheon (2013, p. 38) é a dificuldade de representar o espaço da mente, “pois quando a realidade psíquica é mostrada, em vez de contada, ela deve tornar-se manifesta no campo material para ser percebida pelo público”. Na dramatização da vida de Lister, no entanto, a quebra da quarta parede opera também como uma forma de romper essa limitação e permitir que o público conheça os pensamentos da protagonista: ao dirigir-se à câmara, a personagem de Lister externaliza seus sentimentos, materializando seus pensamentos e depositando no espectador sua intimidade da mesma forma que faria ao diário.

O uso do seriado de televisão como meio de adaptação é, também, uma forma de tornar a dramatização de Lister mais real perante o espectador. Ao analisar a imagem cinematográfica, Marcel Martin (2005, p. 28) argumenta que ela “suscita no espectador um sentimento de realidade, em certos casos, suficientemente forte para provocar a crença na existência objetiva do que aparece na tela”. Martin descreve duas características que tornam a imagem uma representação objetiva do real. A primeira é seu realismo instintivo, causado pelo fato de que a imagem fílmica não capture noções gerais ou genéricas, mas elementos determinados e únicos da realidade (Martin, 2005, p. 29): ao assistir a *Gentleman Jack*, o espectador não se depararia com uma mulher lésbica inglesa vivendo em meados do século XIX; deparar-se-ia com Anne Lister, herdeira legítima de Shibden Hall nascida em Halifax em 1791. A segunda característica descrita por Martin é o fato de que a imagem se encontre sempre no presente da nossa percepção e que “o desnível temporal não se faz sentir senão pela intervenção da apreciação, capaz de colocar os acontecimentos no passado em relação a nós” (Martin, 2005, p. 29). Para Hutcheon (2013, p. 166), em complementação a isso, o próprio modo de engajamento do telespectador com a obra depende do seu conhecimento prévio do material adaptado. Como ela aponta, reconhecer uma adaptação como tal requer um conhecimento do texto adaptado, de forma que as memórias suscitadas por ele oscilem com o que experienciamos (Hutcheon, 2013, p. 166). No entanto, como a história de Lister é supostamente menos conhecida fora do âmbito

⁹⁴ [...] the figure of Lister becomes more historical – through her original words addressed directly to the viewer – and less so – through Jones’s direct gaze into the viewer’s sitting room.

acadêmico, conseqüentemente grande parte do público de *Gentleman Jack* poderia não estar familiarizado com os diários adaptados até que os conhecessem por meio da série. Assim – e como Hutcheon coloca – “se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como vivenciariamos uma obra qualquer” (Hutcheon, 2013, p. 166), o que mais provavelmente seja o caso com os espectadores da série.

Apesar dos diferentes horizontes de expectativas entre o público conhecedor e o desconhecedor, uma adaptação de sucesso passa a ocupar um lugar superior na hierarquia da memória. Hutcheon cita o exemplo da releitura de *O Senhor dos Anéis* de J. R. R. Tolkien para os cinemas feita pelo diretor Peter Jackson: mesmo conhecendo a obra de Tolkien, as interpretações da versão cinematográfica dos personagens e ambientes, como os *hobbits* e a Terra Média, tornam-se tão concretas, que condicionam nosso imaginário em uma eventual releitura da obra original. Em outras palavras, “nossa imaginação é permanentemente colonizada pelo mundo visual e auditivo dos filmes” (Hutcheon, 2013, p. 167). O mesmo fenômeno pode ser aplicado a *Gentleman Jack*: embora criadas a partir de registros de pessoas reais, as características das personagens da série tornam-se referência a partir do momento em que nos deparamos com a adaptação e o figurino, o andar e o modo de falar de Suranne Jones caracterizada como Anne Lister passam a ser o principal referencial ao pensarmos na escritora.

Hutcheon ressalta, ainda, que nosso engajamento com determinada obra dá-se conforme a sociedade e a cultura do tempo e espaço em que estamos inseridos, fazendo com que interesses políticos, econômicos, estéticos e materiais influenciem tanto o processo de recepção quanto o de criação (Hutcheon, 2013, p. 54). Segundo a autora, a influência desses fatores significa que mudanças no contexto – sejam no momento histórico, na localização geográfica ou na faixa etária, por exemplo – “podem alterar radicalmente a forma como a história transposta é interpretada, ideológica e literalmente” (Hutcheon, 2013, p. 54). Wainwright reconhece que o diálogo mais aberto sobre sexualidade e a valorização da representatividade da mulher e de diferentes formas de identidade que existem atualmente colaboraram para que sua visão de Anne Lister se tornasse viável e rentável no meio do entretenimento (Donoghue, 2022, p. 264). Quando entrevistada por Donoghue, a roteirista descreveu a forma como *Gentleman Jack* poderia ter sido diferente caso tivesse sido produzida no início dos anos 2000:

Naquela época, [...] eu teria sido mais dependente do livro de Jill [Liddington] em vez de ter a confiança para trabalhar o material sozinha. Além disso, *The Crown* [2016–2023] foi inovadora por ser uma grande coprodução com a Netflix, [portanto] todo mundo estava tentando conseguir coprodutores com os Estados Unidos. [T]ivemos reuniões com grandes empresas e a HBO entrou na jogada. Tínhamos o tipo de orçamento que simplesmente não existia na TV antes. Então, novamente, *Gentleman*

Jack aconteceu na hora certa. Na verdade, foi ótimo não termos recebido a aprovação antes, quando o orçamento seria mais limitado. Agora, podíamos realmente aproveitar. A chegada na carruagem no primeiro episódio – eu me perguntava como apresentar Anne, uma personagem tão grande quanto Anne Lister – foi filmada com um braço russo. Basicamente, é uma SUV com um guindaste no topo e uma câmera acoplada, equipamentos muito caros que você normalmente só encontraria em filmes. (Donoghue, 2022, p. 264)

Gentleman Jack reflete, ainda, a preocupação de Wainwright em criar protagonistas femininas adultas e multifacetadas e dialoga com um movimento cultural mais amplo, exemplificado pelo neovitorianismo: a revisitação crítica ao século XIX para iluminar debates contemporâneos sobre gênero, sexualidade e poder. A obra inscreve Anne Lister dentro de um grupo de personagens femininas que, sob a direção de Wainwright, ocupam o centro da narrativa e subvertem convenções sociais, resistindo a leituras passivas ou superficiais. Ao mobilizar recursos narrativos como a quebra da quarta parede e a representação visual de gestos, olhares, costumes e figurinos, a série traduz a voz íntima dos diários para o modelo televisivo, mantendo-se fiel ao impulso de ressignificar histórias de mulheres apagadas pela historiografia tradicional. Assim, *Gentleman Jack* atua tanto como adaptação biográfica quanto como manifestação de um projeto ideológico, em que o passado é reconstruído à luz de valores atuais, sem perder a especificidade histórica. Na próxima seção, examinaremos de que maneira os artifícios narrativos e estéticos da série concretizam essa visão, mediando entre o registro histórico e o discurso contemporâneo.

3.2 Representações de Anne Lister em *Gentleman Jack*

A trama da primeira temporada de *Gentleman Jack* parte da chegada de Anne Lister a sua propriedade ancestral, Shibden Hall, em Halifax, no condado de West Yorkshire no Reino Unido, após retornar de uma viagem a Hastings, uma cidade ao sul de Londres. Em Hastings, Lister passara por um doloroso término de relacionamento com Vere Hobart, mais uma de suas amantes que, assim como outras, decidira se casar com um homem. A série se passa em 1832, quando, de volta a Halifax, Lister assume a administração de Shibden Hall e inicia uma reforma na propriedade para abrir uma mina de carvão, porém, se envolve em uma disputa comercial com os irmãos Rawson – empresários poderosos na região – ao descobrir que eles vêm explorando o mineral de sua propriedade sem autorização. Ela segue determinada a implementar seus planos, recorrendo a seu pai, Jeremy Lister, para um empréstimo que viabilize o início das obras. Paralelamente aos negócios, a protagonista reencontra Ann Walker, uma jovem herdeira rica que vive isolada e atormentada por sua saúde mental e pela pressão social

de seus familiares para que se case. Lister, interessada na fortuna de Walker, passa a cortejá-la, mas a jovem oscila entre retribuir seu afeto e deixar-se levar pelo medo do preconceito que sofreriam caso o romance fosse descoberto. No clímax da temporada, Lister consegue convencer Walker a formalizar um compromisso romântico e financeiro. As duas decidem celebrar um “casamento” em uma cerimônia simbólica na igreja, assistindo a uma missa e tomando a comunhão juntas. O momento marca o ápice narrativo e emocional da primeira temporada e assinala a realização de Lister ao estabelecer o comprometimento com a mulher que sempre desejou.

Essa temporada de estreia conta ainda com três enredos secundários: a convivência de Lister com seus familiares, os inquilinos de Shibden Hall e seus funcionários. A família de Lister é composta por seu pai, Jeremy, sua tia Anne e sua irmã, Marian. A protagonista tem um vínculo carinhoso com sua tia e conta com os conselhos do pai nos negócios. Todos sabem da sua intenção de se estabelecer com Ann Walker em Shibden e a apoiam, afirmando que um pouco mais de estabilidade far-lhe-ia bem. Com sua irmã mais nova, tem um relacionamento conflituoso, que atinge seu ápice quando Lister reprova a intenção de Marian de se casar com um comerciante, deixando claro que o considera inferior. Quanto aos inquilinos de Shibden, conhecemos a família Sowden e Thomas, o filho mais velho, que assassina Samuel, seu pai bêbado e agressivo, por ameaçar de morte a ele e a sua mãe após uma briga. Thomas esconde da família e dos Lister a morte do pai, alegando que fora embora para os Estados Unidos e que nunca o viriam novamente. O jovem passa, então, a preocupar-se com a estadia da família em Shibden, uma vez que o contrato de aluguel fora acordado com seu pai e agora correm o risco de ser despejados. Mais tarde, Thomas conhece e se apaixona por Suzannah Washington, com quem se casa rapidamente, mas segue temendo ter descoberto o segredo sobre a morte do pai. Com relação aos funcionários da residência, por fim, o subenredo gira em torno de Eugénie, dama de companhia de Lister, uma jovem francesa que engravidara do cocheiro de Lister durante uma viagem à Europa, e passa a contar com a ajuda da cozinheira Elizabeth Cordingley e do jardineiro John Booth para esconder a gravidez e evitar ser despedida.

A série inicia com uma tomada panorâmica da cidade de Halifax em 1832, mostrando uma carruagem e uma carroça transitando em sentidos opostos da mesma estrada: a carroça, de construção simples, carrega ferramentas, galinhas e uma família de trabalhadores; a carruagem, por sua vez, carrega Ann Walker e sua tia, que comenta sobre a peculiaridade dos Lister ao observarem Shibden Hall ao longe, através da janela, enquanto o veículo se distancia da propriedade; uma segunda carruagem, com apenas um condutor cuja identidade não é revelada,

aparece em alta velocidade se aproximando da carroça da família de trabalhadores, também em sentido contrário à carruagem das Walker. Quando os caminhos dos três veículos se encontram na estrada, o condutor da carruagem em alta velocidade tenta passar entre os dois outros veículos e desestabiliza ambos, fazendo com que aquele que carrega Ann Walker e sua tia colida com um muro e aquele que comporta a família de fazendeiros seja empurrada para a margem da estrada, de forma que o menino que se sentava na parte de trás fosse arremessado na direção de um barranco, caindo próximo a Shibden Hall. Ao saber do acidente, Marian Lister pede que seus funcionários levem o menino e os pais à propriedade para que possam receber ajuda médica com rapidez, enquanto Ann Walker e sua tia acompanham Marian e relatam aos Lister o que acontecera. Nenhum dos personagens sabe identificar o condutor responsável pelo acidente, mas Marian revela que os fazendeiros são seus novos inquilinos, a família Hardcastle, e que chamara um médico para cuidar da perna quebrada do menino Henry. A tia de Ann Walker pergunta sobre o paradeiro de Anne Lister – ao que Marian revira os olhos – sendo revelado que ela está retornando de uma viagem após seu cocheiro ter falecido por um ferimento de bala. Contrariada com a conversa sobre a irmã, Marian reclama: “É incrível. Não importa para onde a minha irmã vá, não importa por quanto tempo ou o que aconteça aqui, ela sempre, em minutos, consegue se transformar no assunto principal de qualquer conversa” (GJ, 2019, temporada 1, episódio 1, 4:28–4:41)⁹⁵ e sua fala é quase interrompida pela abertura da série.

Com esse diálogo entre os familiares, o primeiro episódio estabelece as principais características da personalidade da protagonista, apresentando-a como uma figura forte e aventureira antes mesmo que seu rosto apareça em cena. A abertura da série conta com um tema musical que remete ao estilo *folk* da música tradicional celta, combinando o andamento rápido da percussão com a melodia alegre dos violinos, e mostra Lister colocando seu característico traje preto com *close-ups* em câmera lenta em cada item de roupa – ao puxar sua calça para cima, apertar o espartilho, pôr um relógio no bolso, o casaco e, por fim, a cartola – vestindo sua “armadura” antes de começar o dia. No roteiro, a sequência de abertura é descrita como:

Vemos ANNE LISTER vestindo-se para o dia, à semelhança da bela cena em Fale com Ela (onde a toureira se veste para a tourada com as elegantes roupas masculinas de toureiro), ou como a abertura de Elizabeth (a de Helen Mirren/Tom Hooper), quando ela está trajando as roupas ousadas e elegantes que projetam seu poder masculino de soberania, bem como o seu encanto feminino. [...] Vemos a externalização impressionista íntima (nunca o rosto) de uma mulher com uma aparência/identidade meio homem meio mulher, que vai sendo cuidadosamente construída à medida que ela se veste para o dia (e

⁹⁵ It's uncanny. However far away my sister goes, however long she's gone for, whatever crisis is happening here, she always, within minutes, manages to inveigle herself into becoming the main topic of any given conversation.

talvez nunca fique absolutamente claro que esse seja um retrato de uma mulher ou de um homem travestido) (Wainwright, 2018a, p. 7).⁹⁶

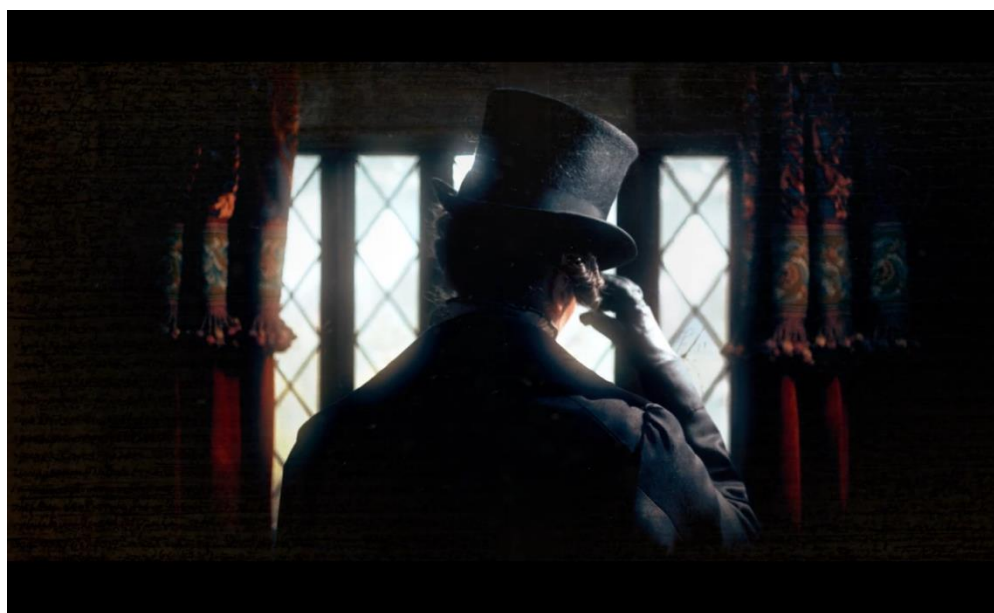


Figura 17: Anne Lister na sequência de abertura de *Gentleman Jack*
Fonte: Max

O figurino da protagonista, que mistura peças tradicionalmente femininas e masculinas, sugere uma personalidade forte de alguém que toma as rédeas de qualquer situação – ideia reforçada na sequência seguinte à abertura: vemos a parte traseira de uma carruagem em alta velocidade passando pelas ruas de Halifax e causando espanto tanto nos passageiros quanto nos pedestres; a câmera, então, se aproxima da frente do veículo e revela Anne Lister como sua condutora, que explica ter assumido a direção após o condutor fraturar o braço, pois não estava disposta a atrasar-se. Outro exemplo de sua proatividade ocorre no final do episódio, ao descobrir que um de seus cavalos está gravemente doente e precisa ser sacrificado. A tarefa é dada a John Booth, o jardineiro, mas ele hesita, ao que Lister assume a pistola e abate o animal, olhando diretamente para ele enquanto os outros personagens assistindo à cena desviam o olhar. Essa característica obstinada também aparece quando Lister descobre que o responsável por cobrar os aluguéis dos inquilinos da propriedade de Shibden está inapto a trabalhar e assume a tarefa – o que leva a uma discussão com sua irmã, Marian, que desaprova a sua decisão de cobrar pessoalmente os aluguéis “[p]orque é trabalho de homem” (GJ, 2019, temporada 1,

⁹⁶ We see ANNE LISTER getting dressed for the day, like that beautiful scene in *Talk To Her* (where the female matador dresses for the fight, in the elegant masculine clothes of the matador), also the opening of *Elizabeth* (the Helen Mirren/Tom Hooper one), when she is dressed in the bold, elegant clothes that project her masculine sovereign power as well as her feminine charm. [...] We get an intimate impressionistic look (never the face) at a woman with a very carefully constructed half-man half-woman appearance/identity as she dresses for the day (and perhaps it's never absolutely conclusive that this is a portrait of a woman or a cross-dressing man).

episódio 1, 21:02–21:07).⁹⁷ A suposta superioridade de Lister é sugerida ainda por meio de planos *contrapicados*, nos quais o enquadramento dá-se de baixo para cima, com a câmera abaixo do nível do olhar (Martin, 2005, p. 51), o que leva ao engrandecimento da protagonista em relação às outras personagens, também potencializado pela quebra da quarta parede, em uma cena anterior, em que a atriz Suranne Jones, que a interpreta, direciona o olhar para baixo, dirigindo-se ao espectador.



Figura 18: Anne Lister e Ann Walker em *Gentleman Jack*
Fonte: Max

⁹⁷ — Why shouldn't I collect my rents if no one else can?
— Because it's a man's job.



Figura 19: Anne Lister chegando em Shibden Hall
Fonte: Max

Enquanto proprietária de Shibden, Lister é representada ao mesmo tempo como bondosa, ao se compadecer do menino acidentado, e fria, ao despejar um inquilino idoso cujo trabalho não mais lhe servia, ou, ainda, ao não demonstrar remorso pela morte de seu cocheiro, que morrera baleado ao subir em uma árvore para espantar corvos (que seriam caçados pelos funcionários da propriedade de Norcliffe). A origem de sua relação de indiferença com os trabalhadores fica clara quando debate seus ideais políticos. Seu conservadorismo é frequentemente contestado por seus familiares, colocando-a como a figura menos progressista entre os Lister. Ao final do primeiro episódio, por exemplo, Lister interrompe a irmã durante uma conversa sobre a Lei da Reforma de 1832 e demonstra incômodo por ser impedida de votar não em razão de ser mulher, mas por sua posição social:

- Meu único remorso é que [a Lei da Reforma] não vai muito longe, a ponto de abordar as ansiedades de homens e mulheres... [...]
- Minha irmã estava distraíndo vocês com suas opiniões absurdas sobre o Projeto de Reforma? [...] Com relação à nova política de reforma, pela primeira vez estou me sentindo excluída, por causa do sexo. [...] Mas a questão é que o voto nunca foi negado às mulheres. Mas agora está escrito, ou vai estar, no estatuto “sufrágio universal masculino”. Eu tenho 30 inquilinos que podem votar, mas eu sou a proprietária e não posso. Não é curioso? [...] Um homem que pague mais de 10 libras de imposto pode votar, e isso é um progresso, mas me disseram especificamente que eu não posso. [...] Não me fale de progresso. São mudanças desnecessárias e na direção oposta.
- A questão é que o projeto emancipa o homem trabalhador, não só os proprietários de terras.
- Mas por quê?

— Porque a sociedade está mudando diante de nós. O poder econômico está saindo do campo e indo para as cidades. E os nossos governantes devem se adaptar às mudanças, como estão fazendo, ou há o risco de uma revolução.

— É mesmo? Com quem você tem conversado, Marian? De onde tirou essa bobagem?

— Com ninguém. Não tirei de ninguém e não é bobagem. É a minha opinião. (GJ, 2019, temporada 1, episódio 1, 51:58)⁹⁸

O relacionamento conflituoso entre as irmãs é construído com clareza ao longo do episódio piloto: além da cena que antecede a abertura, vemos Marian lendo uma matéria de jornal sobre o Projeto da Reforma para seu pai e sua tia, quando vê pela janela que Lister acaba de retornar da viagem e é, mais uma vez, interrompida quando todos levantam para recebê-la; mais tarde, enquanto a família se reúne à mesa para uma refeição, Marian está prestes a levar uma colher de sopa à boca quando Anne conta que participara da autópsia do cocheiro e descreve, fascinada, a abertura do crânio, fazendo com que Marian, enjoada, deixe de lado a refeição; ainda, quando sua tia conta sobre o acidente de carruagem, dizendo “[e] o menininho teve a perna amputada. Ela contou?” e Marian ironiza: “[s]im, eu disse a Anne que ela teria gostado” (GJ, 2019, temporada 1, episódio 1, 11:25–11:31).⁹⁹ A irmã mais nova mostra-se constantemente irritada com a chegada repentina de Lister e sua influência sobre as pessoas ao seu redor. Entretanto, embora a dinâmica entre as duas seja representada, muitas vezes, como cômica, a série cria momentos que demonstram a razão mais profunda para o desentendimento entre as personagens: a herança de Shibden. Em uma cena em que Anne aponta a possibilidade de abrir uma mina de carvão na propriedade, Marian posiciona-se contra a ideia, afirmando que Anne tornara-se dona de Shibden por meio de “acordos nefastos” (GJ, 2019, temporada 1, episódio 1, 42:37)¹⁰⁰ e defendendo o inquilino que fora despejado naquele dia: “Anne despejou

⁹⁸ — My only regret is that it doesn't go far enough as regards addressing the anxieties of the ordinary working men and wom[en] -

— Was my sister entertaining you all with her turgid and uninformed opinions about the Reform Bill? [...] In the terms of the new Reform Bill I find myself - for the first time - excluded from the franchise. By my sex. [T]he point is. Women have never been specifically denied the vote before. Now it's written - or it will be - in statute, “universal male suffrage”. I have thirty-odd tenants who may vote, but I - the landowner - may not. Isn't that curious? [...] A male ten-pound householder down in Halifax may also now vote - such is progress - but I have now been told very specifically and very definitely that I may not. [...] Don't talk to me about progress. It's change that's unnecessary, and entirely in the wrong direction.

— The point is, the bill enfranchises the men of the town, not just the landed interest.

— Yes, why though?

— Because society is changing! Before our eyes. Economic power is moving away from the land and into the towns, and those who govern us must adapt to that change - as they are doing, thank goodness - or risk revolution.

— Oh really? Who've you been talking to, Marian? Who've you got all this nonsense from?

— No-one. I haven't got it from anyone and it isn't nonsense. It's my own opinion.

⁹⁹ — Oh, and the little boy had to have his leg amputated. Did she tell you?

— Yes, I told Anne she would have enjoyed that.

¹⁰⁰ You may own Shibden through your nefarious machinations, but some of us were left a right to live here.

um antigo inquilino. [...] Ele não tem onde morar.”. Lister, porém, se defende, dizendo que precisa “de pessoas que trabalhem com eficiência” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 1, 42:49–43:06).¹⁰¹

O atrito entre as irmãs cresce no terceiro episódio, quando Marian revela a intenção de casar-se e recuperar a herança de Shibden. Na presença de seus familiares, ela questiona: “Eu devo aceitar passivamente o fato de que a minha irmã – você nunca faria isso – me roubou na metade do que era meu por direito?” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 3, 16:34).¹⁰² Sem dar importância à queixa da irmã, no entanto, Lister sugere que Marian nunca teve direito a metade de Shibden e que todos sabem por que foi a ela que seu tio deixara a propriedade. Em resposta, Marian faz a ameaça de que um dia irá se casar e terá um filho, que não será um Lister, mas terá mais direito a Shibden do que sua irmã – afirmação que interrompe os comentários irônicos de Lister a respeito do desequilíbrio de Marian e, por fim, silencia Lister, ferindo o orgulho que tem de seu nome. Mais tarde, a tia informa Lister que o homem com quem a irmã quer se casar é John Abbot, um comerciante de tapetes a quem Lister passa a desprezar, pedindo ao pai que coloque um fim ao relacionamento ou ela mesma o fará. Quando Lister deixa a sala, Jeremy sinaliza sua desaprovação, afirmando que “Marian deveria se casar. Seria bom para ela. Quem liga se ele é comerciante? Se ele tem dinheiro e gosta dela, eles podem construir uma vida juntos. O mundo está avançando! Mesmo que ela [Anne] não esteja.” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 3, 47:07).¹⁰³

Ao contrário da condenação de Lister ao casamento da irmã, o relacionamento com Ann Walker recebe a aprovação da família, embora acompanhada de receio com a opinião pública. Quando descobre que Lister pretende morar com a jovem herdeira em Shibden, a tia adverte: “Sabe que eu quero que você seja feliz acima de tudo. Mas a tribo dela vai dar o contra. [...] As pessoas podem ser muito cruéis. [...] Eu não quero que você fique magoada. [...] Aqui é Halifax. Eles não medem as palavras” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 3, 13:07).¹⁰⁴ Quando Lister informa o pai da intenção de viver como companheira de Walker, sua resposta é imediata e sincera: “Eu ficaria feliz por você. Está na hora de você se casar.” (*GJ*, 2019, temporada 1,

¹⁰¹ — Anne has just evicted one of our oldest tenants. [...] He has nowhere to live. [...] He’s nearly eighty years old.

— And that’s why he can’t farm.

¹⁰² Am I supposed to take it lying down? The fact that my sister – you certainly wouldn’t – has cheated me out of what is rightfully half mine?

¹⁰³ Marian should get married. Do her good. Who cares if he’s trade? If he has money enough and he cares about her and they can make a life together. The world’s moving forward. Even if she isn’t.

¹⁰⁴ You do know that I want you to be happy. Above all things. But her tribe will have things to say. [...] People can be very cruel. [...] I don’t want you to get hurt.

episódio 4, 49:42).¹⁰⁵ Marian é a mais receptiva à notícia: “Eu ficaria encantada! [...] Eu gostei dela, no pouco que a vi. E ficaria feliz por você. Já é hora de sossegar” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 4, 23:51).¹⁰⁶

Embora receba o apoio de sua família para sua união – uma escolha arriscada e que carrega a possibilidade de tornar a família alvo de forte rejeição social – Lister não aceita com facilidade os casamentos entre personagens à sua volta, mesmo que fossem considerados uniões sensatas, ao contrário de seu matrimônio com Walker. Além de sua relutância em aceitar o relacionamento da irmã com John Abbott, Lister surpreende-se quando descobre que seu jardineiro, John Booth, deseja se casar com sua dama de companhia francesa Eugénie. Apesar de sua preocupação sensata com a barreira linguística existente entre os dois – a jovem sabe pouco inglês e Booth não fala francês – Lister fica indecisa sobre o relacionamento: “Não sei se é algo que eu possa consentir, não imediatamente. Não que eu queira interferir na felicidade de alguém. É óbvio que não. Eu vou falar com ela” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 4, 43:51).¹⁰⁷ Mais tarde, quando descobre que os dois se casariam para que a jovem não precisasse passar sozinha por uma gravidez, Lister, mais uma vez, fica dividida: em parte, é compreensiva e admira a atitude de Booth ao ajudar sua jovem empregada; por outro lado, fica frustrada ao descobrir que todos os seus funcionários sabiam sobre a gravidez e haviam escondido dela.

O diálogo entre Lister e Booth reflete a dinâmica entre a proprietária e seus subalternos que é desenvolvida ao longo da série. Ora bondosa, ora impiedosa, Lister é respeitada e temida pelos criados e inquilinos de Shibden. No primeiro episódio, quando descobre a gravidez de Eugénie, a cozinheira Elizabeth Cordingley alerta a jovem: “Você é uma criada. Se ela ficar sabendo, ela põe você na rua sem nada.” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 1, 18:16).¹⁰⁸ Quando Samuel Sowden tenta negociar um desconto no aluguel, Lister permanece irredutível: “Meus aluguéis, Sowden, são calculados justamente e meticulosamente, não são obras do acaso. [...] Não faltam bons homens procurando terras para arrendar, que estariam preparados para trabalhar a terra, sem essas bobagens. A escolha é sua. Para mim, tanto faz” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 1, 34:10).¹⁰⁹ Na cena seguinte, Lister é breve e objetiva ao informar a um

¹⁰⁵ I’d be very happy for you. It’s time you settled.

¹⁰⁶ I’d be delighted. [...] I like her. The little I’ve seen of her. And I’d be pleased for you. To be more settled.

¹⁰⁷ I’m not sure it is something I can give my consent to. Not very readily, anyway. Not that I would ever wish to get in the way of anyone’s happiness. Obviously. Well I shall speak to her.

¹⁰⁸ You’re a servant! If she finds out about this she’ll kick you out with nothing.

¹⁰⁹ My rents. Sowden. Are calculated fairly. And meticulously fairly at that, they’re not arrived at randomly. [...] There’s no shortage of good men looking for land and property to rent, and who’d be perfectly prepared to work both to full advantage. Without any of this nonsense. The choice is yours. Either way works for me.

inquilino idoso que não renovará seu contrato porque a terra que ocupa seria mais bem aproveitada por um jovem com família.

Seu lado gentil é explicitado mais uma vez durante a visita a Henry Hardcastle, o garoto que quebrara a perna no acidente de carruagem, que abre o seriado. Contradizendo sua postura com relação ao inquilino despejado, Lister afirma sobre a família: “Eles são boas pessoas, são minha gente. E eu cuido dos meus inquilinos” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 2, 37:29).¹¹⁰ Alguns episódios depois, Lister visita a vizinha e amiga Eliza Priestley e pede que Henry possa ser matriculado na escola que gerencia, prometendo que pagará pelos seus estudos, notícia que deixa a família do menino em euforia. Paradoxalmente, no episódio anterior, Lister visita uma mina de carvão para conhecer seu funcionamento antes que abra uma em sua propriedade, e, no escritório, depara-se com uma criança machucada em decorrência do trabalho. Sem titubear, entra na mina em um carrinho empurrado por crianças e vê as condições precárias em que trabalham, mas permanece sorridente e encantada com o que testemunha, enquanto a trilha sonora permanece vívida e animada. De volta ao escritório, o responsável diz que quatorze pessoas trabalham na mina, cinco homens, três mulheres e seis crianças, alternando em dois turnos de doze horas. Sem demonstrar nenhum desconforto com a situação que acabara de conhecer, Lister faz apenas uma pergunta ao homem: se esse formato funcionaria na mina de Shibden.

A desconsideração de Lister para com a classe trabalhadora, no entanto, acaba por ser relativizada por meio de Cristopher Rawson – seu rival na disputa pelo minério de carvão, que é apresentado como uma figura vilanesca e cruel, de forma que a protagonista acabe sendo vítima de suas ações e merecedora da compaixão do espectador. Na primeira vez em que Rawson aparece, vemos uma carruagem luxuosa, parando em frente ao banco da cidade; um cocheiro abre a porta e a câmera mostra apenas *close-ups* dos integrantes descendo do veículo: um pequeno cão de companhia, um sapato elegante pisando no primeiro degrau, uma bengala e as moedas nas mãos de Rawson, que são atiradas às crianças pobres, que esperam na calçada sem que um olhar sequer lhes seja direcionado. Quando a câmera se afasta, vemos o perfil do personagem e, ao fundo, a placa que denomina a rua onde o banco está localizado: Rawson Street. Sua introdução estabelece uma figura imponente e fria, porém à qual Lister não se submete em momento algum. Lister não se rende a ameaças mesmo quando, após confirmar sua suspeita que era Cristopher Rawson quem guiava a carruagem que causara o acidente do menino Henry, é advertida pelo irmão mais novo de Rawson a não se envolver em conflitos

¹¹⁰ They’re good people, they’re my people, and I look after my tenants.

com o rival. Após a ameaça velada, Lister sofre um ataque no episódio seguinte: enquanto caminha por uma estrada rural e dirige-se à câmera, confessando ao espectador suas opiniões sobre os acontecimentos recentes, ela é interceptada e atacada por um homem que a agride com socos e com uma bengala, além de apalpá-la, cuspir em seu rosto e chamá-la de “Jack imundo” (GJ, 2019, temporada 1, episódio 5, 57:50).¹¹¹ Após deixar o local, Lister permanece atordoada, com a face ensanguentada e dificuldade para manter-se de pé. Mesmo assim, sua cabeça erguida e o tema de encerramento da série, que corta o silêncio enquanto ela olha para a direção em que o homem se foi, comunicam ao espectador que seu orgulho permanece intacto: nem uma forma violenta de humilhação é capaz de abalá-la por muito tempo.



Figura 20: Anne Lister após agressão
Fonte: Max

Apesar disso, a protagonista não é de todo impassível. Embora pareça alguém livre de inseguranças, em diversos momentos – como quando é questionada ou insultada por causa de sua individualidade – deixa transparecer sua vulnerabilidade, sobretudo por meio dos *flashbacks* do término com Vere Hobart e do seu relacionamento com Ann Walker. No decorrer da série, a câmera permanece estável ao filmar cada sequência; porém, durante o diálogo em que Hobart dá a Lister a notícia de que se casará com um homem, a câmera torna-se inquieta e trêmula – característica do estilo *hand-held* [câmera operada com as mãos, sem o apoio de um suporte] – e transmite ao espectador a instabilidade de Lister. A técnica é usada novamente,

¹¹¹ Dirty fucking Jack.

mais adiante, no mesmo episódio, na sequência em que Lister e Walker se conhecem: a câmera estável, que acompanha Lister enquanto cumprimenta os visitantes na sala, torna-se instável no instante em que as duas mulheres cruzam o olhar pela primeira vez, acentuando o valor emocional do momento.

O romance entre as duas personagens desenvolve-se desde o primeiro episódio. A jovem Walker, de vinte e nove anos de idade e herdeira da luxuosa mansão de Crow Nest, é apresentada como uma mulher sem autonomia e em total contraste à intensidade de Anne Lister: de voz e cabeça baixas, é submissa à vontade de seus familiares, que cuidam tanto do seu dinheiro quanto de sua saúde. Em um momento em que é consultada por um médico em razão de sua melancolia constante, sua tia a interrompe repetidamente e responde a todas as perguntas em seu lugar – de fato, embora seja o foco da cena, Walker não possui nenhuma fala; em silêncio, apenas alterna o olhar, desconfortável, entre o médico, que tenta flertes sutis com Walker, e a gaiola à sua direita, onde três pássaros se encontram presos. No entanto, a série sugere o início de uma mudança em sua personalidade quando o médico lhe receita “um pouco de aventura” (GJ, 2019, temporada 1, episódio 1, 29:26)¹¹² e a trilha sonora torna-se vivaz, remetendo ao que Martin (2005, p. 159) classifica como *leitmotiv*¹¹³ simbólico – uma frase musical que evoca uma ideia ou personagem – assim aludindo ao tema de Lister e evocando a presença simbólica da protagonista.

¹¹² Sometimes, the best thing one can prescribe isn't medicine, but a little bit of adventure.

¹¹³ O *leitmotiv* trata-se de um tema musical recorrente que remete a personagens, lugares ou ideias específicas dentro de uma obra. Essa técnica ganhou notoriedade ao ser utilizada pelo compositor alemão Richard Wagner, que a empregou pela primeira vez em sua ópera *O Holandês Voador*, de 1843. O *leitmotiv* passou, então, a ser utilizado por outros compositores como Richard Strauss e Claude Debussy. Atualmente, o recurso está presente também no teatro, na televisão e no cinema, tendo como um de seus exemplos mais conhecidos o tema de *Tubarão* composto por John Williams.



Figura 21: Ann Walker consultada por Dr. Kenny

Fonte: Max

As duas personagens encontram-se pela primeira vez ao final do último episódio, na cena mencionada anteriormente em que as irmãs Lister discutem a Lei da Reforma. Porém, apesar do conteúdo político do diálogo, o foco visual do momento é o encanto de Walker por Anne Lister, enquanto essa desconsidera as opiniões dos demais presentes e sobreponha sua opinião à deles. A fascinação de Walker é percebida de imediato por Lister, que se senta ao seu lado e permanece próxima a ela pelo restante da cena. Seguindo a troca de sorrisos que continua até que Walker e sua tia deixem Shibden, a voz de Lister surge como narradora, dirigindo-se, ao mesmo tempo, ao diário e ao espectador, ao afirmar: “Eu pensei... devo compensar a Srta. Walker? Embora ela não consiga entender, posso ver que a pobrezinha está apaixonada por mim. E o que falta em classe nela, ela compensa com a fortuna. [...] Devo me aventurar em tornar a rica Srta. Walker a minha esposa?” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 1, 55:36).¹¹⁴ A fala revela a principal intenção de Lister ao cortejar a herdeira de Crow Nest: sua própria ascensão econômica.

O interesse financeiro em Walker permeia o desenrolar do relacionamento entre as duas mulheres. No segundo episódio, Lister orienta a jovem a respeito de um primo distante que lhe escrevera pedindo uma grande quantia sem oferecer detalhes sobre como pretendia pagá-la, questionando a indiferença de seus parentes mais próximos: “[s]uas tias, tios e primos a protegem de caçadores de fortunas e interesseiros de fora, mas não dos da família?” (*GJ*, 2019,

¹¹⁴ Thought I to myself... shall I make up to Miss Walker? Though she'll scarcely understand it herself, I can see that the poor girl already seems thoroughly in love with me. And what she lacks in rank... she certainly makes up for in fortune. Shall I stay here? At Shibden. And endeavour to make wealthy little Miss Walker... my wife?

temporada 1, episódio 2, 21:15).¹¹⁵ Sua preocupação, porém, soa hipócrita quando comparada ao diálogo que acontece três episódios mais tarde, em que Lister pede dinheiro emprestado a Walker para investir em sua mina de carvão e ela, sem hesitar, oferece-lhe o quanto precisar. No entanto, apesar do claro interesse de Lister na fortuna de Walker, o relacionamento é retratado principalmente como romântico: nos episódios que seguem a primeira interação, vemos as duas personagens passeando em belos jardins floridos e florestas, sempre sob a luz do sol e acompanhadas por uma trilha sonora clássica e suave, que envolve as cenas em uma atmosfera terna e apaixonada. Lister constantemente realiza gestos cavalheirosos e carinhosos para com a jovem, que, em momento algum, parecem insinceros: ao entrarem em algum cômodo, Lister abre a porta e sinaliza com a cabeça para que a moça entre à sua frente; ao saírem de uma carruagem, Lister sempre desce primeiro e oferece a mão para ajudar Walker a descer os degraus. Esses momentos contrastam com as cenas em que Lister está sozinha e recusa o mesmo tipo de ajuda da parte de seus criados ou de qualquer homem, o que diferencia a protagonista de outras personagens femininas que a rodeiam e que demonstra “uma deferência de gênero às supostas capacidades físicas inferiores de (outras) mulheres da elite, que exigem ações convencionalmente corteses” (Ng, 2021, p. 2405, tradução nossa).¹¹⁶

Esse comportamento realça, ainda, a performatividade de gênero presente no relacionamento entre as duas personagens, com Lister assumindo os papéis mais tradicionalmente masculinos e Walker tendo características mais femininas. De início, a dinâmica heteronormativa do romance é visível ao espectador por meio dos figurinos trajados pelas personagens: os trajes pretos de Lister assemelham-se às vestimentas observadas nos homens da época e, embora não tenha abandonado por completo os elementos femininos (como saias, espartilhos ou o cabelo longo), o sobretudo que usa por cima da saia proporciona-lhe uma silhueta robusta. Para acrescentar à aparência masculina, o figurinista da série, Tom Pye, apoiou-se em elementos da época que, embora estejam em desacordo com a forma como a própria Lister descreve-se em seus diários, funcionam de maneira eficaz para comunicar a personalidade da protagonista ao espectador atual de forma visual: a cartola, da qual não há registro escrito, e o penteado usado por Lister em todos os episódios, que consiste em rolos horizontais nas laterais do cabelo, remetendo ao estilo mais utilizado por homens ao longo da história (Figuras 17 e 18). Em contraste, Walker aparece sempre com vestidos volumosos e

¹¹⁵ So these aunts and uncles and cousins protect you from fortune hunters and gold diggers out in the world, but not the ones inside your own family?

¹¹⁶ In such ways, Lister on GJ comes across indeed as gentlemanly, that is, exhibiting a gendered deference to (other) elite women’s presumed lesser physical capabilities, which call for conventionally courteous actions.

penteados trabalhados, comuns às mulheres do período vitoriano, na maioria das vezes utilizando tons claros de rosa ou azul, criando uma silhueta delicada e feminina para acompanhar seu comportamento gentil e submisso – ao contrário do temperamento obstinado e autoritário de Lister.

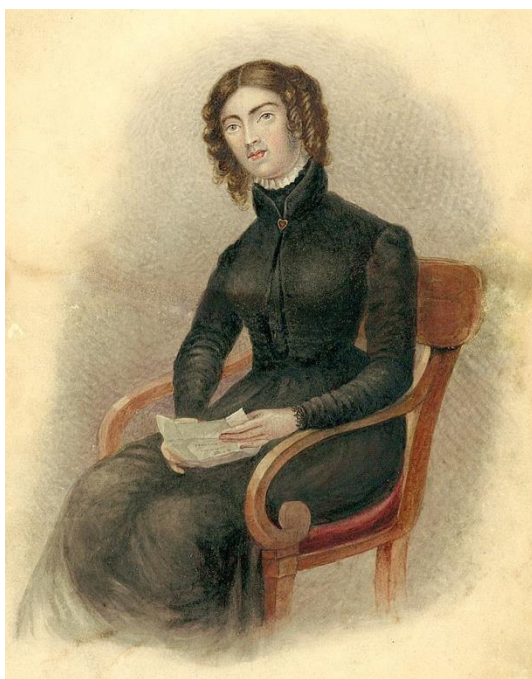


Figura 22: Retrato de Anne Lister pintado por Alice Taylor em 1822
Fonte: Packed With Potential



Figura 23: Figurino de Anne Lister para *Gentleman Jack* criado por Tom Pye
Fonte: Willow and Thatch



Figura 24: Figurinos de Anne Lister e Ann Walker em exposição no museu Calderdale
Fonte: Calderdale

Ao longo da temporada, Lister continua reproduzindo os papéis tradicionalmente masculinos de um relacionamento: é ela quem corteja Walker e inicia o contato físico e sexual pela primeira vez, pede-a em casamento, compra um anel de noivado e sugere que a jovem se mude para Shibden. Nas cenas que retratam a relação sexual entre as duas, Lister assume exclusivamente um papel ativo – o que também acontece em suas relações com outras mulheres, mostradas na série. Fora do âmbito romântico, Lister ainda aconselha Walker no gerenciamento de renda, no relacionamento com familiares e nos cuidados com sua saúde. Seu comportamento masculinizado também estava presente em outros de seus relacionamentos. Mariana Lawton, antiga amante de Lister, a chama de “Fred”, tanto em particular quanto na presença de outros personagens, embora revele sentir-se humilhada pelo relacionamento com Lister: “Você sabe das aflições e agonias que eu sentia ao ser vista com você? A sua aparência de então, o modo como se vestia. Todos falando pelas costas sobre como você era masculina. [...] Pelo menos agora você tenta parecer mulher um pouco, mas antes...” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 7, 40:13).¹¹⁷

Ao mesmo tempo que se torna uma mulher mais confiante ao longo de sua aproximação a Lister, a insegurança de Walker com relação à opinião alheia cresce conforme ouve

¹¹⁷ Do you know what miseries, what agonies, I went through? Being seen with you, the way you used to look, the way you used to dress? Everyone whispering behind your back about how masculine you were. At least you do try to look a little bit like a lady nowadays. But then!

comentários de seus amigos e familiares que revelam o que Halifax pensa a respeito de Lister: “Você sabe o que as pessoas falam dela, não sabe? [...] Que não se pode confiar nela na presença de outra mulher” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 2, 39:04);¹¹⁸ no episódio seguinte, Walker recebe uma carta anônima, ecoando o boato repassado por sua prima Catherine com os seguintes dizeres: “Srta Walker, saiba que a Srta Lister não é confiável na presença de outras mulheres. – Um bom samaritano” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 3, 31:52).¹¹⁹ Comentários semelhantes são feitos diversas vezes ao longo da série, mesmo por personagens que, a princípio, sentem afeto e admiração por Lister, como é o caso de Eliza Priestley – esposa do primo de Walker e amiga de Lister. Durante uma conversa com Walker, no primeiro episódio, Priestley afirma:

— Não importa o que digam, admiro a inteligência dela e seu espírito aventureiro. É verdade, ela nem sempre é feminina, como algumas pessoas gostariam que fosse. Mas ela é original, é natural, é fiel à própria natureza. E, como ela mesma diz, quando abandonamos nossa natureza, abandonamos nosso esteio. E não podemos culpar a Srta. Lister se a natureza estava louca no dia em que ela nasceu. [...] Ela é bem divertida. [...] Ela é muito inteligente e gentil. Quando você a conhece, torna-se uma boa amiga (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 1, 48:43).¹²⁰

No entanto, seu discurso muda a partir do terceiro episódio, quando vai até Crow Nest e encontra Walker e Lister trocando beijos no sofá. Horrorizada, ela diz que as duas estão “brincando com fogo” e mostra-se arrependida por tê-la defendido de comentários maldosos durante anos. Mais tarde, em uma conversa com Harriet Parkhill – amiga de Walker – Priestley diz que Lister “não é natural” e que, se o caso em que Walker se envolveu fosse descoberto, ela seria “desprezada pela sociedade” e ridicularizada. Após esse diálogo, Parkhill aparece aterrorizada e beirando as lágrimas, dizendo a Walker que ela está “correndo o pior perigo, este mundo e no outro” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 5, 33:20),¹²¹ despertando a insegurança de Walker, que pede a Lister que não compre o anel que havia encomendado para presentear-lá. No diálogo que segue – que se tornou um dos momentos mais comentados da série – Lister defende sua natureza divina e argumenta que não existe lei proibindo o relacionamento entre duas mulheres, demonstrando a capacidade de conciliar sua identidade com sua fé religiosa, bem

¹¹⁸ You do know what people say about her, don't you? [...] That she can't be trusted. In the company of other women.

¹¹⁹ Miss Walker – You should know that Miss Lister cannot be trusted in the company of other women. – A well wisher.

¹²⁰ Despite what others say. You see I appreciate her clever mind and her adventurous spirit. It is true, she isn't always as... feminine. As some people might like her to be. But she's an original! She's natural. She's true to her own nature, and as she herself says, when we leave nature behind we leave our only steady guide! And we can hardly blame Miss Lister if nature was in an odd freak on the day she made her! [...] She's very entertaining. [...] And very clever, and very kind. Actually. When you get to know her, she's a very good friend to have.

¹²¹ I think you're in the worst kind of danger. Both in this world and the next.

como clareza a respeito da própria sexualidade, o que pode parecer surpreendente para alguém que crescera em meio ao extremo conservadorismo britânico do século XIX:

— O que os homens fazem é completamente diferente. [...] Antes de tudo, entre os homens é ilegal, é um ato criminoso. Entre as mulheres, não é. [...] Nós não cometemos um ato criminoso. Não podemos ser enforcadas por isso. [...] Porém, se fosse um ato criminoso, se se tornasse isso, então, eu teria que colocar meu pescoço na corda. Porque eu amo, e somente amo o sexo frágil. Meu coração rejeita qualquer outro tipo de amor. Esses sentimentos nunca arrefeceram ou mudaram desde a infância. Eu nasci assim. E ajo conforme a natureza que Deus me deu. Se eu me deitasse com um homem, seria muito anormal. Com certeza, seria contra Deus, que nos criou, cada um de nós, na nossa riqueza e variedade (GJ, 2019, temporada 1, episódio 5, 38:58).¹²²

Apesar da carga emocional do diálogo, durante o qual Lister, em lágrimas, defende sua sexualidade e seu relacionamento com Walker, a técnica da câmera *hand-held* não é utilizada – ao contrário do que acontece em diversos outros momentos nos quais Lister se mostra afetada pelas suas emoções. Em vez disso, a câmera permanece estável durante toda a sequência, apontando para a segurança que Lister tem a respeito de sua identidade e a convicção naquilo que afirma. Outra característica que distingue essa sequência de outras é o enquadramento empregado ao final: embora Lister seja frequentemente enquadrada em planos *contrapicados*, o que a coloca em uma perspectiva superior às outras personagens, aqui, o padrão é invertido no momento em que Lister ajoelha-se perante Walker e reafirma seu desejo de torná-la sua esposa. Contrariando a perspectiva convencional que situa a protagonista acima da jovem e ingênua Walker, a sequência que segue demonstra a submissão emocional de Lister em relação à sua companheira.

¹²² First of all – between men – it’s illegal, it’s a criminal act. Between women – it isn’t. So. [...] We haven’t committed a criminal offence, and we can’t be hanged for it. However, Yes. However, if it were a criminal offence. If it were to become one. Well then. I would have to put my neck in the noose. I love and only love the fairer sex. My heart revolts from any other love than theirs. These feelings have not wavered or deviated since childhood. I was born like this. I act as my God-given nature dictates. If I were to lie with a man that would be unnatural, that surely would be against God. Who made us. Every one of us. In all our richness and variety.



Figura 25: Anne Lister e Ann Walker no quinto episódio de *Gentleman Jack*
Fonte: Max

Além de acreditar que sua natureza fosse divina, Lister também associava princípios religiosos ao relacionamento com Walker: quando a jovem sugere casar-se com um homem para despistar os olhares sobre seu romance, Lister rejeita a ideia como um ultraje, afirmando que não se comprometeria com a mulher de outro homem e que a atual situação em que se encontravam, sem um laço mais solene, era errada. Em face da relutância de Walker, complementou: “Podemos navegar pela vida e enfrentar tudo juntas. E com a bênção de Deus. Ele nos dará forças. E coragem.” (GJ, 2019, temporada 1, episódio 5, 42:28).¹²³ Para defender seu ponto de vista, Lister usa o argumento de que relacionamentos homossexuais entre homens era um ato criminoso, mas não havia nada que proibisse os relacionamentos entre mulheres – ela reforça que, contanto que continuassem apresentando-se publicamente como mulheres respeitáveis, nenhuma consequência negativa poderia recair sobre elas. Essa estratégia demonstra a lacuna deixada pela visão limitada acerca da sexualidade feminina que predominava no período vitoriano: acreditava-se que mulheres não tivessem interesse em relações sexuais que não fossem para agradar seus maridos e, portanto, não as procurariam fora do casamento – sobretudo com outras mulheres. Como ilustra Lillian Faderman (1981, p. 152) a relutância em admitir a possibilidade de interações sexuais e a expectativa de um comportamento cordial e afetuoso permitia uma maior liberdade nas demonstrações de carinho entre mulheres – um privilégio que não se estendia aos homens, que enfrentavam a ameaça da

¹²³ And we can navigate our way through life and everything it throws at us together. And with God’s blessing. He’ll give us strength and courage.

sentença de morte em caso de suspeita de relações homossexuais. Em outras palavras, as mulheres da época beneficiavam-se da possibilidade de manter relacionamentos para os quais ainda não havia uma linguagem descritiva.

A série representa esse contraste entre o público e o privado por meio dos locais em que Lister e Walker ocupam ao longo da temporada: em lugares abertos e na companhia de outras pessoas, as personagens mantêm uma distância física maior e demonstram afeto de maneira puramente amigável (com exceção do momento em que são interrompidas por Priestley); suas interações íntimas e românticas, por outro lado, acontecem em cômodos fechados, longe dos olhos de outros. No terceiro episódio, as duas caminham até um pequeno chalé em Shibden, onde compartilham seu primeiro beijo, mas não sem que Lister se levante para fechar as janelas. De forma similar, em cenas seguintes, mesmo sozinhas em algum cômodo, as personagens conferem se as portas estão fechadas e olham pelas janelas para ver se há alguém por perto antes de iniciarem qualquer contato físico. É, também, no espaço privado que uma das sequências de maior carga emocional acontece: na noite que antecede a partida de Walker para a casa da irmã, na Escócia, Lister confessa que entende as razões pelas quais Walker seja incapaz de aceitar seu pedido de casamento e, aos prantos, lamenta que Walker a tenha rejeitado após chegar tão perto de firmar um compromisso. Durante a sequência, a câmera torna-se instável mais uma vez e aproxima-se do rosto de Lister, invadindo seu campo de consciência e sugerindo uma forte tensão mental, de acordo com o que Martin (2005, p. 50) descreve sobre o efeito gerado ao colocar a face de uma personagem no grande plano. Em vez de acentuar a gravidade do momento por meio da música, a direção toma a direção oposta: durante o discurso de Lister, a trilha sonora faz-se ausente, deixando que o espectador ouça apenas sua voz embargada e sua respiração trêmula, empregando a estratégia que, segundo George Burt (1994, p. 211), encaixa-se em momentos “de angústia extrema nos quais a vida de uma pessoa está desmoronando”.¹²⁴ Quando retorna ao final da sequência, a melodia lenta, em tonalidade menor, acrescenta ao caráter melancólico da cena.

O resguardo sobre o relacionamento é quebrado apenas no último episódio, quando Walker, por fim, aceita o pedido de casamento de Lister. A cena acontece sobre uma colina “com vista para a exuberante paisagem campestre de Yorkshire, com uma trilha sonora sutilmente romântica, que cresce com o beijo de promessa, Walker em um vestido azul-claro,

¹²⁴ [...] a moment of extreme anguish wherein a person's life is falling apart [...].

que ecoa o céu, e Lister, em seu sobretudo preto característico” (Roulston, 2023, p. 253),¹²⁵ associando o romance entre as duas mulheres à noção de liberdade pela primeira vez. O momento em que Walker chega à colina é a primeira vez em que a câmera a coloca acima de Lister em um plano, assinalando a vulnerabilidade emocional da protagonista e a emancipação de Walker, agora em posição de selar o destino das duas ao sugerir que Lister a peça novamente em casamento.



Figura 26: Ann Walker e Anne Lister se reencontram no oitavo episódio de *Gentleman Jack*
Fonte: Max

A cena do casamento em si também carrega a simbologia do público e do privado por meio de duas ações simultâneas (Martin, 2005, p. 124), retratando o relacionamento homossexual da protagonista e o relacionamento heterossexual de seu inquilino, o jovem Thomas Sowden, que se casa com Suzannah Washington. As duas cerimônias acontecem paralelamente, alternando entre cenas mostrando Lister e Walker comparecendo a uma missa e tomando a comunhão juntas, embora sem a companhia de pessoas conhecidas, e a celebração de Thomas e Suzannah, que reúne familiares, amigos, outros inquilinos de Shibden e Marian e Jeremy Lister. O casamento dos mais jovens acontece de maneira tradicional, em uma igreja modesta, onde o padre celebra o matrimônio e os noivos trocam votos e alianças perante os convidados. O casamento das protagonistas, por sua vez, ocorre de maneira secreta, com alianças discretamente trocadas dentro da carruagem antes de entrarem na igreja, onde escutam

¹²⁵ The marriage proposal scene takes place on top of a hill overlooking the lush Yorkshire countryside, with a subtly romantic musical score that crescendos with the sealing kiss, Walker in a powder-blue dress that echoes the sky, and Lister in her signature black overcoat [...].

o sermão lado a lado e em silêncio, sem sequer trocarem olhares. Quando retornam aos seus assentos após tomar a comunhão, suas mãos tocam-se brevemente – o único contato a que se permitem dentro do templo.

3.3 Anne Lister e as personagens femininas em *Gentleman Jack*

Apesar do empenho em incluir na narrativa diversos personagens existentes nos diários, a série não permite aos coadjuvantes a profundidade psicológica desfrutada pela protagonista. Em certos momentos, o desdém com a perspectiva alheia é proposital e evidenciado pelo roteiro, como nas instâncias em que Lister desconsidera as opiniões políticas de sua irmã ou zomba de sua intenção de casar-se com John Abbott. Nessas cenas, a frustração aparente de Marian e o apoio que recebe dos personagens à sua volta evidenciam um certo costume em lidar com as frequentes manifestações de arrogância de Lister. No entanto, a série reproduz um pensamento semelhante ao não dispensar a personagens como Ann Walker e Mariana Lawton o mesmo cuidado reservado à protagonista: a capacidade de Lister de superar as dificuldades e os preconceitos que enfrenta em razão de sua identidade sexual minimiza as preocupações compartilhadas por Walker e Lawton, tornando o medo justificável da rejeição social que sentem apenas mais um obstáculo que, diferentemente de Lister, as outras mulheres são incapazes de vencer.

Mesmo que a personagem de Walker esteja passando por um processo de autodescoberta e aceitação ao longo da temporada, os episódios não lhe dedicam o espaço para explorar sua jornada psicológica a fundo. No quinto episódio da série, a personagem demonstra grande dificuldade em vencer seu preconceito internalizado, afirmando que o romance que vive com Lister é “errado”, “repugnante” e “contra Deus” (*GJ*, 2109, temporada 1, episódio 5, 55:18)¹²⁶ e manifesta o medo de que seu relacionamento seja revelado, citando os dois homens enforcados após terem sua homossexualidade descoberta. Embora um enforcamento fosse improvável, as consequências sociais que as duas mulheres e suas famílias enfrentariam caso seu romance viesse a público ainda justifica a hesitação de Walker. Porém, sua apreensão é utilizada apenas como a alavanca para o discurso em que Lister defende sua natureza divina e incentiva Walker a, assim como ela, ter mais coragem.

A condição psicológica de Walker é explorada um pouco mais a fundo durante o sexto episódio, no qual sonha que ela e Lister são enforcadas em praça pública e acorda assustada,

¹²⁶ It's wrong. It's repugnant. It's against God.

ouvindo vozes. Na noite seguinte, pede que Lister fique com ela para que também ouça os “espíritos”: “Eles estão falando de você. [...] Você vai morrer. [...] Vão matar você e eu e vamos queimar no inferno eternamente. Tortura eterna no fogo do inferno” (GJ, 2019, temporada 1, episódio 6, 27:14).¹²⁷ Embora o enfoque esteja no declínio psicológico de Walker, a cena não deixa de ressaltar o altruísmo de Lister e seu carinho pela jovem, equilibrando seu empenho em amenizar-lhe o sofrimento com a mágoa que ainda carrega por ter sido rejeitada por Walker no episódio anterior. Ao associar a ansiedade de Walker aos seus ataques irracionais, que incluem pesadelos e alucinações, a série sugere que seu medo de marginalização social não está ancorado na realidade. Assim, seu receio embarcar por completo em um romance com Lister é tratado apenas como um obstáculo a ser vencido em favor do tão almejado casamento, que concluirá a história (Lawrence, 2022, p. 327). Essa estratégia narrativa faz com que o espectador desvie o olhar da realidade complexa e contrastante que interrompe o espetáculo da sedução de Walker por Lister, assim permitindo “que a série apresente mais facilmente sua Lister inabalável, mesmo que isso aconteça às custas da perspectiva de Walker” (Lawrence, 2022, p. 328).¹²⁸

A personagem de Eliza Priestley, por sua vez, inicia a série como uma grande amiga e defensora de Lister mas, após confirmar o romance com Walker, assume o papel de principal censuradora e convoca a ajuda de Harriet Parkhill na tentativa de alertar Walker do risco que corre caso continue seu relacionamento. Esses diálogos ocorrem sempre aos sussurros, em quartos fechados e longe dos olhos de Lister, retratando os comentários mais como fofoca e hostilidade do que como uma preocupação razoável para a época. E, apesar do alto *status* social de Priestley, em nenhum momento suas ameaças são levadas a sério por Lister, tornando a discriminação nada mais que um empecilho que a protagonista pode superar por meio de sua determinação e confiança em si mesma sem que seja necessário enfrentar a origem sistêmica do preconceito.

A série equilibra, também, a masculinidade de Lister, representando-a tanto como fonte de autolibertação e de discriminação. Partindo da descrição que atribui a si mesma em seu diário no dia 4 de outubro de 1820, em que descreve seus modos como “certamente peculiares, não de todo masculinos, mas levemente cavalheirescos” (Lister, 1820, SH:7/ML/E/4),¹²⁹ *Gentleman*

¹²⁷ They’re talking about you. [...] You’re going to die. [...] They’re going to kill you, as well as me. And we shall both burn in hell for all of eternity. Everlasting torment in hell fire.

¹²⁸ [...] allows the series to more easily deliver its unshakable Lister, even if it comes at the expense of Walker’s perspective.

¹²⁹ [...] my manners are certainly peculiar not all masculine but rather softly gentlemanlie [...]. Cf.

Jack utiliza-se do figurino e da interpretação da atriz Suranne Jones para trazer à tela uma protagonista que transita entre o masculino e o feminino, como descrito no tópico anterior. Porém, Lawrence (2022, p. 239) argumenta que sua não-conformidade de gênero como forma de resistência patriarcal é estruturada de forma que as outras personagens femininas pareçam ignorantes: quando Mariana Lawton revela sua vergonha em ser vista com Lister, a série contorna a discussão acerca do que a sociedade conservadora britânica do século XIX esperava das mulheres e deixa que a responsabilidade pelo constrangimento recaia sobre Lawton, cujo discurso acaba por soar como aquele de uma ex-amante amarga, que nunca tivesse aceitado Lister por completo.

Apesar de referir-se a si mesma como o elo central entre homem e mulher em seu diário, a aparência real de Lister não teria sido tão masculina como a que encontramos em *Gentleman Jack*. As saias, espartilhos, anáguas e o pequeno chapéu de veludo frequentemente mencionados em seus registros criariam uma silhueta mais feminina do que o figurino da série, que, segundo o figurinista Tom Pye,¹³⁰ busca referências nas vestimentas militares para transmitir ao público atual a essência da personalidade de Lister. Pye (2023)¹³¹ justifica a escolha em substituir o chapéu mais delicado e historicamente preciso pela cartola, afirmando que o primeiro “não pareceria capaz de transmitir ao público moderno uma compreensão do poder ou *status* que poderia ser alcançado com uma cartola”. A decisão, no entanto, não foi tomada sem que houvesse uma sustentação histórica para a plausibilidade do acessório: Pye cita sua pesquisa acerca de outras mulheres lésbicas e notáveis do século XIX, como Eleanor Butler e Sarah Ponsonby, duas irlandesas de classe alta que viveram como casal e ficaram conhecidas como as Senhoras de Llangollen, a quem Lister muito admirava, e nota que as duas vestiam cartolas e roupas pretas, semelhantes às que vestem a protagonista de *Gentleman Jack*.

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f4%2f88&pos=1

¹³⁰ Cf. <https://www.willowandthatch.com/costumes-in-gentleman-jack-tom-pye/>

¹³¹ [...] it didn't seem to be able to convey an understanding to a modern audience of the power or status that could be achieved with a top hat.



Figura 27: Lady Eleanor Butler and Miss Ponsonby 'The Ladies of Llangollen', c. 1855
 Fonte: The British Museum

A liberdade desfrutada por Lister para expressar sua masculinidade conferia-lhe poder político – mesmo que não explicitado na série. Sua segurança em desafiar as exigências de gênero prevalentes na época é retratada mais como um ato de bravura frente a uma sociedade conservadora do que como consequência direta de seu privilégio econômico. Ao longo da temporada, a palavra “coragem” é usada diversas vezes para referir-se à atitude de Lister e à sua influência sobre Walker: no roteiro do segundo episódio, durante uma cena em que Walker lamenta que seus familiares a vejam como uma inválida, há a observação de que “[o] toque de Anne Lister é emocionante e sua atenção dá a Ann Walker força e coragem” (Wainwright, 2018b, p. 6).¹³² Mais tarde, durante a discussão desencadeada pelo medo de Walker acerca de seu relacionamento, Lister pede a Walker que “[t]enha um pouco de coragem, Ann” (Wainwright, 2018d, p. 43)¹³³ e, no mesmo diálogo, afirma que poderão navegar os desafios que enfrentarão juntas e com a bênção de Deus: “Ele dar-nos-á força e coragem” (Wainwright, 2018d, p. 45).¹³⁴ Em vez de assinalar que o motivo pelo qual Lister sente conforto em manifestar sua identidade transgressora sem sofrer retaliações mais graves é sua posição como integrante influente da classe média-alta de Halifax, *Gentleman Jack* propõe que é a determinação da protagonista que, por si só, torna tolerável o preconceito que sofre. Além de fazer com que personagens como Walker e Mariana Lawton – também vítimas de preconceito – pareçam mais fracas que Lister por terem dificuldade em lidar com a rejeição da sociedade, a série foge do

¹³² ANNE LISTER’s touch is a thrill, and such attention gives ANN WALKER strength and courage.

¹³³ Have some courage, Ann.

¹³⁴ He’ll give us strength and courage.

que seria “uma discussão produtiva sobre como a classe social estrutura o policiamento da identidade de várias maneiras” (Lawrence, 2022, p. 329)¹³⁵ em favor de construir uma Anne Lister obstinada e inabalável.

Porém, as implicações políticas não são desconsideradas por completo pelo roteiro. Conforme abordado no tópico anterior, diversas cenas exploram os ideais econômicos de Lister e suas opiniões sobre as questões governamentais e legislativas locais e nacionais – como a disputa entre o partido conservador Tory e o liberal Whig em Halifax, além da emancipação eleitoral trazida pela Lei da Reforma de 1832. Suas ideologias ferrenhamente capitalistas e conservadoras, todavia, são retratadas de maneira que amenizam as inferências negativas de seu modo de pensar: em alguns momentos, sua agressividade política é representada como uma manifestação de empoderamento feminino, de forma que, ao enfrentar as figuras masculinas (e, às vezes, mais progressistas) da série, o foco do espectador permaneça na sua tenacidade e não no fato de que a personagem esteja agindo como os homens que confronta em vez de questionar e repudiar seu comportamento; em outros, o roteiro acentua seu conservadorismo de forma cômica, fazendo com que o público entretenha-se com a dissonância entre a visão de Lister e das pessoas à sua volta. Na entrevista a Emma Donoghue, Wainwright justifica sua abordagem: “[n]a segunda temporada, ela tenta influenciar em cada voto que puder para os conservadores, e eu tentei tornar isso engraçado em vez de criticá-la. [...] Tem a ver com apresentar as complexidades de alguém que nem sempre agrada a todos” (Donoghue, 2022, p. 266).¹³⁶

A suavização do tradicionalismo de Lister em conjunto com o enfoque narrativo em suas conquistas amorosas e sua busca implacável por uma companheira detém a torcida do público pelo sucesso da protagonista no âmbito amoroso de forma que, mesmo que as negociações acerca da mina de carvão que está sendo instalada em Shibden ocupem uma parte significativa da temporada, a reconciliação e o casamento de Lister com Walker no episódio final é o ponto mais gratificante do enredo. O pedido de casamento romântico, no topo de uma colina (Figura 20), a alegria incontível que as duas mulheres compartilham enquanto trocam anéis na carruagem a caminho da igreja e o flerte bem-humorado ao deixarem o local são uma recompensa para Lister, que finalmente alcança o objetivo que buscara por toda a vida. Entretanto, ao contrário da maioria dos outros momentos importantes retratados na série, essas cenas são inteiramente fictícias: apesar do seu grande significado, o casamento é registrado de

¹³⁵ [...] what might have become a productive discussion of how class status variously structures identity policing [...]

¹³⁶ In season two she’s trying to influence every vote she can for the Tories, and I’ve tried to make it funny rather than diss her for it. [...] It’s about presenting the complexities of someone who isn’t always likeable.

maneira breve e trivial no diário de Lister. Em 30 de março de 1834, ela escreve: “Na igreja de Goodramgate às 10:35; a Srta. W— e eu e Thomas ficamos [para] o sacramento [...] *A primeira vez que me juntei à Srta. W— em minhas orações – eu havia orado para que nossa união fosse feliz – ela não pensou em fazer o mesmo por mim.*” (Lister, 1834, SH:7/ML/E/17).¹³⁷ Assim, o que é representado para o público da série sobre o momento mais sincero vivido pela protagonista, é, “paradoxalmente, o menos autêntico em termos de registro histórico” (Roulston, 2023, p. 318).¹³⁸

As estratégias empregadas na dramatização do capítulo final da primeira temporada representam as escolhas necessárias ao roteirizar-se uma série que precisa, ao mesmo tempo, comprometer-se com um alto grau de autenticidade histórica e manter-se atrativa em um meio midiático que requer o entretenimento constante do espectador. Roulston (2023, p. 319) compara o desenvolvimento do romance entre Lister e Walker ao cortejo de uma narrativa austeniana, com a protagonista ocupando e subvertendo o papel de um personagem como Sr. Darcy e oferecendo ao público um momento de utopia *queer* histórica. As liberdades tomadas por Wainwright ao ficcionalizar acontecimentos dos quais não existam descrições detalhadas nos diários de Lister obedecem, ainda assim, ao conceito de “fidelidade temática”¹³⁹ proposto por James Harold (2018): os registros de Lister demonstram sua obsessão com os rituais matrimoniais e com o objetivo pessoal de encontrar uma companheira com quem possa viver a rotina de um casamento comum. Isso faz com que a cena do pedido de casamento no oitavo episódio seja uma resposta ao “apego ao casamento que existe nos diários, dando a Lister e aos fãs o casamento que ela (e eles) sempre quiseram” (Roulston, 2023, p. 320).¹⁴⁰ Assim, a série cria uma Anne Lister que pode ser facilmente reconhecida por aqueles que estejam

¹³⁷ [...] at Goodramgate church at 10 35/.. — Miss Walker and I and Thomas staid the sacrament [...] — *The first time I ever joined Miss Walker in my prayers I had prayed that our union might be happy she had not thought of doing* as much for me.
Cf.

www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9%2f6%2f17%2f14&pos=2

¹³⁸ What for the fanbase represents the show’s most authentic moment is paradoxically its least authentic in terms of the historical archive.

¹³⁹ Harold (2018) argumenta que o conceito de fidelidade não pode ser desconsiderado por completo no estudo de uma adaptação. Para o autor, para que uma adaptação seja bem-sucedida, ela deve manter, em algum nível, certo grau de fidelidade à obra adaptada – seja a nível de fidelidade narrativa (que o autor define como uma adaptação que conta a mesma história que o romance adaptado) ou de fidelidade temática (que ocorre quando, segundo Harold, a adaptação mantém os temas presentes na história original).

¹⁴⁰ In many ways, the proposal scene in *Gentleman Jack* achieves the fulfillment of Lister’s performative attachment to marriage that exists throughout the diaries, giving Lister, and the fans, the marriage she (and they) always wanted.

familiarizados com sua história ao mesmo tempo que se aproveita das lacunas deixadas pelos diários para traçar uma narrativa que corresponda às preferências do público.

4. ANNE LISTER E *GENTLEMAN JACK* À LUZ DO NEOVITORIANISMO

A diferença entre o passado e a História é um tópico abordado comumente por diversas áreas do conhecimento. Pesquisadores procuram analisar as formas como ideologias distintas modelam narrativas históricas e, atualmente, como as culturas e mídias populares influenciam os discursos acerca de diferentes períodos. No capítulo introdutório de seu livro *Representing the 18th Century in Film and Television* (2017), Karen Gervitz propõe que o passado é o que aconteceu – as batalhas travadas, os romances compostos, entre outros – e a História é o que é dito a respeito do passado – um discurso construído, cuja natureza, função e valor são relativos (Gervitz, 2017, p. 3). A autora questiona, assim, o que “as representações assistidas do passado fazem com a percepção do público sobre o tempo presente em que [se] vive [e sobre de que maneira] a história contada na tela grande ou pequena molda a percepção de eventos e identidades passadas e [...] eventos e identidades atuais” (2017, p. 2).¹⁴¹ Gervitz conclui que obras contemporâneas, sejam fílmicas, televisivas ou literárias, que representam um período anterior relacionam-se tanto com o momento que retratam quanto com o presente em que foram concebidas, criando “uma história que conceitualiza ambos os extremos: o momento que conta a história e o momento que a história conta” (Gervitz, 2017, p. 5).¹⁴² Da mesma forma que os textos analisados por Gervitz transformam a percepção do século XVIII, as obras que representam o período vitoriano fazem-no de acordo com as convenções culturais e estilísticas vigentes no momento de sua criação. Este capítulo introduzirá o neovitorianismo, área de pesquisa responsável por investigar as interpretações do século XIX no presente, analisando o histórico dos discursos neovitorianos e obras notáveis que ilustraram o período na televisão e, por fim, como a série *Gentleman Jack* encaixa-se nessa corrente de pesquisa.

Para isso, traçaremos um panorama da forma como a visão acerca do período vitoriano transformou-se ao longo do tempo, observando como cenários políticos e culturais influenciaram o discurso sobre os costumes e os valores do século XIX. Primeiramente, basear-nos-emos na análise proposta por Kate Mitchell (2010) em *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction*, com apoio dos comentários de Gary Day (1998) e Raphael Samuel (1992) sobre a retórica de Margaret Thatcher acerca do período. Em seguida, passaremos por algumas conceituações do neovitorianismo como propostas por Dana Shiller (1997) em *The*

¹⁴¹ What do the watched representations of the past do to an audience's sense of the present time in which it lives? How does the story being told on the big or small screen shape the perception of previous events and selves and the perception of current events and selves?

¹⁴² [...] creating a history that conceptualizes both ends: the moment that recounts the history and the moment that the history recounts.

Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel, assim como por Ann Heilmann e Mark Llewellyn (2010) em *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*. No segundo tópico, focaremos nas características mais comuns das representações neovitorianas contemporâneas na televisão, conforme os papéis da heroína e do rebelde vitoriano, propostos por Antonija Primorac (2018) e Brenda Ayres e Catherine Layton (2025), respectivamente. A fim de exemplificar alguns aspectos das adaptações neovitorianas, analisaremos o filme *As irmãs Brontë* (2016) e o seriado *Servants* (2003) – ambos situados no século XIX. Por fim, retomaremos alguns conceitos discutidos ao longo do capítulo para examinar de que maneira estão presentes em *Gentleman Jack* e como influenciam a representação da personagem Anne Lister.

4.1 Um novo século XIX?

Existem registros de uso do termo “vitoriano” desde o ano de 1852, segundo Miles Taylor (2004), e a partir do Jubileu de Ouro da Rainha Vitória em 1887 era usado para “descrever uma era histórica distinta, com sua própria poesia, literatura e música, heróis militares, drama, arte gráfica, vestimenta e moda” (Taylor, 2004, p. 3).¹⁴³ Kate Mitchell (2010, p. 40) destaca que, atualmente, o termo evoca imagens de salas-de-estar amplas e luxuosas, espartilhos apertados, a grandeza do império, a opressão de “selvagens”, entre outras referências diversas e incongruentes, demonstrando que a Era Vitoriana continua carregando um significado para a sociedade contemporânea. O desafio, para essa autora, não é descobrir quais dessas imagens representam o período mais verdadeiramente, mas determinar quais referências prevaleceram e por qual razão. A caracterização de um período é influenciada “por esforços artísticos e tendências acadêmicas, por preocupações políticas e pela filosofia da história e a historiografia dominantes em um determinado momento” (Mitchell, 2010, p. 41)¹⁴⁴ e, desde o falecimento da Rainha Vitória em janeiro de 1901, a visão prevalecente acerca do período vitoriano oscilou entre repúdio, condescendência e afeição.

No início do século XX, a abordagem aos vitorianos era de diferença e distanciamento: o período tornou-se o oposto da modernidade e nenhum escritor, artista ou político liberal associar-se-ia à repressão e ao materialismo do passado. Autores como T. S. Eliot e Virginia Woolf, por exemplo, repudiavam a influência vitoriana, condenando o estilo jornalístico de

¹⁴³ [...] it was being used to describe a distinct historical era, with its own poetry, literature and song, military heroes, drama, graphic art, dress and fashion.

¹⁴⁴ Characterisations of a period are influenced by artistic endeavours and trends in scholarship, by political concerns and by the philosophy of history and historiography that dominates at a given time.

Dickens e o moralismo de George Eliot (Mitchell, 2010, p. 42). Virginia Woolf, embora nascida em 1882, procurou afastar-se do cenário literário em que crescera. A heteronormatividade e a binariedade de gênero estavam entre as características vitorianas criticadas pela autora, assim como a sobreposição entre as vidas íntimas dos escritores e suas obras. Para Woolf, “romancistas como Charlotte Brontë, Margaret Oliphant e até mesmo George Eliot não alcançam a excelência porque ignoram limites: eles permitem que suas vidas pessoais influenciem sua arte” (Homans, 2013, p. 413).¹⁴⁵ Para T. S. Eliot, o problema estilístico da poesia vitoriana era a tentativa equivocada de identificar a arte com a religião ou com a moral e a separação da linguagem do pensamento da linguagem do sentimento (Christ, 1981, p. 157). A poesia de Eliot, como o próprio escritor sugere em seus textos críticos, “afasta-se radicalmente da poesia do século XIX para retornar a um ideal estilístico que ele localiza tanto no século XVII quanto na obra de certos simbolistas franceses; ela também separa as reivindicações da arte das reivindicações da religião” (Christ, 1981, p. 157).¹⁴⁶

Porém, em meio à rejeição, um sentimento condescendente ganhou espaço, gerando uma visão do período vitoriano como pitoresco e cativante, ignorando a austeridade da era e colocando-a em contraste com o funcionalismo moderno (Mitchell, 2010, p. 43). Essa abordagem nostálgica, que se tornou prevalente ao fim da Segunda Guerra Mundial, começou a ganhar mais força na Inglaterra e nos Estados Unidos conforme a crise econômica e a ameaça de um conflito mundial abalavam a fé nas conquistas da sociedade moderna. A nova fascinação pelo período vitoriano desencadeou um resgate dos aspectos da arte e da arquitetura da época, que haviam sido desconsiderados até então, além do aumento nas vendas das obras de autores como George Eliot e Alfred Lord Tennyson (Mitchell, 2010, p. 43). Transmitidos pela BBC, uma série de programas intitulados *Ideas and Beliefs of the Victorians* [Ideias e Crenças dos Vitorianos]¹⁴⁷ colocou em discussão os ideais filosóficos, religiosos e científicos da época, além de exposições celebrando o centenário da inauguração do Museu Victoria e Albert, em Londres, também renovando o interesse do público nas artes e decorações vitorianas (Mitchell, 2010, p. 43). Essa nova curiosidade, segundo Mitchell (2010, p. 43) teve origem no princípio histórico de que o passado pode ser desvendado uma vez que a passagem do tempo cria distância o suficiente entre os períodos de modo a promover objetividade. Assim, na metade do século XX,

¹⁴⁵ [...] novelists such as Charlotte Brontë, Margaret Oliphant, and even George Eliot fall short of excellence because they ignore boundaries: they allow their personal lives to spill into their art.

¹⁴⁶ Eliot's own poetry, his criticism consistently implies, departs radically from the poetry of the nineteenth century to return to a stylistic ideal which he locates both in the seventeenth century and in the work of certain French symbolists; it also separates the claims of art from the claims of religion.

¹⁴⁷ Os programas não foram veiculados no Brasil.

tanto historiadores quanto o público acreditavam que podiam, finalmente, compreender os vitorianos (Mitchell, 2010, p. 43).

A nova abordagem histórica, em conjunto com o interesse popular crescente, revelou que a cultura vitoriana teria sido mais vívida e interessante e menos restrita do que se acreditava até então. Como aponta J. B. Bullen, cresceu a suspeita de que “a vida vitoriana fosse mais rica, mais diversa e menos homogênea do que se supunha e aquele monstro gigantesco chamado cultura vitoriana começava a surgir” (2013, p. 3)¹⁴⁸. Até então, o foco dos estudos era a “alta” cultura do período, distanciando os vitorianos da cultura populista emergente na década de 1960. Porém, com a contribuição do avanço dos discursos feministas e de semiótica e materialismo, as representações da era vitoriana passaram a incluir grupos e conquistas anteriormente ignorados, como mulheres, imigrantes e a classe trabalhadora (Mitchell, 2010, p. 45). Com a publicação de *The Other Victorians* (2009), Steven Marcus propôs um estudo aprofundado da cultura de sexualidade e pornografia vigente na metade do século XIX, acrescentando à produção acadêmica de um momento em que “as noções sobre os vitorianos continuam a mudar, à medida que os esforços da pesquisa contemporânea restauram-nos, pela primeira vez, às suas dimensões históricas completas” (Marcus, 2009, p. xix).¹⁴⁹ Seu estudo apresentou a ideia de uma sexualidade silenciosa e oculta pelas imposições e proibições da sociedade da época, contribuindo para o trabalho de outros pesquisadores, cuja nova ótica acerca do período fez com que a era vitoriana passasse a ser associada, cada vez mais, à sexualidade e sua repressão (Mitchell, 2010, p. 46).

Para Michel Foucault (1999), no entanto, a ideia da repressão vitoriana, propagada pela abordagem de Marcus e de outros pesquisadores, constitui um mito cultural cujo objetivo era retratar o século XX como o período libertador e mais progressista. Em *História da Sexualidade*, Foucault (1999) argumenta que, ao contrário do que propunha a narrativa da opressão – a que ele chama de “a hipótese repressiva” –, discursos sobre o sexo permeavam a época por meio de metáforas e alusões, que originaram um vocabulário específico para falar do assunto dentro das restrições de cada camada da sociedade: enquanto o discurso religioso falava de sexo pelo viés da moralidade, o discurso econômico abordava o tópico de um ponto de vista racional e analítico, cada um tornando a discussão sobre sexualidade pública à sua maneira e contrariando o mito vigente. Ao questionar a hipótese repressiva, Foucault “postula que ela

¹⁴⁸ [...] that Victorian life was richer, more diverse, and less homogenous than had been supposed, and that gigantic monster called Victorian culture was coming into being.

¹⁴⁹ [...] and the way our notions of the Victorians continue to change, as the efforts of contemporary scholarship restore them for the first time to their full historical dimensions [...]

funcionou como uma ferramenta com a qual o século XX poderia estabelecer uma identidade particular para si mesmo” e chama a atenção “para uma série de práticas e discursos que sugeriam que a cultura vitoriana era menos homogênea e mais diversa do que parecia anteriormente” (Foucault apud. Mitchell, 2010, p. 47),¹⁵⁰ assim transformando a imagem popular da cultura vitoriana e conferindo-lhe mais complexidade do que concedida até então.

Margaret Thatcher (primeira-ministra britânica entre 1979 e 1990) também resgatou o período vitoriano, embora de modo contrário ao de Foucault. Thatcher promoveu um retorno aos “valores vitorianos” mais conservadores, traçando limites claros entre “moral” e “perverso” em sua exaltação dos valores familiares. Sua invocação do período baseava-se “na recriação particular da família vitoriana, com a relação de casamento heterossexual como o *locus* permitido para a atividade sexual” (Mitchell, 2010, p. 48),¹⁵¹ recuperando um retrato da era vitoriana que autores como Marcus e Foucault, até então, tentavam reescrever. As imagens do período que sua retórica evocava contrastavam com a permissibilidade que havia crescido ao longo da década de 1960 e, na comparação entre as duas épocas, a vitoriana era a opção celebrada: Thatcher “contrastou um presente corrupto com um passado idílico e altamente romantizado, caracterizado pela estabilidade e força, construindo o período vitoriano como tudo o que fosse diferente da cultura contemporânea” (Mitchell, 2010, p. 48).¹⁵²

Esse uso alegórico do passado, a que Mitchell (2010, p. 48) se refere como uma “nostalgia a-histórica”, desloca o período vitoriano de sua localização temporal e transforma-o em um conjunto de ideais. Como descreve Raphael Samuel, “[p]or um processo de amnésia seletiva, o passado torna-se um equivalente histórico do sonho de felicidade primordial, ou do espaço encantado que a memória confere à infância” (1992, p. 18)¹⁵³. Dessa forma, “os Valores vitorianos passaram do passado real da história registrada para uma ‘tradição’ atemporal”. O retrato vitoriano de Thatcher era o de cidadãos honestos e moralmente exemplares e trabalhadores íntegros que ascenderam socialmente através da diligência; assim, os valores “que ela exaltava eram os de parcimônia, caridade, independência e trabalho árduo” (Mitchell, 2010,

¹⁵⁰ [...] Foucault not only postulates that it functioned as a tool with which the twentieth century could establish a particular identity for itself, but also drew attention to a range of Victorian practices and discourses that suggested that Victorian culture was less homogenous and more diverse than it had previously seemed.

¹⁵¹ Thatcher’s invocation of the Victorian era centred upon her particular re-creation of the Victorian family, with the heterosexual marriage relationship as the permissible locus for sexual activity.

¹⁵² She contrasted a corrupt present with an idyllic and highly romanticised past, characterised by stability and strength, constructing the Victorian period as all that was other to contemporary culture.

¹⁵³ By a process of selective amnesia the past becomes a historical equivalent of the dream of primal bliss, or to the enchanted space which memory accords to childhood. By metaphorical extension, Victorian Values thus passed from the real past of recorded history to timeless ‘tradition’.

p. 49).¹⁵⁴ Samuel ressalta, porém, que a ênfase dada por Thatcher ao relembrar o período é diferente daquela que seria dada pela classe trabalhadora: enquanto a ministra exalta a disciplina e a austeridade, os relatos populares da época criavam uma imagem de alegria, leveza e comunidade:

Nos relatos da classe trabalhadora sobre os ‘bons e velhos tempos’, registrados na história oral e nas memórias escritas, eram as imagens de sociabilidade que prevaleciam - as canções nos bares, os cortejos fúnebres, as festas de rua, os passeios de verão. A tela estava repleta de personagens [...]. As compras eram lembradas por seu baixo custo [...]. As pessoas estavam sempre entrando e saindo das casas umas das outras: ‘todos estavam no mesmo barco’, ‘todos eram iguais’. As crianças faziam seus próprios brinquedos, encenavam seu próprio teatro, inventavam seus próprios jogos. [...] Os prazeres, embora simples, eram valorizados (Samuel, 1992, p. 18).¹⁵⁵

Assim como a recordação de Thatcher, essas histórias populares também são seletivas com relação ao que lembram e, embora gerem imagens opostas de um mesmo período, ambas o marcam em termos de alteridade, retratando um tempo idílico do qual a sociedade havia regressado. A retórica de Thatcher, ao mesmo tempo, alinhava-se ao sucesso econômico, militar e industrial do passado e sugere a existência de uma tradição para a política radical que ela própria defendia: “[o] período vitoriano era ao mesmo tempo o inverso do seu presente dos anos 1980 e sua herança” (Mitchell, 2010, p. 50).¹⁵⁶ Sua estratégia fazia parecer que ela defendia a tradição e a estabilidade, quando buscava uma grande transformação da sociedade inglesa. Dessa forma, os “valores vitorianos” de seu discurso possuíam uma qualidade efêmera, podendo transformar-se e significar quaisquer virtudes que julgasse vantajosas para sua campanha.

Kate Mitchell ressalta que a retórica de Thatcher coincidiu culturalmente com a “indústria da herança” – termo utilizado por Robert Hewison para designar “a expansão e a convergência de uma série de instituições culturais para refazer o passado como entretenimento” (Mitchell, 2010, p. 53).¹⁵⁷ Esse tipo de entretenimento, segundo a autora, exalta o passado e coloca em foco elementos que possam ser celebrados e dos quais a nação sinta

¹⁵⁴ The ‘Victorian’ values she extolled were those of thrift, charity, independence and hard work.

¹⁵⁵ In working-class accounts of the ‘good old days’, as recorded in oral history and written memoirs, it is the images of sociability that prevail - the sing-songs in the pubs, the funeral processions, the ‘knees-up’ street parties, the summer outings. The canvas is crowded with characters [...]. Shopping is remembered for its cheapness [...]. People are forever in and out of each other’s houses: ‘everyone was in the same boat together’ ‘everyone was the same’. Children make their own toys, stage their own theatre, invent their own games. [...] Pleasures, though simple, are treasured.

¹⁵⁶ The Victorian era was at once the inverse of her 1980s present, and its heritage.

¹⁵⁷ [...] to describe the expansion and convergence of a number of cultural institutions to remake the past as entertainment.

orgulho; em vez de concentrar-se em elementos específicos do passado britânico, as obras promovem uma visão generalista e deforma eras diferentes, mesclando-as como tradições atemporais (Mitchell, 2010, p. 53). Críticos da indústria argumentam que ela é seletiva, nostálgica e rasa, cultivando um interesse vazio em um retrato genérico sem fomentar um entendimento verdadeiro do passado e é, portanto, a-histórica (Mitchell, 2010, p. 53). Porém, assim como ficções históricas estabelecem-se como realidade no imaginário coletivo e substituem a historiografia, a herança popular, assim como os valores promovidos por Thatcher, superam a história (Mitchell, 2010, p. 55).

Nas duas últimas décadas do século XX, a perspectiva dos historiadores também sofreu uma transformação e passou a retratar os vitorianos com afeição, contribuindo para o encantamento popular com a era. Pesquisadores passaram a rejeitar a ideia da cultura vitoriana como diferente e distante do presente e focar no que possuíam em comum com o período: acadêmicos destacaram “a semelhança mais do que a diferença, a continuidade mais do que a ruptura na construção da nossa relação com o passado vitoriano. Seus estudos parecem, em parte, uma resposta à alteridade absoluta postulada por políticos como Thatcher” (Mitchell, 2010, p. 55).¹⁵⁸ Um desses pesquisadores, Gary Day, além de reprovar a seletividade de Thatcher ao escolher o que representava os “valores vitorianos”, argumenta que chamar esse fenômeno de “retorno” a esses valores é incorreto, pois “pressupõe que eles tenham desaparecido na história, exigindo um ato deliberado para revivê-los. No entanto, é possível argumentar que os valores vitorianos nunca deixaram de ser uma força moldadora ao longo do século XX” (Day, 1998, p. 2).¹⁵⁹ Para o autor, esses valores nunca deixaram de estar presentes, mas foram enfatizados de maneiras diferentes no decorrer do tempo.

Mitchell descreve duas abordagens da relação entre o presente e o século XIX. A autora cita a proposta de Matthew Sweet, que visa “libertar” os vitorianos dos discursos errôneos que tomaram o lugar da verdade sobre o período e argumenta que a cultura vitoriana permeia diversas esferas da contemporaneidade, tendo dado origem aos parques temáticos, *shoppings*, ao jornalismo investigativo, à pornografia, educação gratuita e a muitos outros atributos da vida moderna (Sweet, 2001 *apud* Mitchell, 2010, p. 59). Essa relação de continuidade entre passado e presente, para Mitchell (2010, p. 59) apresenta riscos, assim como o ângulo da alteridade: a

¹⁵⁸ Historians [...] highlight similarity more than difference, continuity more than rupture in constructing our relationship to the Victorian past. Their scholarship appears, in part, a response to the absolute alterity posited by politicians such as Thatcher.

¹⁵⁹ The idea of a return to Victorian values assumes that they have faded away into history, requiring a deliberate act to revive them. However, it is possible to argue that Victorian values have never ceased to be a shaping force throughout the twentieth century.

autora afirma que, ao postular que o presente e o passado são um só, Sweet homogeneiza duas identidades culturais distintas e complexas e as torna estáticas. A segunda abordagem citada por Mitchell, proposta por Gary Day, reconhece tanto a continuidade quanto a alteridade entre os dois períodos: “[é] claro que nossa era é diferente da era vitoriana, [...] mas uma ênfase excessiva na descontinuidade obscurece o modo como o passado é inerente ao presente e, se isso não for reconhecido, estamos condenados a repeti-lo” (Day, 1998, p. 1),¹⁶⁰ afirma o autor. “A tarefa, se quisermos avançar em vez de marcar passo, é compreender tanto a continuidade quanto a descontinuidade” (Day, 1998, p.1).¹⁶¹ No entanto, Mitchell questiona a forma como ambas as perspectivas de Sweet e de Day dependem de um modelo da história como uma linearidade progressiva (Mitchell, 2010, p. 60). Para a autora, uma identidade estável do passado limita a observação do impacto das características políticas, culturais e sociais do presente e “encobre mudanças como aquelas geradas por meio da mídia e da tecnologia, que produzem tipos reconfigurados de espaços públicos, subjetividades e realidades econômicas e materiais e naturaliza os processos pelos quais essas transformações ocorrem” (Mitchell, 2010, p. 60).¹⁶²

As obras que resgatam o período vitoriano, segundo Mitchell, costumam conter traços de continuidade assim como de alteridade, produzindo, ao mesmo tempo, o choque da identificação e o espanto do estranhamento (2010, p. 61). A autora cita o exemplo do romance *Possessão* (2002), de A. S. Byatt, que conta a história de dois pesquisadores modernos que descobrem e começam a investigar um romance secreto entre Randolph Ash e Christabel LaMotte, famosos poetas vitorianos. A narrativa desenvolve-se em duas linhas temporais: a dos pesquisadores, por volta da década de 1980, e a dos poetas, durante a Inglaterra vitoriana, contrastando os dois períodos por meio de enredos paralelos. A obra, para Mitchell, celebra e repreende a era vitoriana e retrata tanto o cenário intelectual vívido da época quanto suas falhas com relação ao papel social das mulheres: “[e]mbora estruturado pela nostalgia, o texto defende e promulga um engajamento crítico com o passado e produz um retrato texturizado, que explora tanto as continuidades quanto as descontinuidades entre a cultura vitoriana e a nossa” (2010, p.

¹⁶⁰ Of course our age is different from the Victorian one, [...] but too great a stress on discontinuity obscures how the past inheres in the present and, if this is not recognised, we are doomed to repeat it.

¹⁶¹ Of course our age is different from the Victorian one, [...] but too great a stress on discontinuity obscures how the past inheres in the present and, if this is not recognised, we are doomed to repeat it. The task, if we are to move forward instead of marking time, is to understand both continuity and discontinuity.

¹⁶² It glosses over changes such as those generated in and through the media and technology, which produce reconfigured types of public spaces, subjectivities and economic and material realities, and naturalises the processes by which these transformations take place.

61).¹⁶³ Essa nostalgia, a autora conclui, pode ser complexa e contraditória e sinalizar a busca de referências para o futuro assim como uma fuga do presente, abrindo espaço para reflexões e dissidência (Mitchell, 2010, p. 62).

A existência de obras como *Possessão*, que invocam o vitorianismo e exploram suas características por meio de perspectivas contemporâneas, demonstra que esse período da História continua relevante para a sociedade atual: elas “ênfatizam a importância da própria recordação histórica, de lembrar o passado em sua multiplicidade de significados possíveis” (Mitchell, 2010, p. 62).¹⁶⁴ Segundo Ann Heilmann e Mark Llewellyn (2010, p. 8), o surgimento de um fenômeno literário que resgatasse a era vitoriana é quase simultâneo ao fim do reinado da rainha Vitória em janeiro de 1901, mas foi após a década de 1960, com o lançamento de livros como *Wide Sargasso Sea* [Vasto Mar de Sargaços] (1966) de Jean Rhys e *The French Lieutenant’s Woman* [A Mulher do Tenente Francês] (1969), de John Fowles, que a produção literária começou a mostrar uma “articulação consciente do desejo de reescrever, revisar e desafiar as premissas e o domínio do século XIX” (Heilmann e Llewellyn, 2010, p. 8).¹⁶⁵ Essas obras foram inicialmente categorizadas como “pós-vitorianas” e “retro-vitorianas” – termos que, segundo Ann Heilmann e Mark Llewellyn (2010, p. 5), podem ser considerados a-históricos ou evocar uma nostalgia excessiva pelo passado. No decorrer da década de 1990, porém, uma nova expressão passou a substituir as terminologias anteriores e denominar tanto a corrente literária quanto a produção acadêmica a seu respeito: o “neovitorianismo”.

Uma das primeiras definições para o termo foi proposta por Dana Shiller, em 1997. Em um artigo, a autora escreve que “os romances neovitorianos têm plena consciência da história e da ficção como construções humanas e usam essa consciência para repensar as formas e os conteúdos do passado” (Shiller, 1997, p. 540).¹⁶⁶ Ela argumenta que tais obras repudiam os limites tradicionais entre fato histórico e ficção e mostra que são inter-relacionados em sua dependência. A ficção neovitoriana, para Shiller, motiva-se por um impulso revisionista de reconstruir o passado por meio de questionamentos à certeza do conhecimento histórico e, mesmo retratando eventos que costumam ser ignorados pela História, conseguem preservar e

¹⁶³ Although it is structured by nostalgia, the text both advocates and promulgates a critical engagement with the past, and produces a textured portrayal which explores both continuities and discontinuities between Victorian culture and our own.

¹⁶⁴ These novels stress the importance of historical recollection itself, of remembering the past in its multiplicity of possible meanings.

¹⁶⁵ [...] that a conscious articulation of the desire to re-write, re-vision and challenge the nineteenth-century’s assumptions and dominance came about.

¹⁶⁶ [...] neo-Victorian novels are acutely aware of both history and fiction as human constructs, and use this awareness to rethink the forms and contents of the past.

celebrar o passado vitoriano (Shiller, 1997, p. 541). As obras dessa vertente, segundo a autora, não constituem pastiches das figuras mentais populares associadas à era vitoriana, como os espaltilhos, as casas luxuosas e as mobílias extravagantes, que satisfazem uma nostalgia por uma imagem opulenta. Em vez disso, elas enfatizam a textualização do passado e demonstram até que ponto a noção de “vitorianismo” do leitor é arquitetada pelos romances ambientados no século XIX – concordando com a proposta de Linda Hutcheon de que o conhecimento do passado é formado, em parte, por meio das narrativas históricas. Shiller conclui que “os romances neovitorianos mostram que, ao reconhecer que o passado é textual e que a história é sempre moldada pelas preocupações presentes, ainda é possível recapturar esse passado de maneira que evoquem seu espírito e honrem os mortos e silenciados” (Shiller, 1997, p. 546).¹⁶⁷

Heilmann e Llewellyn (2010, p. 6) argumentam que, assim como nem todas as narrativas publicadas entre 1837 e 1901 são vitorianas, nem toda ficção publicada após 1901, que seja ambientada no período vitoriano, deva ser considerada neovitoriana. Segundo os autores, a classificação dessas obras pode ser imprecisa: muitas delas são ficções históricas do século XIX, porém não abordam as ramificações meta-históricas e meta-culturais do próprio engajamento com o passado (Heilmann e Llewellyn, 2010, p. 6). Esses textos – sejam literários, fílmicos ou audiovisuais – ainda que se encaixem em uma definição mais ampla do neovitorianismo, são “inerentemente conservadores porque carecem de um envolvimento imaginativo com o período e, em vez disso, reciclam e oferecem uma leitura estereotipada e sem nuances dos vitorianos e da sua literatura e cultura” (Heilmann e Llewellyn, 2010, p. 6).¹⁶⁸ Os autores propõem, portanto, que para que uma obra possa ser considerada neo-vitoriana, ela “deve, em algum aspecto, estar conscientemente envolvida com o ato de (re)interpretação, (re)descoberta e (re)visão referentes aos vitorianos” (Heilmann; Llewellyn, 2010, p. 4).¹⁶⁹

Llewellyn, por sua vez, acredita que o neovitorianismo não seja apenas uma forma de projetar temas que afetem as nossas vidas políticas e sociais nos antepassados, mas que possa ajudar acadêmicos a pensar as formas como ensinam e pesquisam os próprios vitorianos. Em um artigo publicado na primeira edição do periódico *Neo-Victorian Studies*, o autor defende que a união de uma vertente de escrita criativa que possua, em seu cerne, influências críticas à

¹⁶⁷ [...] neo-Victorian novels show that having acknowledged that the past is textual, and that history is always shaped by present concerns, it is still possible to recapture that past in ways that evoke its spirit and do honor to the dead and silenced.

¹⁶⁸ [...] are also inherently conservative because they lack imaginative re-engagement with the period, and instead recycle and deliver a stereotypical and unnuanced reading of the Victorians and their literature and culture.

¹⁶⁹ [...] must in some respect be self-consciously engaged with the act of (re)interpretation, (re)discovery and (re)vision concerning the Victorians.

corrente de pesquisa criativamente consciente que se desenvolvam em paralelo abre possibilidades para reinterpretações que desestabilizam a narrativa histórica hegemônica (Llewellyn, 2008, p. 165). Assim, os estudos neovitorianos representam uma nova forma de abordar o período vitoriano como um todo: “[n]ão se trata de literatura contemporânea como substituta do século XIX, mas como mediadora da experiência de leitura da coisa ‘real’ (Llewellyn, 2008, p. 168),¹⁷⁰ uma vez que o processo de escrita dos textos dessa corrente resulta da leitura dos vitorianos e de suas obras literárias.

Além da produção acadêmica, esse movimento influencia o ciclo de vendas do mercado vitoriano: a publicação de romances históricos movimenta a busca dos estúdios de cinema e televisão pela compra de direitos para a adaptação, que, uma vez lançada e bem-sucedida, aumenta a procura pela obra que tenha inspirado o filme ou programa. Como apontam Heilmann e Llewellyn, “[a] ficção histórica vende, e a ficção histórica vitoriana vende melhor do que a maioria” (2010, p. 27).¹⁷¹ No entanto, o mercado de adaptações do universo vitoriano não se restringe ao audiovisual. Como aponta Linda Hutcheon em *Uma teoria da adaptação*, o hábito de adaptar – que herdamos dos vitorianos, também propensos a adaptar seus romances, poemas, óperas, peças de teatro, entre outros – expandiu-se para abranger os novos meios que surgiram ao longo do tempo: “temos [...] não apenas o cinema, a televisão, o rádio e as várias mídias eletrônicas, [...] mas também os parques temáticos, as representações históricas e os experimentos de realidade virtual. O resultado? A adaptação fugiu do controle” (Hutcheon, 2013, p. 11).

As adaptações do universo vitoriano são igualmente variadas. Como um dos autores mais renomados do período, Charles Dickens é apontado como sinônimo da era vitoriana e Heilmann e Llewellyn (2010, p. 214) reforçam que a percepção pública do século XIX está enraizada no imaginário gerado pelo todo da obra dickensiana. Suas publicações passaram por dezenas de adaptações para o cinema e para a televisão; títulos como *Oliver Twist* possuem mais de vinte filmes derivados,¹⁷² enquanto *Conto de Natal*¹⁷³ foi adaptado para o cinema mais de cinquenta vezes.¹⁷⁴ Assim como outros membros do cânone literário, Dickens também teve suas obras transpostas para programas de rádio, peças e musicais de teatro, entre outros meios.

¹⁷⁰ This is not contemporary literature as a substitute for the nineteenth century but as a mediator into the experience of reading the ‘real’ thing.

¹⁷¹ Historical fiction sells, and Victorian historical fiction sells better than most.

¹⁷² Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Films_based_on_Oliver_Twist

¹⁷³ Em território brasileiro, versões do livro *A Christmas Carol*, de Charles Dickens, foram publicadas sob diferentes títulos, como *Conto de Natal*, *Uma Canção de Natal*, e *Três Espíritos do Natal*. Neste trabalho, optamos pelo primeiro título, que é o mais comumente empregado.

¹⁷⁴ Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Category:Films_based_on_A_Christmas_Carol

Porém, uma adaptação específica pode ser considerada um dos maiores demonstrativos da grandeza de sua influência na cultura e no cotidiano – sobretudo da população britânica: o parque temático intitulado *Dickens World* que operou na cidade de Kent, na Inglaterra – onde o autor faleceu – entre os anos de 2007 e 2016.

Segundo a página do parque,¹⁷⁵ a premissa era oferecer ao visitante uma experiência que o levasse “de volta no tempo para a Inglaterra vitoriana que Charles Dickens conhecera e sobre a qual escrevera em seus romances e contos”¹⁷⁶ e a oportunidade de explorar “as ruas, pátios e becos atmosféricos do período vitoriano da Inglaterra”,¹⁷⁷ embora, como apontam Marty Gould e Rebecca Mitchell (2010, p. 146),¹⁷⁸ não fique claro se a promessa refere-se “aos mundos fictícios que ele construiu, ao mundo real que habitou, ao mundo vitoriano de nossa imaginação coletiva, ou mesmo ao mundo moderno como é influenciado [por suas] criações”. A realidade do parque era uma mescla de elementos com e sem relação à obra do autor. Por exemplo, um passeio de barco inspirado em *Grandes Esperanças* (1861) guiava os visitantes por cenários de uma Londres vitoriana ou por uma cadeia contendo vários de seus vilões; ao deixar o parque, os visitantes passavam por uma loja de presentes chamada *The Olde Curiosity Shoppe*, inspirada em *A Loja de Antiguidades* (1841); a *Dotheboys Schoolhouse*, como descrita em *Nicholas Nickleby* (1839), simulava uma sala de aula vitoriana, reproduzindo os estereótipos da educação rigorosa da época por meio da decoração dos móveis, das frases ríspidas escritas nas paredes e do professor, que insultava os visitantes ao entrar. No entanto, apesar da proposta de imersão histórica, a “volta ao passado” oferecida aos visitantes incluía a participação de tecnologias modernas como as telas *touch screen* na sala de aula – para que os alunos respondessem perguntas sobre a vida de Dickens –ou o cinema 4D, que contava a vida do autor (Gould; Mitchell, 2010).

¹⁷⁵ Cf. <https://web.archive.org/web/20140927164558/http://www.dickensworld.co.uk/>

¹⁷⁶ Dickens World The Grand Tour is a 90 minute interactive guided tour experience that takes visitors back in time to the Victorian England that Charles Dickens knew and wrote about in his novels and short stories.

¹⁷⁷ Explore the atmospheric streets, courtyards and alleyways of the Victorian England period.

¹⁷⁸ [...] as the world of Dickens could refer to the fictive worlds he constructed, the real world he inhabited, the Victorian world of our collective imagination, or even the modern world as it is inflected by Dickens's creations.

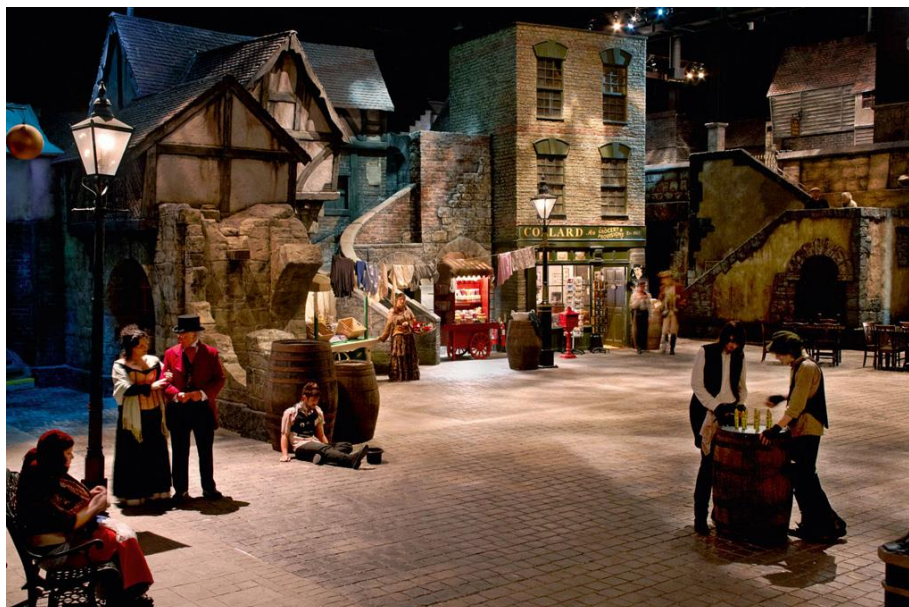


Figura 28: Cenário do parque *Dickens World*
Fonte: *Dickens World*

Segundo Gould e Mitchell (2010, p. 164), as técnicas empregadas pelo *Dickens World* são exemplos da variedade promissora de como as tecnologias em constante desenvolvimento podem ser utilizadas na adaptação. Para os autores, as atrações do parque são impulsionadas pelas mesmas exigências que conduzem todas as adaptações: a estrutura, o espetáculo, a nostalgia, a narrativa e a comercialização; e, assim como outras formas de adaptar, projeta ao visitante “uma versão da realidade que visa fornecer uma representação autêntica do que eles *imaginam* ser a paisagem vitoriana” (Heilmann; Llewellyn, 2010, p. 217, grifo dos autores).¹⁷⁹ No entanto, ainda que a fascinação com os vitorianos inclua o interesse em conhecer e simular as características de suas vidas, esse fenômeno resulta em um paradoxo entre o desejo pela autenticidade e a impossibilidade de sua realização. A diferença entre o histórico e sua reprodução prevalece em qualquer adaptação, pois, por mais viável que seja a realização, o imaginário segue sempre subjugado à mudança (Heilmann; Llewellyn, 2010, p. 225).

A indústria do entretenimento trabalha diversas formas de interligar o passado e o presente. Mesmo no âmbito da televisão, os seriados e longas-metragens não são as únicas manifestações do desejo de trazer à vida real os costumes dos antepassados. Exibido no Reino Unido em 1999 na rede Channel 4, o programa *The 1900 House* adotou o formato do *reality show* e mostrou aos espectadores a experiência da família Bowler em seu convívio durante três meses em uma casa vitoriana. Para o experimento, a casa, construída em 1890, foi modificada

¹⁷⁹ [...] a version of reality that aims to provide an authentic representation of what they imagine to be the Victorian landscape [...].

para reproduzir o cotidiano da época: os elementos modernos como mobília, aquecedores e banheiro foram removidos, a cozinha foi adaptada e a rede elétrica foi substituída por iluminação a gás. A família, composta por um casal e quatro filhos, contou com a ajuda de um historiador consultante para adaptar-se ao novo estilo de vida. Mais tarde, em 2016, o canal britânico BBC Two revisitou o período em um novo *reality show*, intitulado *The Victorian Slum*, no qual quinze participantes deviam enfrentar as condições precárias recriadas a partir de uma favela da década de 1860 em Londres. O sucesso de *The 1900 House* originou uma série de programas semelhantes em emissoras em diversos países, retratando diferentes períodos históricos, como ocorreu com *Outback House*, que foi ao ar em 2005 na Austrália e mostrou uma família adaptando-se à vida em uma fazenda de ovelhas do ano de 1862, ou *Colonial House*, seriado nos Estados Unidos em 2004, retratando a vida na colônia de Plymouth em 1628.



Figura 29: Participantes de *The Victorian Slum*
Fonte: Daily Mail

Esses programas, além de explorar a tangibilidade do passado, convidam os participantes e os telespectadores a contestar suas concepções sobre o período. Em um estudo de diferentes seriados derivados de *The 1900 House*, Julie Taddeo e Ken Dvorak apontam que grande parte do drama que se desenrola ao longo dos programas surge da dificuldade dos participantes em viver sob hierarquias de classe, gênero e raça diferentes das que dominam suas vidas contemporâneas: “[m]ulheres profissionais assertivas de repente precisam aprender a fazer pão e seguir as ordens de seus maridos, enquanto a sensibilidade cultural precisa ficar em

segundo plano com relação a atitudes e práticas racistas” (Taddeo; Dvorak, 2007, p. 26).¹⁸⁰ Os autores concluem que muitos dos voluntários em programas semelhantes iniciam a experiência ansiosos para fugir de suas vidas ocupadas e materialistas, nostálgicos pela simplicidade que associam ao passado, mas rapidamente têm suas expectativas frustradas pelos desafios que devem enfrentar. Além disso, grande parte dos participantes descobre, ao longo do experimento, que muitas das estruturas sociais do passado continuam regendo suas vidas no presente, posicionando esses programas junto a outros exemplos citados no desenvolvimento deste capítulo, que, conforme o pressuposto do neovitorianismo, permitem que o espectador questione tanto o passado quanto a modernidade.

4.2 O neovitorianismo na televisão

A popularidade das adaptações do século XIX no mercado cultural gera, também, um crescimento na produção acadêmica que visa analisar a forma como essas obras dialogam entre si e com diferentes períodos históricos. Imelda Whelehan (2012) compara a ascensão do neovitorianismo como área de pesquisa aos estudos da adaptação: embora recente, o tópico vem gerando grande interesse e possui o potencial de mudar paradigmas dos estudos da era vitoriana. A autora, assim como Heilmann e Llewellyn (2010), reconhece a adaptação como um aspecto inerente ao neovitorianismo: segundo Whelehan, “os textos literários neo-vitorianos são, eles próprios, adaptações. Mesmo quando não se referem a um único Urtext (termo que designa uma versão da partitura de uma obra musical clássica que visa a reprodução do texto do compositor, com um alto nível de exatidão, ou seja, sem alterações ao texto),¹⁸¹ permanecem compatíveis com as definições contemporâneas de adaptação e apropriação” (Whelehan, 2012, p. 272).¹⁸² Iris Kleinecke-Bates, no livro *Victorians on Screen* (2014, p. 1),¹⁸³ resume o conceito nas seguintes palavras:

[o] neovitorianismo é uma iniciativa que explora a historiografia da era vitoriana de uma forma retrospectiva e revisionista. Assim, por meio de um envolvimento muitas vezes auto-reflexivo e metaficcional com os processos

¹⁸⁰ Assertive career women suddenly must learn to bake bread and follow the command of their husbands, while cultural sensitivity must take a backseat to racist attitudes and practices.

¹⁸¹ Cf. <https://www.violinist.com/blog/laurie/20184/25762/>

¹⁸² [...] neo-Victorian literary texts are themselves adaptations; even when they do not refer back to a single Urtext, they remain compatible with contemporary definitions of adaptation and appropriation.

¹⁸³ [...] neo-Victorianism is an endeavour that explores the historiography of the Victorian age in a retrospective and revisionist fashion. Thus, through often self-reflexive and metafictional engagement with the processes of accessing history, neo-Victorianism asks questions concerning the fictionalisation of the past and its situatedness vis-à-vis the present.

de acesso à História, o neovitorianismo faz perguntas sobre a ficcionalização do passado e sua situação referente ao presente.

A busca por representações da História no presente acontece, em parte, pelo sentimento nostálgico com relação ao passado. Esse encantamento pela nostalgia pode ser encontrado em diversos aspectos da vida contemporânea: jovens constantemente buscam aplicativos de edição de fotos, que confirmam às suas imagens efeitos de envelhecimento, imitando as câmeras analógicas das décadas passadas; na indústria da música, atualmente dominada pelos serviços de *streaming*, versões em disco de vinil e fita cassete de grandes lançamentos recentes são vendidas como edições limitadas, altamente cobiçadas por fãs e colecionadores; e muitos outros exemplos do desejo de aproximação ao passado podem ser vistos também na arquitetura e em outras artes. O cinema e a televisão não escapam da tendência. A popularidade dos “dramas de época” e obras documentais revelam o papel fundamental que a indústria audiovisual desempenha na valorização do sentimento nostálgico, que, segundo Kleinecke-Bates (2014, p. 5), refere-se à noção do passado como fonte de certezas morais e sociais e de uma individualidade mais coerente do que a do presente. No entanto, enquanto Antonija Primorac (2018, p. 57) defende que esses podem ser os motivos que movem grande parte do público global em sua busca pelo passado, Kleinecke-Bates argumenta que o período vitoriano – por estar muito próximo dos problemas da modernidade – não oferece o mesmo nível de certeza e estabilidade, caindo em um espaço indefinido, não exatamente fazendo parte da representação do ideal romântico do passado distante, nem da modernidade em si. O embaçamento dessa margem significa que o período vitoriano é entendido ao mesmo tempo como distante e moderno, “suspenso entre passado e presente, moderno demais para cair no reino da nostalgia sem problemas, mas distante e estranho demais para se assentar no presente” (Kleinecke-Bates, 2014, p. 6).¹⁸⁴

Primorac (2018, p. 56) aponta, porém, que filmes e programas que focam no século XIX não retratam um período que seus espectadores possam recordar ou pelo qual possam sentir nostalgia. Ainda assim, a memória e a nostalgia cultural não deixam de ser a base sobre a qual as adaptações contemporâneas da era vitoriana constroem seu capital simbólico e sua popularidade. Ao estudarmos tais obras, notamos que seu foco é criar um espetáculo do passado para ser consumido pelo público ou produzir uma revisão crítica dos ideais do passado. Suas abordagens distintas ao passado não as separam, pois é justamente o modo

¹⁸⁴ Victorian Britain is suspended between past and present, too modern to unproblematically fall into the realm of nostalgia, yet too distant and too alien to be collapsed into the present.

nostálgico que as une em seu interesse pelo passado vitoriano. O modo nostálgico é definido pela autora como “o humor e o tom de uma adaptação, caracterizada por um sentimento de perda e saudade – um anseio não tanto pelo passado em si, mas por um engajamento com o passado, por um ato de seu resgate no presente” (Primorac, 2018, p. 56).¹⁸⁵ No entanto, essa visão do texto neo-vitoriano como obra de memória dependente da nostalgia não explica por completo o interesse do público fora do mundo anglo-saxônico pelo neo-vitorianismo, sua popularidade transnacional e seu consumo, que transcende a noção de uma História e cultura compartilhadas. Assim, como conclui Primorac, “as questões cruciais de quem se lembra do quê, onde e com que propósito ficam em aberto” (2018, p. 8).¹⁸⁶ Conforme questionam Heilmann e Lewellyn (2010, p. 212),¹⁸⁷

[o] que, agora, significa adaptar os vitorianos? E o que estamos adaptando: os vitorianos/textos vitorianos ou a mediação que já sofreram na cultura popular? Cada adaptação nos afasta ainda mais dos vitorianos, assim como a cronologia cria um número maior de anos entre nós e eles, ou esse mesmo fato representa um novo desafio para os adaptadores em termos de como lidam com a própria questão da autenticidade?

Primorac sugere que o conceito de “geração”, proposto por Thomas Leitch (2011) em “Jekyll, Hyde, Jekyll, Hyde, Jekyll, Hyde, Jekyll, Hyde: Four Models of Intertextuality”, é, então, o mais apropriado para abordar os estudos neovitorianos, pois “toda adaptação contém fantasmas não apenas do texto adaptado ou de suas adaptações anteriores, mas também de outras interpretações do período em que a adaptação se passa” (Primorac, 2018, p. 11).¹⁸⁸ O conceito de geração de Leitch inclui um aspecto da adaptação que costuma ser deixado de lado na maioria das discussões, olhando tanto para o passado em termos de genealogia, quanto para o futuro em termos de produção. Dessa forma, torna-se possível capturar a natureza complexa e dinâmica de uma adaptação televisiva ou cinematográfica, destacando o fato de que não dialogam apenas com um texto-base, mas também com as adaptações anteriores, as imagens e

¹⁸⁵ The nostalgic mode here describes the mood and tone of an adaptation, characterised by a feeling of loss and longing - a longing not so much for the past itself as for an engagement with the past, for an act of its retrieval in the present.

¹⁸⁶ [...] the crucial questions of who remembers what, where and for what purpose are left open.

¹⁸⁷ What, now, does it mean to adapt the Victorians? And what are we adapting: the Victorians/Victorian text or the mediation they/it have already undergone in popular culture? Does each adaptation move us further away from the Victorians, just as chronology creates a greater number of years between us and them, or does this very fact represent a new challenge to adaptors in terms of how they deal with the issue of authenticity itself?

¹⁸⁸ Every adaptation, after all, contains ghosts of not only the adapted text or its previous adaptations, but also of other renditions of the period the adaptation is set in.

as adaptações relacionadas à era retratada, estendendo-se ao futuro, ao relacionar-se com novas adaptações.

Além do enredo em si, a aparência de uma adaptação é também parte fundamental na construção do efeito de autenticidade da obra, determinando seu sucesso segundo as expectativas do público. Porém, essas expectativas não são moldadas pelo conhecimento histórico-acadêmico do público geral, mas pelo conhecimento do período construído, principalmente, pelo contato com outros filmes e programas televisivos ambientados naquele espaço temporal. Essa autenticidade é obtida a partir de elementos de destaque – como vestuário, linguagem, cenário, entre outros – assim como componentes mais sutis – como a adequação do comportamento de um personagem conforme o meio social em que se encontra (podendo demonstrar maior liberdade em ambientes restritos, que lhe confirmem mais privacidade, ou maior conformismo aos padrões da época quando em ambientes familiares ou sociais). Assim, como lembra Whelehan (2012, p. 277),¹⁸⁹ um dos desafios do autor de uma adaptação é alcançar “a combinação correta de cenário de período autêntico com sentimentos críticos contemporâneos para alcançar efeitos neo-vitorianos”.

As obras neo-vitorianas não deixam de apresentar um olhar atual com relação ao período que representam; elas surgem como uma forma de resgatar o passado e apresentá-lo conforme as expectativas do público contemporâneo. Whelehan (2012, p. 274)¹⁹⁰ afirma que

tanto as produções neo-vitorianas impressas quanto as da tela são testemunho do poderoso legado da era vitoriana e sua ficção, mas também do impacto do drama de fantasia na televisão e no cinema ao longo da última metade do século ou mais: eles mostram a [H]istória através das lentes com as quais estamos mais confortáveis no momento.

Esses textos, que podem envolver-se com o período vitoriano em nível de enredo, estrutura, ou ambos, geralmente buscam dar voz àqueles que foram silenciados pela história, gerando uma perspectiva da História “vista por baixo” e ressaltando as rígidas divisões sociais, independentemente de essas divisões ainda estarem ou não em vigência (Whelehan, 2014, p. 276). Primorac (2018, p. 4)¹⁹¹ destaca que uma parte essencial é a figura da heroína vitoriana

¹⁸⁹ The challenge for such adaptors of the Victorian is the correct blend of authentic period setting with contemporary critical sentiments to achieve neo-Victorian effects.

¹⁹⁰ Both print and screen neo-Victorian productions are testimony to the powerful legacy of the Victorian age and its fiction, but also to the impact of the costume drama in television and film over the past half-century or more: they display history through the lens with which we are most comfortable at the present time.

¹⁹¹ Central to this analysis is the figure of the Victorian heroine and how she is represented for contemporary audiences, because the Victorian woman—with her corseted body epitomising her repressed sexuality, limited

e como ela é representada para o público contemporâneo, porque a mulher vitoriana – com seu corpete simbolizando sua sexualidade reprimida, papéis sociais limitados, escolhas de carreira e vida – é a imagem central por meio da qual as ideias contemporâneas sobre o período são dramaticamente testadas.

A autora baseia-se nos pressupostos de Rosalind Gill e Christina Scharff, presentes em *New femininities: postfeminism, neoliberalism and subjectivity* (2011), para abordar a discussão a partir de uma perspectiva do pós-feminismo, que foca nas novas identidades e representações de gênero na mídia, assim analisando as formas como as heroínas vitorianas têm sido adaptadas e apropriadas nas obras neovitorianas contemporâneas para telas. Segundo a autora, “as representações de mulheres vitorianas em dramas neovitorianos de época oferecem a realização dos objetivos impossíveis do pós-feminismo, com o *frisson* adicional de se envolverem com tabus sexuais e espartilhos” (Primorac, 2018, p. 7).¹⁹² Primorac demonstra, ao longo de seu estudo, o modo como a imagem da mulher vitoriana pode ser empregada nos debates contemporâneos acerca da agência feminina e seus papéis sociais e funcionar como uma figura implícita de comparação entre políticas de gênero do passado e do presente.

A figura da heroína está, também, ligada à figura do rebelde vitoriano, como descrito por Brenda Ayres e Catherine Layton (2025). As autoras afirmam que, apesar da cultura conservadora da época, que prezava pela moralidade e a conformidade, indivíduos de diferentes classes e crenças religiosas e políticas resistiam às leis e imposições sociais de diversas maneiras. Elas definem a essência da rebeldia como “não-conformidade deliberada” e apontam a injustiça, a divergência de ideais e dogmas, a escassez e o desejo por reconhecimento como alguns dos principais fatores de motivação por trás da rebelião (Ayres; Layton, 2025, p. 5). As autoras apontam que, enquanto alguns manifestavam sua subversão por meio do comportamento, outros o faziam por meio da arte, da música e da literatura. Em outros casos, a rebelião manifestava-se na formação de movimentos políticos e sociais. Existiam rebeldes sutis, como a esposa que manipulava o marido para fazer sua vontade sem deixar de parecer submissa, assim como rebeldes extremos, como criminosos, assassinos e suicidas (Ayres; Layton, 2025, p. 1).

O interesse em evidenciar vozes ocultas pela História é decorrente de uma fadiga com relação às representações tradicionais do drama de época, como nota Kleinecke-Bates:

social roles, career and life choices—is the pivotal image through which contemporary ideas about the period are dramatically tested.

¹⁹² [...] neo-Victorian costume dramas’ representations of Victorian women offer the fulfillment of postfeminism’s impossible goals, with the added *frisson* of engaging with sexual taboos and corsets.

“[r]epresentações do passado que se tornaram conhecidas por meio do cinema de herança são, embora ainda usadas, vistas com ceticismo, não como uma representação autêntica do período, mas como mais uma versão subjetiva do passado” (2014, p. 204).¹⁹³ Esse fenômeno, segundo a autora, resultou em uma tendência para a representação do íntimo e do particular, valorizando as narrativas “não oficiais” e pouco exploradas na televisão e no cinema histórico e enfocando os espaços de memória e histórias ocultas, vidas secretas não reveladas e os espaços privados do lar (Kleinecke-Bates, 2014, p. 204). Essas produções, ao afastarem-se das convenções de gênero do drama de época, revelam, por meio do contraste, “estereótipos e preconceitos sobre a era vitoriana que esses programas abordam [e] a ligação direta entre essas noções preconcebidas sobre o século XIX e a representação do passado no seriado clássico” (Kleinecke-Bates, 2014, p. 199).¹⁹⁴

Um olhar alternativo para a História pode ser observado no filme televisivo *As irmãs Brontë* (2016), escrito e dirigido por Sally Wainwright. O longa-metragem retrata o cotidiano de Charlotte, Anne e Emily Brontë na cidade de Haworth em 1845 e as dificuldades que enfrentam junto à possibilidade de tornarem-se financeiramente dependentes do irmão Branwell, que possui um comportamento problemático devido ao vício em álcool. Para prevenir esse cenário e garantir sua independência financeira, as irmãs decidem tentar publicar suas obras sob pseudônimos masculinos, sem o conhecimento de sua família, a fim de evitar discriminação. O roteiro de Wainwright demonstra “um realismo brutal, que, atualmente, tornou-se sua marca registrada e dispensa a tendência de romantizar a paisagem [...] e embelezar as vidas das autoras” (Primorac, 2018, p. 80).¹⁹⁵ Os cenários de Haworth são cinzentos e chuvosos, as personagens caminham pelas ruas de terra, passando por lojas que exibem carnes e animais mortos para a venda, a casa onde a família Brontë reside possui portas e paredes cujas pinturas estão desgastadas e Wainwright não teme retratar a realidade muitas vezes inumana do convívio com um familiar alcoólatra e violento. O filme não idealiza as vidas das irmãs Brontë; em vez de uma história de sucesso sobre três mulheres que superaram as barreiras sociais e conquistaram carreiras notáveis, *As Irmãs Brontë* mostra ao espectador o cotidiano difícil de uma família de baixa renda além de problemas de convivência.

¹⁹³ Representations of the past which have become well known through the heritage film are, although still used, regarded with scepticism, not as an authentic representation of the period but as yet another subjective version of the past.

¹⁹⁴ [...] a set of stereotypes and preconceptions about the Victorian age which these programmes address, but also the direct link between these preconceived notions about the nineteenth century and the representation of the past in the classic serial.

¹⁹⁵ [...] a brutal ‘kitchen-sink’ realism that has, by now, become her trademark and dispenses with the tendency to romanticise the landscape [...] and prettify the lives of the authors.



Figura 30: Anne e Emily Brontë caminham em Haworth em *As Irmãs Brontë*
Fonte: BBC

Segundo Primorac, a abordagem de Wainwright diverge de uma insistência pós-feminista de centralizar o romance nas cinebiografias de autoras renomadas, como em *Amor e inocência* (2007) e *Miss Austen Regrets* [Srta. Austen Arrepende-se] (2007).¹⁹⁶ Ambos os filmes baseiam em castas para retratar relacionamentos românticos envolvendo a autora inglesa: em *Amor e Inocência*, a trama gira em torno de Jane Austen e Thomas Lefroy e a forma como o romance entre os dois teria inspirado a escrita de *Orgulho e preconceito* (2011); *Miss Austen Regrets* retrata uma Austen mais velha, aos quarenta anos, que tenta ajudar sua sobrinha a encontrar um marido e, durante o processo, reflete sobre seus relacionamentos passados e sua escolha de não se casar com nenhum de seus pretendentes. Nos dois casos, os filmes “tendem a interpretar a vida de escritoras de forma romântica, comparando suas histórias de vida com as de suas heroínas ficcionais e explicam suas carreiras literárias como resultado direto de um coração partido” (Primorac, 2018, p. 80).¹⁹⁷ Ao contrário desses exemplos, *As irmãs Brontë* rompe com a ideia de que autores de obras clássicas existam em um plano diferente do das outras pessoas de suas respectivas épocas e chama a atenção para a forma como o contexto social e as condições de vida influenciaram a escrita das irmãs Brontë e determinaram suas decisões enquanto mulheres (Primorac, 2018, p. 80).

¹⁹⁶ O filme não foi veiculado no Brasil, portanto, reproduzimos o título original.

¹⁹⁷ biopics [...] which tend to interpret women writers' lives in a romantic fashion by collating their life-stories with those of their fictional heroines and which explain away their writing careers as inspired by, or as a direct result of, a broken heart.

A representação tradicional do período vitoriano foi quebrada na série *Servants*, exibida em território britânico pela BBC em 2003. Ao contrário de grande parte de seus precursores, o programa não enfocava a vida dos ricos ou mesmo a justaposição entre ricos e pobres, mas centralizava-se exclusivamente nas vidas dos funcionários de uma fazenda na década de 1850, de forma que os proprietários da casa e patrões dos personagens raramente aparecessem ou possuíssem alguma relevância para a narrativa (Kleinecke-Bates, 2014, p. 123). A série, embora ciente das convenções estilísticas do drama de época e do seriado clássico, subverte-as ao preocupar-se em mostrar o “outro lado” da História e priorizar fatores distintos da veracidade histórica. A trama desenvolve-se na área inferior da casa – isto é, no andar de baixo – onde os donos da propriedade raramente transitam: os cenários mais visitados são as cozinhas, os estábulos, os quartos e corredores usados exclusivamente pelos funcionários. O objetivo, segundo Kleinecke-Bates, é “dar voz e tempo de tela às vozes geralmente silenciosas e ignoradas do passado, nesse caso, a presença do trabalhador ‘invisível’” (2014, p. 129).¹⁹⁸

Com os empregados ao centro e os patrões ao fundo, a série inverte os padrões do gênero e reduz os ricos à função de empregadores, sem dispensar a eles algum aprofundamento psicológico e narrativo. As personagens principais, separadas de seus chefes tanto pelo espaço quanto pela ideologia, não os reconhecem como indivíduos multidimensionais, demonstrando pouca ou nenhuma empatia por suas dificuldades, como exemplificado pelo enredo do criado George e sua indiferença ao jovem Lord Harry, filho deficiente dos proprietários da casa, que sofre um grave acidente. O fato de Harry ser uma criança escondida pela família por causa de sua deficiência – o que a torna uma personagem cuja perspectiva é comumente ocultada tanto das narrativas dramáticas quanto históricas – “ênfatiza e problematiza ainda mais tal preconceito como eticamente contestável e destaca os problemas de marginalização e silenciamento de vozes históricas” (Kleinecke-Bates, 2014, p. 129).¹⁹⁹ A inversão de papéis e o desdém pela classe alta também fica evidente no segundo episódio, durante o qual um jantar é oferecido na residência para convidados nobres. Nesse episódio, o cenário típico da reunião luxuosa entre membros da elite dá lugar à descontração dos funcionários nos bastidores do evento, sendo que, nesse caso, “o foco no servo não apenas destaca a artificialidade do cenário

¹⁹⁸ Thus, the aim is to give voice and screen time to the usually silent and ignored voices of the past, in this case, the presence of the ‘invisible’ servant.

¹⁹⁹ [...] further emphasises and problematises such bias as ethically dubious and also highlights the problems of marginalizing and silencing of historical voices.

e a performatividade do privilégio, mas também fornece uma oportunidade para a ruptura visual das convenções estilísticas do gênero” (Kleinecke-Bates, 2014, p. 130).²⁰⁰

Anos antes do lançamento de *Servants*, a roteirista e produtora britânica responsável pelo desenvolvimento da série, Lucy Gannon, já havia criado um programa situado no final da era vitoriana: o drama médico *Bramwell* (1995), que retrata a vida da doutora Eleanor Bramwell e sua luta contra o domínio masculino na medicina. Assim como *Servants*, *Bramwell* preocupa-se com a representação de uma personagem cujo papel na sociedade era menosprezado, demonstrando o interesse da produtora em contar histórias sobre as vozes silenciadas do passado. Suas obras, no entanto, contrariam a associação comum dos dramas de época aos programas de prestígio: a abordagem de Gannon valorizava mais a popularidade de seus programas entre o público geral do que a admiração de críticos e historiadores. Como afirma em uma entrevista ao portal *Independent* em 1999, “[e]screvo sobre coisas que conheço, para públicos que conheço [...]. Nunca ganhei prêmios porque não escrevo para críticos ou elogios. Escrevo para pessoas que ficam em casa”.²⁰¹ Sua intenção é refletida no tom e linguagem adotados em *Servants*: na série, os personagens não reproduzem o vocabulário comum à década de 1850, mas comunicam-se conforme a linguagem moderna de forma que, se não fosse pelos figurinos e cenários tradicionalmente vitorianos, a narrativa poderia acontecer em qualquer ambiente de trabalho contemporâneo (Kleinecke-Bates, 2014, p. 123). Assim, *Servants* “compartilha preocupações com os aspectos comuns e cotidianos da história [...], mas aborda o assunto de um ângulo diferente, como entretenimento popular e não como adaptação” (Kleinecke-Bates, 2014, p. 126).²⁰²

No entanto, a esperança de conquistar o público não resultou em um sucesso de audiência e *Servants* foi cancelada após a exibição de seis episódios. Kleinicke-Bates supõe que o fracasso da produção possa ser justificado pela distância entre a proposta da série e as expectativas do público. Segundo a autora, as razões pelas quais *Servants* falhou estão conectadas às razões por trás do sucesso de dramas de épocas mais populares como *Downton Abbey* (2010): para Kleinecke-Bates, o público não rejeitou a série por causa de seu foco nos trabalhadores ou da ausência de personagens de classe alta no enredo, mas em função da subversão deliberada das convenções estilísticas e narrativas do gênero. Dessa forma, a não-conformidade com as expectativas do público com relação ao drama de época (ao modernizar

²⁰⁰ [...] the focus on the servant not only highlights the artificiality of the setting and the performance of privilege but also provides an opportunity for the visual disruption of stylistic conventions of the genre.

²⁰¹ Cf. www.independent.co.uk/arts-entertainment/television-a-class-act-lucy-gannon-1101130.html

²⁰² [...] this series shares concerns with the ordinary and everyday aspects of history, discussed previously, yet approaches its subject from a different angle, as popular entertainment rather than as adaptation.

a representação do passado) fez com que não fosse possível a separação entre passado e presente. Ao analisar o desfecho de *Servants*, a autora cita a análise publicada por Siân Nicholas de *Foyle's War* (2002) – uma série policial britânica que retrata o período pós-guerra da década de 1940 na cidade de Hastings. Sobre a relação entre a História e a televisão, Nicholas (2007, p. 204)²⁰³ afirma que

o dramaturgo televisivo também se deve envolver com a compreensão existente do passado pelo público. Essas compreensões, ou preconceitos, podem existir como pouco mais do que estereótipos ou mitos populares. Mas são importantes e, em grande parte, autossustentáveis, formando a memória popular ou coletiva predominante daquele passado. Embora o documentário televisivo histórico possa-se propor a reforçar ou desafiar essas ortodoxias populares, o drama televisivo histórico (como o cinema histórico) deve trabalhar e negociar com a memória popular antes de poder redesenhá-la. Essa conexão inicial geralmente tem menos a ver com os ‘fatos’ de uma era (a maioria dos dramas históricos trabalha com um elemento frequentemente considerável de licença dramática) do que com o sentido mais difícil de definir de sua ‘sensação’ de época. Não se trata apenas de sua ‘aparência’ visual, mas do tom e da atmosfera da produção como um todo. Se o cenário for confiável e a atmosfera correta, se a equipe de produção ‘acertar’, o público já estará em parte conquistado.

Paul Connerton afirma que, no que diz respeito à memória, a experiência do presente está diretamente ligada ao conhecimento do passado: “[e]xperimentamos o mundo atual em um contexto casualmente conectado a eventos e objetos passados e, portanto, com referência a eventos e objetos que não estamos vivenciando quando vivenciamos o presente” (1989, p. 2).²⁰⁴ Essa conexão, Connerton complementa, torna difícil a ruptura absoluta entre passado e presente. A respeito da memória social, o autor aponta que participantes de uma mesma ordem social devem partilhar uma mesma memória compartilhada, fazendo com que a divergência de memórias cause uma incapacidade de compartilhar experiências. Um exemplo desse fenômeno é o conflito de comunicação entre gerações: embora ocupem o mesmo espaço e vivenciem o mesmo presente, suas recordações distintas fazem com que indivíduos de gerações diferentes

²⁰³ [...] the television dramatist must also engage with the audience's existing understandings of the past. These understandings, or preconceptions, may exist as little more than stereotypes or popular myths. But they are both important and in large part self-sustaining, forming as they do the prevailing popular or collective memory of that past. While historical television documentary may set out either to reinforce or to challenge these popular orthodoxies, historical television drama (like historical film), must work within and negotiate popular memory before it can redraw it. This initial connection is generally less to do with the ‘facts’ of an era (most historical dramas work within an often considerable element of dramatic licence) than with the less easy to define sense of its period ‘feel’. This is not just its visual ‘look’, but the tone and atmosphere of the production as a whole. If the setting is credible and the atmosphere correct, if the production team ‘get it right’, then the audience is already half won over.

²⁰⁴ We experience our present world in a context which is casually connected with past events and objects, and hence with reference to events and objects which we are not experiencing when we are experiencing the present.

permaneçam afastados intelectualmente (Connerton, 1989, p. 3). Kleinecke-Bates argumenta, porém, que a influência entre períodos é mútua, pois, assim como precisamos conhecer o passado para entender o presente, precisamos também entender o presente ou o momento em que certa representação do passado foi construída para compreender a narrativa histórica em curso (2014, p. 201).

A análise de produções que adaptam a era vitoriana demonstra que, apesar da longa duração e complexidade do período, ele está submetido a uma visão popular artificial e homogênea cujas características visuais e ideológicas mais marcantes são refletidas em grande parte de suas representações na mídia e cultura popular (Kleinecke-Bates, 2014, p. 202). Mesmo assim, essas produções são frequentemente julgadas com base no nível de veracidade histórica que oferecem ao público. Segundo Kleinecke-Bates, a “[a]utenticidade, a questão da verdade histórica e respostas factuais versus emocionais, bem como o reconhecimento das limitações da representação visual objetiva, são aspectos de toda tentativa de reconstruir o passado” (2014, p. 205).²⁰⁵ No que diz respeito ao papel da televisão na construção da memória coletiva, porém, Susan Barrowclough e Raphael Samuel acreditam que o mais interessante não é estudar o impacto imediato de um programa, mas as imagens e subtextos insinuados que sutilmente influenciam o senso comum do que constitui a História (1981, p. 175). Os autores reforçam que qualquer programa que lide com o passado não pode escapar das sobras do presente. Assim como o discurso do presente está na seleção, ordem e narrativa dos acontecimentos retratados, ele também está escondido na produção e na edição – encontrá-lo é a chave para o estudo da abordagem televisiva do passado (Barrowclough; Samuel, 1981, p. 175).

4.3 *Gentleman Jack* e as Possibilidades do neovitorianismo

Chris Roulston (2023, p. 309) inicia seu artigo “From text to screen: *Gentleman Jack* then and now” apresentando o conceito de drama “pós-herança”, proposta por Claire Monk (1995, p. 33) e de “ficção neo-histórica”, proposta por Katherine Harris (2017, p. 194). O drama pós-herança de Monk trata de um formato que inclui sujeitos não representados anteriormente em termos de raça, classe, sexualidade e gênero e expande os limites do drama histórico tradicional. A ficção neo-histórica, segundo Roulston, designa obras que “conectam passado e presente através do uso conspícuo de anacronismos [...] e que muitas vezes incluem uma

²⁰⁵ Authenticity, the question of historical truth and factual versus emotional responses, as well as the acknowledgement of the limitations of objective visual representation are aspects of every attempt to reconstruct the past.

exploração de figuras históricas marginais” (Harris *apud* Roulston, 2023, p. 310).²⁰⁶ A autora afirma que *Gentleman Jack* é um exemplo de ambos os conceitos, uma vez que designam obras que desprendem um olhar revisionista ao passado e exploram os limites do drama de época tradicional ao centralizar figuras históricas marginalizadas e questões acerca de gênero, classe e sexualidade, comumente sub-representadas – atributos comuns também ao neovitorianismo, conforme discutido neste capítulo (Roulston, 2023, p. 309). Eve Ng (2021, p. 2401) elenca as principais características do drama britânico de época, que também se fazem presentes no seriado biográfico dedicado a Lister: a adaptação de uma fonte literária prestigiada, a escalação de atores britânicos aclamados, um alto valor orçamentário e de produção e o fator de “exportação de herança”, que produzem uma imagem da Inglaterra e da identidade nacional inglesa por meio da classe social. Além desses aspectos extra narrativos, a série também incorpora as principais marcas visuais do gênero, como o uso de casas rurais amplas e luxuosas como cenários e a presença da paisagem do campo (Ng, 2021, p. 2401).



Figura 31: Exterior de Crow's Nest em *Gentleman Jack*
Fonte: Max

²⁰⁶ [...] works that connect past and present through ‘the conspicuous use of anachronisms’ [...] and that also often include an exploration of marginal historical figures.



Figura 32: Paisagem rural em *Gentleman Jack*

Fonte: Max

Apesar do enfoque da série estar nas personagens de classe média-alta, o enredo também se desdobra para núcleos da classe trabalhadora: embora não dispense a eles o mesmo holofote que *Servants*, como se observa no capítulo anterior, a primeira temporada conta com histórias encabeçadas tanto pelos funcionários quanto pelos inquilinos de Shibden Hall, acrescentando à narrativa um ponto de vista mais popular e colocando em perspectiva a situação socioeconômica privilegiada das protagonistas. O público vê a distinção entre empregado e empregador no início do primeiro episódio, quando o funcionário John Booth queixa-se das ordens que recebera de Lister, dizendo: “Ela vai ter que conseguir outro cocheiro. Não sou burro de carga”. Quando outra personagem questiona se o cocheiro havia levado sua insatisfação a Lister, Booth ironiza mais uma vez, dizendo que “[s]im” e que a conversa havia sido em termos como ““Olá, Majestade! A senhora precisa de um novo cocheiro, pois eu não vou mais carregar essa porcaria”” (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 1, 9:58).²⁰⁷ Outra distinção entre as duas camadas sociais representadas diz respeito ao aspecto visual: o conforto e a opulência da casa de Lister, por exemplo, dão lugar à simplicidade e à brutalidade. Ao acompanhar as personagens subalternas, nota-se que a série distancia-se das residências luxuosas e dos cenários de salas de estar elegantes e com mobília e decoração deslumbrantes, dando destaque à cozinha de Shibden, escura e modesta, com animais e carnes sangrentas sendo preparados para consumo dos funcionários. O mesmo acontece com a ambientação do enredo referente aos Sowden, que dá-

²⁰⁷ She’s going to have to get another groom. I’m not a pack horse. [...] Oh aye, that’s a conversation we’ve had. “Oy, your majesty. You need a new groom because I am not lugging this bugger anywhere ever again.”

se em uma casa humilde, em que a família mora, e no chiqueiro onde Thomas assassina o pai e deixa que os porcos comam seu corpo.



Figura 33: Cozinha de Shibden Hall
Fonte: Max



Figura 34: Exterior da casa dos Sowden
Fonte: Max

As escolhas estilísticas que diferenciam *Gentleman Jack* de outras representações do período vitoriano são deliberadas. Além da expressão pragmática dos aspectos bárbaros do cotidiano – como o abate de um cavalo doente ou o trabalho de crianças em uma mina de carvão – Wainwright usa elementos incomuns ao gênero para dar à série uma identidade única. A escritora justifica que “não queria que [a série] fosse mais um drama de época da BBC, um baú

de fantasias, uma coisa piegas de Jane Austen – [ela] faria qualquer coisa para subverter isso. Daí a comédia, as partes bobas e surreais, [Lister] falando com a câmera...” (Donoghue, 2022, p. 265).²⁰⁸ A quebra da quarta parede, além de criar um anacronismo ao inserir o espectador moderno em uma narrativa vitoriana – embora não de forma literal, como em *The 1900 House* ou no parque *Dickens World* – é um traço do interesse do neovitorianismo em revelar os segredos da vida vitoriana. Como observa Kleinecke-Bates (2014, p. 198),²⁰⁹

o posicionamento do espectador como observador e *voyeur*, que enfatiza a curiosidade e o interesse na detecção de ‘verdades ocultas’, não está apenas ligado à televisão de *reality*, mas também mostra [...] seu interesse na divulgação e na visibilidade do espaço privado.

Quando consideramos o lugar de *Gentleman Jack* entre as gerações de adaptações neovitorianas para a televisão, podemos observar uma mescla de semelhanças e diferenças das obras que a antecederam. Além da preocupação em representar o ponto de vista da classe trabalhadora, como em *Servants*, *Gentleman Jack* compartilha muitas das características visuais e narrativas presentes em *As irmãs Brontë*: Wainwright coloca em foco mulheres adultas, conhecidas por sua escrita e habitantes da mesma região da Inglaterra. Haworth, berço das irmãs Brontë, e Halifax, cidade de Anne Lister, são separadas por cerca de dezesseis quilômetros. O foco em mulheres mais velhas é um traço recorrente dos trabalhos de Wainwright: na série *Happy Valley* (2014), a protagonista é Catherine Cawood, uma sargento de polícia divorciada e com dois filhos; em *Last tango in Halifax* (2012), uma das protagonistas é Celia Dawson, uma viúva de mais de setenta anos de idade. Em *Gentleman Jack*, a escolha em apresentar ao público uma Anne Lister com mais experiência de vida foi deliberada. Na entrevista feita por Emma Donoghue, Wainwright justifica que “queria começar no ponto em que [Lister] fosse mais fascinante [...]. Pessoas de vinte anos são chatas! Se iniciasse com ela em uma idade mais tenra, seria essa coisa em que tudo é sexo e romance, e tirando o fato de [a série] ser gay, não é tão diferente assim” (Donoghue, 2022, p. 265).²¹⁰ Ao iniciar o enredo da primeira temporada no ano de 1832, no entanto, Wainwright pôde apresentar ao público uma protagonista com mais

²⁰⁸ But I didn’t want it to be another BBC costume drama, dressing-up box, namby-pamby Jane Austen stuff – I’d do anything to undermine that. So the comedy, silly bits of surreal stuff, her talking to camera...

²⁰⁹ [...] the positioning of the viewer as observer and voyeur, which emphasises a curiosity and an interest in the detection of ‘hidden truths’, is not only linked to reality television but also shows [...] its interest in the publicising and making visible of private space.

²¹⁰ I wanted to start at the point where she was most fascinating [...]. Twenty-year-olds are boring! Starting earlier in her life, you’d be in this thing of, it’s all about sex and romance, and apart from it being gay, it just isn’t that different.

autonomia, como não era comum entre as mulheres da época, em um mundo onde eram constantemente infantilizadas (Donoghue, 2022, p. 265).

Na série, a protagonista assemelha-se à figura da heroína, conforme conceituada por Primorac (2018), e do rebelde (Ayres, 2025), sobretudo quando justaposta às outras personagens femininas apresentadas. Apesar do contexto social limitante do século XIX, Lister destaca-se por sua agência e autoridade em meios predominantemente masculinos, demonstrando sua aptidão para os negócios enquanto empresária e proprietária de terras. Como aponta Ayres (2025, p. 385),²¹¹ em um período no qual “homens e mulheres devessem operar em esferas polarizadas – a privada e doméstica para as mulheres; a pública e empresarial para os homens – Lister assumiu a administração de uma propriedade já lucrativa e aumentou ainda mais a sua produtividade”. Sua tenacidade em resistir às imposições sociais estende-se à sua vida pessoal, ao rejeitar qualquer possibilidade de casar-se com um homem e relacionar-se exclusivamente com mulheres até a união com Ann Walker, que perdurou por toda a vida desde então. Em resposta à construção da personagem, parte do público da série enxerga na protagonista o modelo da heroína: em um artigo para o portal *Financial Times*, Suzi Feay descreve Lister como “[...] não apenas uma super-heroína lésbica, mas uma empreendedora georgiana obstinada e um membro sólido da sociedade” (2019);²¹² no canal oficial da rede BBC²¹³ na plataforma YouTube, um vídeo sobre os bastidores de *Gentleman Jack* foi publicado sob o título²¹⁴ “A vida extraordinária da lésbica ‘rockstar’ Anne Lister”.

A rebeldia da autora também pode ser observada em fatores como suas vestimentas, sua dedicação aos estudos, sua conciliação entre a ciência, sua fé e sua sexualidade. A escolha por vestir-se apenas de preto – como um símbolo de luto após o término de um de seus relacionamentos mais apaixonados – acrescentou à sua aparência já masculina. Segundo Ayres (2025, p. 348), o vestuário de Lister era uma atitude rebelde em si: além dos trajes pretos, que eram comuns entre os homens de sua época, ela usava roupas íntimas e suspensórios masculinos; sua aparência não era apenas um caso de *cross-dressing* (termo que se refere ao uso de roupas destinadas ao sexo oposto), mas uma declaração aberta de sua homossexualidade. Lister também não tinha dificuldade em conciliar sua fé religiosa com sua paixão pela ciência e sua dedicação aos estudos acadêmicos destacava-se das atividades reservadas às mulheres.

²¹¹ At a time when men and women were supposed to operate in polarized spheres—the private, domestic one for women; and the public, business one for men—Lister assumed the running of an already profitable estate and greatly increased its productivity.

²¹² Lister was not just a lesbian superhero, but a hard-nosed Georgian entrepreneur and solid member of society.

²¹³ Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=ypfbZq5PdIA>

²¹⁴ The extraordinary life of 'rockstar' lesbian Anne Lister.

Na época, esperava-se que elas se dedicassem às tarefas domésticas ou ao estudo das artes como pintura e música. Lister, porém, empenhava-se em ler sobre diversas áreas do conhecimento e aprender com grandes cientistas. Em uma cena com Ann Walker e Harriet Parkhill, no quinto episódio de *Gentleman Jack*, Lister discorre sobre seu fascínio pela forma como a busca pelo conhecimento científico do naturalista Georges Cuvier aprofunda sua fé em Deus:

— A primeira coisa para compreender, Srta Parkhill, o Monsieur Cuvier, é que ele deixa de lado o conceito bíblico sobre a origem da vida e procura entendê-lo mais cientificamente.
 — Ele não se preocupa com que isso faça dele um herege?
 — Não. É curioso. Alguns dos cientistas mais talentosos que eu conheço são também os mais religiosos. Quanto mais entendemos como somos seres complexos e sofisticados mais impressionados com o Criador nos tornamos (*GJ*, 2019, temporada 1, episódio 5, 7:18).²¹⁵

Algo semelhante acontece na forma como Lister enxerga sua sexualidade como um fato inerente à sua natureza divina – “Eu nasci assim. E ajo conforme a natureza que Deus me deu” (*GJ*, temporada 1, episódio 5, 39:51).²¹⁶ Apesar de desafiar a aversão à homossexualidade propagada pela Igreja, Lister passou a vida adulta buscando a estabilidade de um casamento tradicional com a bênção de Deus e utilizou-se de uma missa na igreja Holy Trinity no domingo de Páscoa de 1834 para selar sua união a Ann Walker, apropriando-se, secretamente, de um ritual religioso tradicional para reafirmar seu relacionamento transgressor sem o conhecimento daqueles à sua volta. Sua dedicação ao matrimônio, no entanto, não se estendia ao princípio da fidelidade: assim como, ao longo de sua vida, envolveu-se com mulheres casadas, Lister continuou seu envolvimento com Mariana Belcombe mesmo após o compromisso com Walker. O relacionamento extraconjugal, retratado durante a segunda temporada de *Gentleman Jack*, mostra a forma como “a rebelião de Lister contra os costumes vitorianos excedeu sua participação em relacionamentos lésbicos; ela não tinha escrúpulos em cometer adultério e viver de forma não-monogâmica” (Ayres, 2025, p. 386).²¹⁷

Com protagonista simbólica da resistência contra a opressão social contra as mulheres e a população LGBTQIA+ por um lado e – embora não explorado com tanta profundidade na

²¹⁵ — The first thing to understand, Miss Parkhill, about Monsieur Cuvier, is that he sets to one side the Biblical interpretation of how life on earth began. And pursues a more scientific understanding.

— But does he not worry that that makes him an heretic?

— No. It’s curious. Some of the most talented scientific men I’ve ever met are also some of the most profoundly religious. The more we understand about what complex and sophisticated beings we are the more in awe of our creator we become.

²¹⁶ I was born like this. I act as my God-given nature dictates.

²¹⁷ Again, Lister’s rebellion against Victorian mores exceeded her participation in lesbian relationships; she had no compunction about committing adultery and nonmonogamy.

série – do domínio capitalista da classe média-alta sobre a classe trabalhadora por outro, *Gentleman Jack* mostra ao público uma personagem que é, ao mesmo tempo, heroína e vilã. Feay (2019)²¹⁸ questiona: “Anne Lister era uma super-heroína lésbica — ou uma precursora descarada do feminismo branco privilegiado por classe?” e a resposta pode depender da leitura feita pelo espectador. Uma leitura de Lister como uma mulher autêntica e uma heroína dramática do drama pós-herança, segundo Roulston (2023, p. 247) permite aos fãs uma experiência de autotransformação e identificação através do tempo. Uma leitura mais atenta dos ideais políticos e econômicos defendidos por Lister ao longo dos episódios revela a visão conservadora de uma empresária que não media esforços para ascender socialmente e proteger seu patrimônio financeiro. Quando unidos, esses dois fatores resultam em uma personagem que, embora tenha vivido no passado, representa e subverte o papel da heroína moderna. Essa convergência entre o passado e o presente é o fator determinante da classificação de *Gentleman Jack* como uma obra neovitoriana, pois, ao dramatizar o século XIX por meio dos registros de Anne Lister, a série o faz “de uma maneira que frequentemente visa renovar e revitalizar a importância daquele texto anterior para o presente. O historicismo contemporâneo presente no texto torna-se, portanto, a chave para sua classificação neovitoriana” (Llewellyn, 2008, p. 170).²¹⁹

²¹⁸ Was Anne Lister a lesbian superhero — or an unashamed forerunner of class-privileged white feminism?

²¹⁹ [...] it is important to remember that, as the neo-Victorian text writes back to something in the nineteenth century, it does so in a manner that often aims to re-fresh and re-vitalise the importance of that earlier text to the here and now.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A ambientação no século XIX não é o único fator que torna *Gentleman Jack* uma obra neovitoriana. Enquanto abordagem crítica, o neovitorianismo investiga tanto o passado quanto o modo como ele é reimaginado a partir das preocupações do presente. *Gentleman Jack* articula questões contemporâneas como a identidade de gênero, a representação LGBTQIA+, o patriarcado e o capitalismo com o contexto histórico da época, tornando-se um objeto frutífero para análises interculturais e transdisciplinares. A presença da heroína na figura da protagonista, o foco em uma personagem ao mesmo tempo economicamente privilegiada e socialmente marginalizada e a utilização de técnicas como a quebra da quarta parede tornam a série uma reinterpretação moderna da era vitoriana. Ao centralizar a reconstrução histórica de uma mulher lésbica do século XIX, que fugia das convenções sociais de sua época e foi, por muito tempo, ocultada pela história, *Gentleman Jack* dá voz à subjetividade feminina *queer* e resgata uma face previamente escondida do discurso histórico. A escolha estilística do uso da quebra da quarta parede aproxima o espectador da interioridade de Lister e confere à narrativa uma camada metatextual, que conecta o passado ao presente e convida o público a questionar estruturas históricas e culturais de poder, gênero e sexualidade. A série recusa a discriminação da homossexualidade ao retratar os relacionamentos de Lister com nuance, complexidade emocional e historicidade, desafiando tanto os discursos normativos do século XIX quanto as representações estereotipadas da sexualidade na mídia contemporânea.

A série faz parte, ainda, de um movimento de valorização da representação de personagens *queer* na mídia: em 2022 – ano de estreia da temporada final de *Gentleman Jack* – um levantamento²²⁰ feito pela organização GLAAD (Gay and Lesbian Alliance Against Defamation) apontou um número recorde de personagens LGBTQIA+ entre as produções televisivas norte-americanas. O estudo analisou a programação dos canais de televisão aberta, a cabo e as plataformas de *streaming* e concluiu que, das 775 personagens regulares presentes na temporada de 2021-2022 das séries, 11.9% eram LGBTQIA+ – o maior número até então. O estudo definiu, ainda, que 47% dessas personagens eram femininas, 48% masculinas e 5% de identidade não-binária (Figura 32). Mulheres lésbicas eram a segunda orientação sexual mais frequentemente representada, totalizando 25% das personagens analisadas (Figura 33) e das 775 personagens abrangidas pelo estudo, 46% eram brancas.

²²⁰ Cf. <https://glaad.org/whereweareontv21>

Distribuição do total de personagens LGBTQIA+

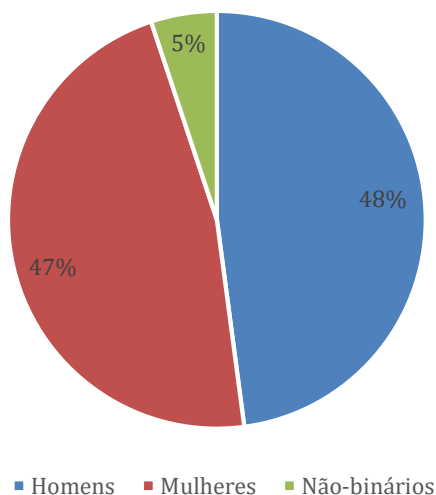


Figura 35: Distribuição de personagens LGBTQIA+ na televisão norteamericana em 2022
Fonte: GLAAD

Análise da orientação sexual de todos os personagens LGBTQIA+

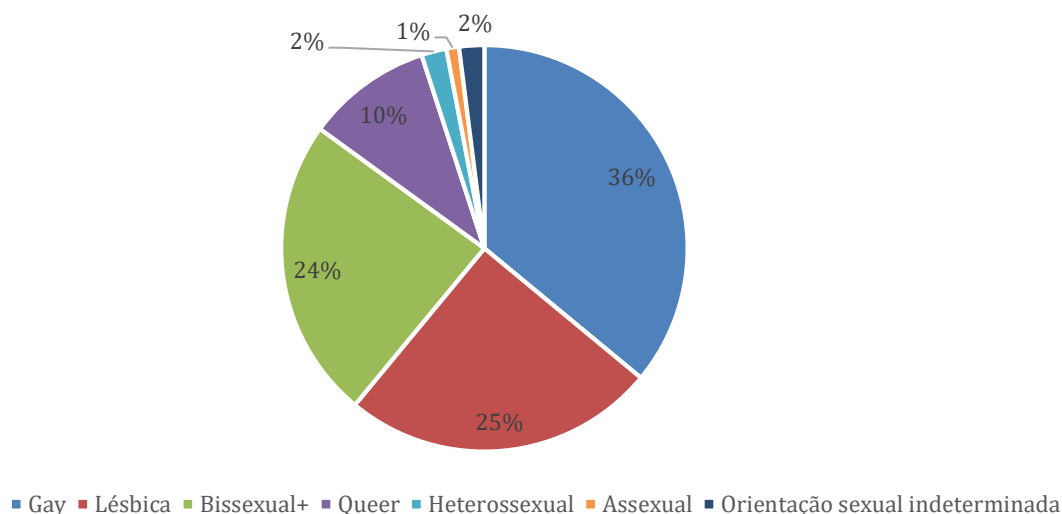


Figura 36: Orientação sexual de personagens LGBTQIA+ na televisão norteamericana em 2022
Fonte: GLAAD

Além de contribuir para os estudos neovitorianos, *Gentleman Jack* também configura uma adição valiosa ao campo dos estudos da adaptação. Como discutido no início do segundo capítulo, esses estudos ocupam-se frequentemente das adaptações literárias para o cinema, ou seja, da transposição de romances como *Orgulho e Preconceito* ou sagas como *Duna* e *O Senhor dos Anéis* para a forma fílmica. Nesse escopo, a análise de adaptações televisiva é menos

frequente, assim como as adaptações de diários particulares, como é o caso da série aqui abordada. Assim, ao trabalhar com um texto que não se enquadra nos moldes da ficção tradicional nem oferece ao adaptador uma narrativa linear e coesa, *Gentleman Jack* desafia as noções mais tradicionais dos estudos da adaptação e representa uma possibilidade de como abordar o gênero autobiográfico. As duas maneiras diferentes por meio das quais a série incorpora a escrita dos diários à narrativa – o diálogo direto com o espectador e as cenas que mostram Lister escrevendo em cadernos – demonstram a estratégia de Wainwright para transformar a escrita de Lister em uma expressão dramática de valor narrativo e emocional dentro do enredo da série.

Com o aumento no interesse popular em Anne Lister, as publicações acerca de sua vida e diários também cresceram. Em 2019, três dias após o lançamento do primeiro episódio da série, a editora BBC Books publicou um livro que acompanha a linha do tempo da temporada de estreia de *Gentleman Jack*, intitulado *Gentleman Jack: The Real Anne Lister – The Official Companion to the BBC Series* [*Gentleman Jack: A verdadeira Anne Lister – O panorama oficial da série da BBC*]. O livro, que leva na capa o rosto de Suranne Jones caracterizada como Lister (Figura 34) e foi escrito por Anne Choma, contém um prefácio de Sally Wainwright e é dividido em doze capítulos que trazem excertos dos diários referentes aos acontecimentos dos oito primeiros episódios. Os trechos selecionados e comentados por Choma oferecem aos espectadores mais dedicados do seriado uma introdução mais aprofundada à vida de Lister, detalhando suas viagens e relações interpessoais e políticas em Halifax entre os anos de 1832 e 1834.



Figura 37: Capa do livro *Gentleman Jack: The Real Anne Lister*
Fonte: Amazon

Além do livro de Choma, dois volumes de *In the Footsteps of Anne Lister* [Nos passos de Anne Lister] foram publicados em 2021 e 2022, nos quais a autora Adeline Lim apresenta trechos inéditos dos diários e cartas, traçando as viagens de Lister pelo continente europeu com mapas que permitem ao leitor conhecer em detalhes os itinerários seguidos em cada jornada. Em 2023, a Cambridge University Press lançou a primeira coletânea de artigos sobre Lister, organizada por Caroline Gonda e Chris Roulston, intitulada *Decoding Anne Lister: From the Archives to 'Gentleman Jack'* [Decifrando Anne Lister: dos diários a “Gentleman Jack”]. O livro reúne artigos – alguns dos quais foram citados ao longo deste trabalho – que, segundo a página de apresentação do volume no *website* da editora, oferecem uma noção “da amplitude e evolução dos estudos sobre Lister na última década, destacando seu envolvimento interdisciplinar com tópicos que vão da história da sexualidade e da escrita autobiográfica à escrita de viagens e à história das mulheres e da comunidade *queer*”.²²¹ Ainda, uma continuação de *Female Fortune* (2019), de Jill Liddington, foi lançada em 2024 sob o título *As Good as a Marriage: The Anne Lister Diaries, 1836-38* [Tão bom quanto um casamento: Os diários de Anne Lister, 1836-38]. Nele, Liddington aprofunda-se no período seguinte ao coberto em *Female Fortune* e retrata os negócios de Lister, a ascensão do movimento cartista entre a classe operária e os primeiros anos de seu casamento com Ann Walker.

A autora inicia o livro chamando a atenção ao “exército em crescimento de fãs de Anne Lister que se envolveram em pesquisas” (Liddington, 2024, s/d)²²² desde o lançamento de *Gentleman Jack*. Além do impulso gerado pela série, Liddington ressalta o impacto dos avanços tecnológicos no trabalho dos pesquisadores de Lister: a digitalização eliminou a necessidade de acessar o conteúdo dos diários por meio de cópias em microfilme e imprimi-las em páginas em preto e branco; em vez disso, cópias digitais das páginas completas dos diários estão agora disponíveis para serem acessadas *online* no *website* do referido WYAS de qualquer lugar do mundo. Em conjunto com o aumento do uso das redes sociais, que acelerou os diálogos entre pessoas interessadas nos diários, o universo acadêmico e cultural de Anne Lister ganhou uma legião de novos integrantes e novos espaços nos quais o conhecimento sobre a escritora vitoriana se desenvolve: “[e]ntão, o que havia sido um espaço de pesquisa relativamente tranquilo para Helena Whitbread, Cat Euler e eu na década de 1990, de repente testemunhou,

²²¹ [...] a sense of the range and evolution of Lister studies in the last decade, foregrounding their interdisciplinary engagement with topics from the history of sexuality and life-writing to travel writing and women's and queer history.

Cf. www.cambridge.org/br/universitypress/subjects/literature/english-literature-1700-1830/decoding-anne-lister-archives-gentleman-jack?format=HB&isbn=9781009280730

²²² [...] a growing army of Anne Lister fans have become involved in research.

em 2019, uma explosão de fãs ao redor do mundo que estão fascinados pelos diários” (Liddington, 2024, s/d).²²³

Gentleman Jack, assim, enquadra-se em um movimento crescente de resgate e amplificação de vozes femininas e *queer*, tradicionalmente apagadas da narrativa histórica – uma ideologia que coincide com a busca neovitoriana pela recuperação de personagens marginais e pelo questionamento da historiografia tradicional. A série, ao ampliar a visibilidade de uma figura apagada pelo cânone histórico por meio da protagonista, convida o público a reconstruir suas concepções sobre o passado de forma crítica, entrelaçando a história de Lister aos debates contemporâneos sobre gênero, poder e sexualidade. A série assume, ainda, um papel de preservação cultural ao tornar os diários de Lister conhecidos a um público amplo, de forma que a adaptação seja, como ressalta Robert Stam (2005, p. 3), uma maneira de auxiliar na sobrevivência do texto em que ela se baseia. Dessa forma, a relevância de *Gentleman Jack* não reside apenas no modelo adaptativo ousado que Wainwright assume ao escolher os diários como fonte e trabalhar com textos íntimos, codificados e fragmentados. A série torna-se, também, uma representante do papel das adaptações como ferramentas de preservação e resistência cultural, capazes de garantir a sobrevivência de histórias que, de outro modo, permaneceriam restritas aos arquivos.

²²³ So what had been a relatively quiet research space for Helena Whitbread, Cat Euler and myself in the 1990s has since 2019 suddenly witnessed an explosion of fans around the world who are gripped by the diaries.

REFERÊNCIAS

AMOR e inocência. Direção: Julian Jarrold. Produção: Graham Broadbent. United Kingdom: Buena Vista International, 2007. DVD (121 min), son. color.

Ann Walker (1803-1854): WYC:1525/7/1/5. 2025. Disponível em: <https://www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=WYAS4971%2f7%2f1%2f5>. Acesso em: 12 abr. 2025.

Anne Lister – correspondence, diaries, etc: SH:7/ML/E. 2025. Disponível em: <https://www.catalogue.wyjs.org.uk/Record.aspx?src=CalmView.Catalog&id=CC00001%2f7%2f9>. Acesso em: 12 abr. 2025.

ANTONIJA PRIMORAC. *Neo-Victorianism on screen: postfeminism and contemporary adaptations of Victorian women*. Cham: Springer International Publishing, 2018.

AS IRMÃS Brontë. Direção: Sally Wainwright. Produção: Karen Lewis. United Kingdom: BBC One, 2016 (120 min). Disponível em: <https://tv.apple.com/br/movie/as-irmas-bronte/umc.cmc.7dfrxak9uaqmzff51g2vdt89e>.

AUSTEN, J. *Orgulho e preconceito*. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Penguin Companhia, 2011.

AYRES, B. Pickling the past: Neo-Victorian rebellion against Victorian morality. In: AYRES, B. (ed.). *The Routledge handbook of Victorian rebels*. Nova York: Routledge, 2025. p. 381-389.

AYRES, B.; LAYTON, C. Introduction: what is a Victorian rebel? In: AYRES, B. (ed.). *The Routledge handbook of Victorian rebels*. Nova York: Routledge, 2025. p. 1-14.

BARROWCLOUGH, S.; SAMUEL, R. History and television: editorial introduction. *History Workshop Journal*, [s. l.], v. 12, n. 1, p. 172–176, 1981. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/hwj/12.1.172> Acesso em: 13 nov. 2019.

BAYLIS-GREEN, C. Self-conscious closeting and paradoxical writing in Anne Lister's Diaries. In: ROULSTON, C.; GONDA, C. (ed.). *Decoding Anne Lister: from the archives to "Gentleman Jack"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. p. 91–110.

BBC One and HBO announce original new drama series Shibden Hall from award-winning writer Sally Wainwright. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/mediacentre/latestnews/2017/bbc-one-announces-shibden-hall>. Acesso em: 16 dez. 2024.

BBC. *The extraordinary life of "rockstar" lesbian Anne Lister | Gentleman Jack - BBC*. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yfbZq5PdiA>. Acesso em: 6 maio. 2025.

BLOOM, L. Z. *Composition studies as a creative art*. Logan: Utah State University Press, 1998.

BRIDGERTON. Criação: Chris Van Dusen. Produção: Sarada McDermott. Estados Unidos: Netflix, 2020. 24 episódios (ca. 1400 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80232398>.

BROWN, T. *Breaking the fourth wall: direct address in the cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.

BULLEN, J. B. *Writing and Victorianism*. Nova York: Routledge, 2013.

BURT, G. *The Art of Film Music*. York: Northeastern University Press, 1994.

BYATT, A. S. *Possessão*. Tradução: Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CARDWELL, S. Literature on the small screen: television adaptations. In: CARTMELL, D.; WHELEHAN, I. (ed.). *The Cambridge companion to literature on screen*. Cambridge, UK; New York: Cambridge University Press, 2007. p. 181-195.

CHOMA, A. *Gentleman Jack: the real Anne Lister*. Nova York: Penguin Books, 2019.

CHRIST, C. T. S. Eliot and the Victorians. *Modern Philology*, [s. l.], v. 79, n. 2, p. 157–165, 1981. Acesso em: 22 abr. 2021.

CLARK, A. Anne Lister's construction of lesbian identity. *Journal of the History of Sexuality*, [s. l.], v. 7, n. 1, p. 23–50, 1996. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3840441>.

CONNERTON, P. *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

DAY, G. *Varieties of Victorianism*. Nova York: Springer, 1998.

DONOGHUE, E. Emma Donoghue in conversation with Sally Wainwright. In: ROULSTON, C.; GONDA, C. (ed.). *Decoding Anne Lister: from the archives to "Gentleman Jack"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. p. 262–268.

DOWNTON Abbey. Criação: Julian Fellowes. Produção: Liz Trubridge. United Kingdom: ITV, 2010. 52 episódios (ca. 3120 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/title/70213223>.

DUGGINS, A. "Gentleman Jack has genuinely saved lives": readers respond to the show's cancellation. *The Guardian*, [s. l.], 15 jul. 2022. Television & Radio. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/jul/15/gentleman-jack-has-genuinely-saved-lives-readers-respond-to-the-shows-cancellation>. Acesso em: 16 nov. 2024.

DUNA. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Mary Parent. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 2021 (155 min). Disponível em: https://play.max.com/movie/e7dc7b3a-a494-4ef1-8107-f4308aa6bbf7?utm_source=universal_search.

FADERMAN, L. *Surpassing the love of men*. Nova York: Quill, 1981.

FEAY, S. *Gentleman Jack — the BBC and HBO series about a 19th-century lesbian landowner is a sparkling delight*. 2019. Disponível em: <https://www.ft.com/content/32732f40-81fb-11e9-9935-ad75bb96c849>. Acesso em: 26 abr. 2025.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque; J. A. Guilhaon Albuquerque. 13. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1999.

FOWLES, J. *A mulher do tenente francês*. Tradução: Adalgisa Campos da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FRAMKE, C. *TV Review: HBO's "Gentleman Jack"*. 2019. Disponível em: <https://variety.com/2019/tv/reviews/gentleman-jack-review-hbo-anne-lister-1203187084/>. Acesso em: 11 dez. 2023.

GAME of Thrones. Criação: David Benioff; D. B. Weiss. Produção: Mark Huffam. United Kingdom: HBO, 2011. 73 episódios (ca. 4200 min). Disponível em: <https://play.max.com/show/4f6b4985-2dc9-4ab6-ac79-d60f0860b0ac>.

GENTLEMAN Jack Changed My Life [Documentário]. Direção: Sara Hardy. Produção: Al Johnstone. United Kingdom: BBC, 2022 (58 min). Disponível em: <https://tv.apple.com/gb/show/gentleman-jack-changed-my-life/umc.cmc.3qfpw7looy3ughzzqmiyfebz5>.

Gentleman Jack of Halifax. Direção: GOODALL, F.; BELL, E. [s.l.] : BBC Radio 4 FM, 1993.

GENTLEMAN Jack: 1º temporada. Direção: Sally Wainwright. Produção: Phil Collinson. United Kingdom: BBC; HBO, 2019. 10 episódios (ca. 480 min). Disponível em: <https://play.max.com/show/e161e395-1b7a-409d-898d-6659f964a7d9>.

GEVIRTZ, K. B. *Representing the eighteenth century in film and television, 2000-2015*. Cham, Suíça: Springer Nature, 2017.

GIDDINGS, R.; SELBY, K. *The classic serial on television and radio*. Nova York: Palgrave, 2001.

GILBERT, S. *"Gentleman Jack" Sanitizes an Audacious, Difficult Woman*. 2019. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2019/04/gentleman-jack-jaunty-disappointment/587893/>. Acesso em: 4 jun. 2024.

GILL, R.; SCHARFF, C. *New femininities: postfeminism, neoliberalism and subjectivity*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011.

HALFORD, D.; CRABTREE, S.; TANSLEY, A. *We found it*. 2020. Disponível em: <https://insearchofannwalker.com/we-found-it/>. Acesso em: 5 fev. 2024.

HAROLD, J. The Value of Fidelity in Adaptation. *The British Journal of Aesthetics*, [s. l.], v. 58, n. 1, p. 89-100, 2018. Disponível em: <https://academic.oup.com/bjaesthetics/article/58/1/89/4838369>. Acesso em: 16 maio 2025.

HARRIS, K. “Part of the project of that book was not to be authentic”: neo-historical authenticity and its anachronisms in contemporary historical fiction. *Rethinking History*, [s. l.], v. 21, n. 2, p. 193-212, 2017.

HEILMANN, A.; LLEWELLYN, M. *Neo-victorianism: the Victorians in the twenty-first century 1999-2009*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2010.

HODGSON, N. *Sally Wainwright awarded the prestigious Wellcome Screenwriting Fellowship, in partnership with BFI and Film4*. 2016. Disponível em: <https://wellcome.org/press-release/sally-wainwright-awarded-prestigious-wellcome-screenwriting-fellowship-partnership-bfi>. Acesso em: 16 nov. 2024.

HOLMAN, K. *BBC One announces new drama Shibden Hall from Sally Wainwright*. 2017. Disponível em: <https://rts.org.uk/article/bbc-one-announces-new-drama-shibden-hall-sally-wainwright>.

HOMANS, M. Woolf and the Victorians. In: RANDALL, B.; GOLDMAN, J. (ed.). *Virginia Woolf in context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 410-422.

HUTCHEON, L. *Uma teoria da adaptação*. Tradução: André Cechinel. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

Interview: “Gentleman Jack” Costume Designer Tom Pye. 2019. Disponível em: <https://www.willowandthatch.com/costumes-in-gentleman-jack-tom-pye/>. Acesso em: 4 jun. 2024.

JAGOSE, A. R. *Inconsequence: lesbian representation and the logic of sexual sequence*. Nova York: Cornell University Press, 2002.

JOGOS Vorazes. Direção: Gary Ross. Produção: Nina Jacobson. Estados Unidos: Lionsgate, 2012 (142 min). Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/Jogos-Vorazes/0R1D37T10B6ZOJ1Q24LOM6Y3U2>.

KLEINECKE-BATES, I. *Victorians on screen: the nineteenth century on British television, 1994-2005*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

KNIGHT, R. “Gentleman Jack”: Showrunner Sally Wainwright Interview. 2019. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/gentleman-jack-showrunner-sally-wainwright-interview-1205868/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

LAWRENCE, N. L.; BERTEKAP, S. “Pink-tinted glasses”: looking and affirmation in Gentleman Jack. *Journal of Lesbian Studies*, [s. l.], v. 26, n. 4, p. 1-15, 2022.

LEITCH, T. Jekyll, Hyde, Jekyll, Hyde, Jekyll, Hyde, Jekyll, Hyde: Four Models of Intertextuality. In: BLOOM, A.; POLLOCK, S. (ed.). *Victorian Literature and Film Adaptation*. Ahmrest: Cambria Press, 2011. p. 27-49.

LIDDINGTON, J. *Female fortune: land, gender, and authority: the Anne Lister diaries and other writings, 1833-36*. Londres: Rivers Oram Press, 2019.

LIDDINGTON, J. *Nature's domain: Anne Lister and the landscape of desire*. Hebden Bridge, West Yorkshire: Pennine Pens, 2003.

LIDDINGTON, J. *Presenting the past Anne Lister of Halifax (1791-1840)*. [s.l.]: Pennine Pens, 2017.

MANGAN, L. *Gentleman Jack Changed My Life* review – who knew art still had such power? 2022. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/may/24/gentleman-jack-changed-my-life-review-who-knew-art-still-had-such-power>.

MARCUS, S. *The other Victorians: a study of sexuality and pornography in mid-nineteenth-century England*. Londres: Routledge, 2009.

MARTIN, M. *A linguagem cinematográfica*. Tradução: Lauro António; Maria Eduarda Colares. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MISS Austen Regrets. Direção: Jeremy Lovering. Produção: Anne Pivcevic. United Kingdom: BBC, 2007. DVD (90 min), son. color.

MITCHELL, K. *History and cultural memory in neo-victorian fiction*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2010.

MONK, C. Sexuality and heritage. *Sight and Sound*, [s. l.], v. 5, n. 10, p. 32-34, 1995.

MURRAY, C. *Here's How Big "The Crown" Was For Netflix—And The Royal Family—As Its Final Episodes Are Released Today*. 2023. Disponível em: <http://www.forbes.com/sites/conormurray/2023/12/14/heres-how-big-the-crown-was-for-netflix-and-the-royal-family-as-its-final-episodes-are-released-today/>. Acesso em: 8 maio 2025.

NG, E. The “Gentleman-like” Anne Lister on Gentleman Jack: queerness, class, and prestige in “Quality” period dramas. *International Journal of Communication*, [s. l.], v. 15, p. 2397–2417, 2021.

NILES, L. *What is an urtext edition of music?* 2018. Disponível em: <https://www.violinist.com/blog/laurie/20184/25762/>. Acesso em: 12 maio 2025.

O SENHOR dos anéis. Direção: Peter Jackson. Produção: Marrie M. Osborne. Nova Zelândia: New Line Cinema, 2001. 6 DVDs (558 min), son. color.

ORANGE is the new black. Criação: Jenji Kohan. Produção: Neri Kyle Tannenbaum. Estados Unidos: Netflix, 2013. 91 episódios (ca. 4900 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/title/70242311>.

PAKU, G. Anonymity in the eighteenth century. In: *Oxford Handbook Topics in Literature*. [s.l.]: Oxford Academic, 2015. Disponível em: <https://academic.oup.com/edited-volume/43514/chapter/364251253>. Acesso em: 27 abr 2025.

PLANETA dos Macacos. Direção: Franklin J. Schaffner. Produção: Arthur P. Jacobs. Estados Unidos: 20th Century-Fox, 1968 (112 min). Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/browse/entity-cc1ecc55-f081-40d0-82c7-50e67b85995c>

PORTRAIT of a Marriage. Direção: Stephen Whittaker. Produção: Colin Tucker. United Kingdom: BBC, 1990. 1 DVD (219 min.) son, color.

PRIMORAC, A. *Neo-victorianism on screen: postfeminism and contemporary adaptations of Victorian women*. Cham: Springer International Publishing, 2018.

PYE, T. *Interview: "Gentleman Jack" Costume Designer Tom Pye*. 2019. Disponível em: <https://www.willowandthatch.com/costumes-in-gentleman-jack-tom-pye/>. Acesso em: 3 fev 2024.

RAMASWAMY, C. Gentleman Jack series two review – one of the greatest British period dramas of our time. *The Guardian*, [s. l.], 10 abr. 2022. Television & radio. Disponível em: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2022/apr/10/gentleman-jack-series-two-review-one-of-the-greatest-british-period-dramas-of-our-time>. Acesso em: 11 dez. 2023.

RAMPTON, J. *Television: A class act – Lucy Gannon*. 1999. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/television-a-class-act-lucy-gannon-1101130.html>. Acesso em: 19 abr. 2025.

REID, L. *The Gentleman Jack effect - the impact TV show and Anne Lister's story is having on Calderdale and West Yorkshire*. 2022. Disponível em: <https://www.yorkshirepost.co.uk/news/people/the-gentleman-jack-effect-the-impact-tv-show-and-anne-listers-story-is-having-on-calderdale-and-west-yorkshire-3660732>. Acesso em: 14 dez. 2023.

RHYS, J. *Vasto mar de sargaços*. Tradução: Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

ROSENBERG, H. TV REVIEW: *A limited portrait of a "Marriage": The edited version of the BBC drama about Vita Sackville-West and Harold Nicolson's union is a laborious effort*. 1992. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-07-18-ca-3431-story.html>. Acesso em: 3 fev. 2024.

ROULSTON, C. From text to screen: Gentleman Jack Then and Now. *Journal of Lesbian Studies*, [s. l.], v. 26, n. 4, p. 309-322, 2022.

ROULSTON, C.; GONDA, C. (ed.). *Decoding Anne Lister: from the archives to "Gentleman Jack"*. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. p. 91–110.

ROWANCHILD, A. *"My mind on paper": Anne Lister and literary self-construction in early-nineteenth-century Halifax*. 2000. Tese (PhD em Literatura) - The Open University, 2000.

ROWE, A. *Report: film adaptations of books earn 53% more at the worldwide box office*. 2018. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/adamrowe1/2018/07/11/why-book-based-films-earn-53-more-at-the-worldwide-box-office/>. Acesso em: 19 ago. 2024.

SAMUEL, R. Mrs. Thatcher's return to Victorian values. *Proceedings of the British Academy*, [s. l.], v. 78, p. 9-29, 1992.

SCOTT, T. *Masterpiece Theatre Portrait of a Marriage Parts I-III*. 1992. Disponível em: <https://variety.com/1992/tv/reviews/masterpiece-theatre-portrait-of-a-marriage-parts-i-iii-1200430292/>. Acesso em: 3 fev. 2024.

SEGER, L. *The art of adaptation: turning fact and fiction into film*. Nova York: Henry Holt & Co, 2011.

SERVANTS. Direção: Tim Whitby. Produção: Harriet Davison. United Kingdom: BBC One, 2003. 6 episódios (ca. 360 min). Disponível em: <https://www.amazon.com/Servants/dp/B08R12LLT3>.

SHILLER, D. The redemptive past in the neo-victorian novel. *Studies in the Novel*, [s. l.], v. 29, n. 4, p. 538-560, 1997.

STAM, R. Introduction. In: STAM, R.; RAENGO, A. (ed.). *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Malden: Blackwell Publishing, 2005. p. 1-52.

Such sweet possession. Direção: MCANDREW, D.; SCHLESINGER, H. [s.l.]: BBC Radio 4 FM, 2002.

SWEET, M. *Inventing the Victorians*. London: Faber and Faber, 2001.

TAYLOR, M. Introduction. In: TAYLOR, M.; WOLFF, M. (ed.). *The Victorians since 1901: histories, representations and revisions*. Manchester: Manchester University Press, 2004. p. 1-16.

THE 1900s House. Produção: Alex Graham. United Kingdom: Channel 4, 1999. 10 episódios (ca. 320 min). Disponível em: <https://www.channel4.com/programmes/the-1900-house>.

THE CROWN. Criação: Peter Morgan. Produção: Andy Stebbing. United Kingdom: Netflix, 2016. 60 episódios (ca. 3600 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/br/title/80025678>.

THE HANDMAID's tale. Criação: Bruce Miller. Produção: Nina Fiore. Canadá: Hulu, 2017. 64 episódios (ca. 3200 min). Disponível em: <https://www.disneyplus.com/pt-br/browse/entity-565d8976-9d26-4e63-866c-40f8a137ce5f>.

THE VICTORIAN slum. Direção: Emma Frank. Produção: Leah Caffrey. United Kingdom: BBC, 2016. 5 episódios. 2 DVDs (ca. 295 min), son. color.

TOLSTÓI, L. *Guerra e paz*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

TUTAN, D. Adaptation and history. In: LEITCH, T. (ed.). *The Oxford handbook of adaptation studies*. New York: Oxford University Press, 2017. p. 576-586.

TWIN Peaks. Criação: David Lynch. Produção: Mark Frost. Estados Unidos: ABC, 1990. 48 episódios (ca. 2160 min). Disponível em: <https://play.mercadolivre.com.br/assistir/twin-peaks/b6cd8d50d6d641b1879505ef8967775b>.

WAINWRIGHT, S. *Gentleman Jack: Episode 1*. United Kingdom: Lookout Point Limited, 2018a. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/writers/scripts/tv-drama/gentleman-jack>.

WAINWRIGHT, S. *Gentleman Jack: Episode 2*. United Kingdom: Lookout Point Limited, 2018b. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/writers/scripts/tv-drama/gentleman-jack>.

WAINWRIGHT, S. *Gentleman Jack: Episode 3*. United Kingdom: Lookout Point Limited, 2018c. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/writers/scripts/tv-drama/gentleman-jack>.

WAINWRIGHT, S. *Gentleman Jack: Episode 5*. United Kingdom: Lookout Point Limited, 2018d. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/writers/scripts/tv-drama/gentleman-jack>.

WAINWRIGHT, S. *Gentleman Jack: Episode 7*. United Kingdom: Lookout Point Limited, 2018e. Disponível em: <https://www.bbc.co.uk/writers/scripts/tv-drama/gentleman-jack>.

WALTER, S. NOVEMBER. In: Douglas D, ed. *The Journal of Sir Walter Scott: From the Original Manuscript at Abbotsford*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. p. 1-29.

WARD, D. The two million word enigma. *The Guardian*, London, 17 feb. 1984, p. 12.

WENGER, P.; HOLMAN, K. *BBC One announces new drama Shibden Hall from Sally Wainwright*. 2017. Disponível em: <https://rts.org.uk/article/bbc-one-announces-new-drama-shibden-hall-sally-wainwright>.

WHELEHAN, I. Neo-Victorian adaptations. In: CARTMELL, D. (ed.). *A companion to literature, film, and adaptation*. Oxford: Blackwell Publishing, 2012. p. 272–291.

WHITBREAD, H. *The secret diaries of Miss Anne Lister (1791-1840)*. Londres: Virago, 2010.

WHITBREAD, H. *The secret diaries of Miss Anne Lister (1824-1826)*. Londres: Virago, 2015.

WHITE, P. *HBO Co-Pro “Gentleman Jack” Becomes BBC’s Biggest New Drama Launch of 2019*. 2019. Disponível em: <https://deadline.com/2019/05/gentleman-jack-bbc-biggest-new-drama-launch-of-2019-1202618728/>. Acesso em: 13 dez. 2023.