



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO

THÂMARA MARIA DE AMORIM

“UM SENSACIONAL PLEITO LITERÁRIO”: considerações acerca da disputa entre
Rebecca e A sucessora

Caruaru
2022

THÂMARA MARIA DE AMORIM

“UM SENSACIONAL PLEITO LITERÁRIO”: considerações acerca da disputa entre
Rebecca e A sucessora

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Coordenação do Curso de Comunicação Social do Campus Agreste da Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, na modalidade de monografia, como requisito parcial para a obtenção do grau de bacharel/licenciado em Comunicação Social.

Área de concentração: Crítica literária.

Orientador (a): Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia

Caruaru

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Amorim, Thâmara Maria de.

“Um sensacional pleito literário”: considerações acerca da disputa entre Rebecca e A sucessora / Thâmara Maria de Amorim. - Caruaru, 2022.

85

Orientador(a): Eduardo Cesar Maia

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro Acadêmico do Agreste, Comunicação Social, 2022.

1. Crítica literária. 2. Mímesis. 3. Rebecca. 4. A sucessora. I. Maia, Eduardo Cesar. (Orientação). II. Título.

800 CDD (22.ed.)

THÂMARA MARIA DE AMORIM

“UM SENSACIONAL PLEITO LITERÁRIO”: considerações acerca da disputa entre
Rebecca e A sucessora

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado à Coordenação do Curso de
Comunicação Social do Campus Agreste
da Universidade Federal de Pernambuco
– UFPE, na modalidade de monografia,
como requisito parcial para a obtenção do
grau de bacharel/licenciado em
Comunicação Social.

Aprovada em: 20/10/2022

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Eduardo Cesar Maia (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Marcelo Machado Martins (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Lourival Holanda (Examinador Externo)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

Pela sugestão temática e importante influência neste e em outros trabalhos, agradeço ao meu orientador, professor Eduardo Cesar Maia.

Vale, também, registrar minha gratidão aos professores do curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco — Campus Agreste, que contribuíram para a minha formação intelectual durante a graduação.

Finalmente, à minha família e amigos, apoio constante e distração necessária.

When the leaves rustle, they sound very much like the stealthy movement of a woman in evening dress, and when they shiver suddenly, and fall, and scatter away along the ground, they might be the patter, patter, of a woman's hurrying footstep, and the mark in the gravel the imprint of a high-heeled satin shoe. (DU MAURIER, 2013, I.187)

RESUMO

O presente estudo intenta discutir o suposto plágio cometido pela autora inglesa Daphne du Maurier, em seu romance *Rebecca* (1938), possível cópia de *A sucessora* (1934), da escritora brasileira Carolina Nabuco. Tal acusação foi levantada, *a priori*, pelo crítico Álvaro Lins, para, em seguida, ecoar em diversos jornais nacionais e internacionais. Investigaremos, portanto, com os auxílios de elementos da Teoria e da Crítica literárias, as semelhanças indicadas nas duas obras, a partir de uma comparação entre elas. Entretanto, neste trabalho não pretendemos dar respostas definitivas: por meio dos conceitos de *mímesis*, imitação e influência, bem como dos textos coletados de periódicos da época, intencionamos ampliar, ainda mais, o debate acerca de um caso tão curioso quanto complexo.

Palavras-chave: crítica literária; mímesis; Rebecca; Daphne du Maurier; A sucessora; Carolina Nabuco.

ABSTRACT

The present study intends to discuss the alleged plagiarism committed by English author Daphne du Maurier, in her novel *Rebecca* (1938), a possible copy of *A sucessora* (1934), by Brazilian writer Carolina Nabuco. This accusation was initially raised by literary critic Álvaro Lins, and afterwards echoed in several national and international newspapers. Therefore, with the aid of Literary Theory and Criticism, we will investigate the similarities indicated in the two works, by comparing their texts. However, in this work there's no intention of giving definitive answers: through the concepts of mimesis, imitation and influence, as well as the articles collected from periodicals of the time, we mean to further expand the discussion around such a curious, as well as complex, episode.

Keywords: literary criticism; mimesis; Rebecca; Daphne du Maurier; A sucessora; Carolina Nabuco.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
2	“UM PLÁGIO SEM CERIMÔNIAS”?: SOBRE REBECCA E A SUCESSORA	12
2.1	“ONTEM À NOITE, SONHEI QUE HAVIA IDO À MANDERLEY NOVAMENTE”: DAPHNE DU MAURIER.....	12
2.2	O RETRATO DA PRIMEIRA MULHER: CAROLINA NABUCO.....	17
2.3	“UM PARALELO EXTRAORDINÁRIO”: ACUSAÇÃO E DEFESA DE DAPHNE DU MAURIER.....	19
3	“PRESSÁGIOS DE RESSURREIÇÃO”: UMA ANÁLISE TEÓRICA DO CASO.....	26
3.1	ROUBO LITERÁRIO: ORIGEM DO PLÁGIO NA LITERATURA.....	26
3.2	THE SHAPING OF A WRITER: PANORAMA DA MÍMESIS.....	31
3.3	UMA LUTA POR PRIORIDADE: A SEGUNDA ESPOSA E O AUTOR CONTEMPORÂNEO.....	45
4	“POETA NO POETA”: PARALELOS ENTRE REBECCA E A SUCESSORA.....	58
4.1	“COINCIDÊNCIA LITERÁRIA”?: INÍCIO E DESENVOLVIMENTO DOS ROMANCES.....	58
4.2	UM FINAL LATINO-AMERICANO?: SOBRE OS DESFECHOS DE REBECCA E A SUCESSORA.....	68
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
	REFERÊNCIAS.....	81

1 INTRODUÇÃO

O casamento de uma jovem insegura com um riquíssimo viúvo é assombrado pela insistente memória da primeira esposa que, conquanto esteja morta, é, ainda, uma presença persistente, embora oculta, na casa e no relacionamento dos dois — esta é a base do enredo de *Rebecca* (1938), de Daphne du Maurier, adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock, em 1940, uma das mais célebres películas da filmografia do cineasta, e seu único trabalho a receber um Oscar na categoria de melhor filme. Contudo, o *plot* acima descrito não deve sua popularidade apenas ao êxito editorial da obra literária, e, tampouco, à auspiciosa bilheteria da adaptação cinematográfica: *A sucessora* (1934), um romance brasileiro, escrito por Carolina Nabuco, e, em 1979, transformado em telenovela por Manoel Carlos, para a Rede Globo, parte de uma premissa tão correlata, que é desnecessário expor sua sinopse, *grosso modo*, a mesma já mencionada.

Ainda em abril de 1940, alguns meses antes do lançamento do longa-metragem *Rebecca*, o crítico literário Álvaro Lins, em seu rodapé semanal para o periódico *Correio da Manhã*, acusou de plágio o romance homônimo da autora inglesa Daphne du Maurier, na época, um impressionante sucesso de vendas — de acordo com Lins, *Rebecca* seria uma cópia do primeiro trabalho ficcional de Carolina Nabuco, filha do diplomata e escritor pernambucano Joaquim Nabuco. Em agosto do mesmo ano, após o êxito imediato da adaptação hitchcockiana, o crítico escreveu, ainda, um outro artigo sobre o caso, este mais detalhado quanto às várias paridades entre os livros: “*A sucessora* e *Rebecca* são duas obras tão semelhantes como não creio que se possam encontrar outras em toda a história das literaturas” (p.235).

Naturalmente, uma disputa de caráter tão inusitado — uma popular escritora inglesa teria, possivelmente, plagiado uma autora brasileira —, suscitou discussões fora e dentro do país: em novembro de 1941, o jornal norte-americano *The New York Times*, publicou uma matéria intitulada *The Long Arm of Literary Coincidence: An Extraordinary Parallel Between Miss Du Maurier's Rebecca and a Brazilian Novel*, na qual Frances R. Grant, através de uma breve comparação entre os romances, observa que as afinidades temáticas e estilísticas compartilhadas por ambos são de ordem excepcional. O texto de Grant foi, portanto, responsável por divulgar tal polêmica, já fervilhante em território nacional, nos Estados Unidos e Inglaterra, onde, por um tempo, foi reverberado e contestado.

Entretanto, a discussão acerca do caso esfriou entre a crítica jornalística, talvez por não ter sido legalmente julgado, uma vez que Carolina Nabuco, apesar de acreditar na denúncia de plágio, negou-se a processar Daphne du Maurier — para ela, bastava a sua certeza e a de seus leitores. Curiosamente, porém, Du Maurier não livrou-se de ter que defender a originalidade de *Rebecca* em um pleito judicial: alguns anos depois, em 1947, foi, novamente, acusada de plágio, mas, dessa vez, a vítima era a americana Edwina MacDonald, autora de um romance deveras desconhecido, *Blind Windows* (1927).

Com efeito, o tema da segunda esposa não é novo na literatura, argumento, frequentemente reiterado pela defesa da romancista inglesa: após o texto de Grant, Harrison Smith (1941), na sua coluna para a revista *Saturday Review of Literature*, contestou a alegação de roubo literário imputada contra Du Maurier, pois, em sua opinião, *Rebecca* e *A sucessora* tinham, simplesmente, um mesmo ancestral, *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë. Smith enfatizou, ainda, que o *plot* usado nos dois livros é tão velho quanto possível — ora, se tal enredo já era comum a numerosas obras anteriores à *Rebecca* e *A sucessora*, dentre as quais, o romance brontëano, ou, no Brasil, *Encarnação* (1893), de José de Alencar, e *A intrusa* (1908), de Júlia Lopes de Almeida, julgar o texto de Du Maurier como um plágio da narrativa de Nabuco, não seria, de certo modo, sugerir que esta plagiou Alencar e Almeida?

Logo, em nossa análise do caso, fizemos uso de alguns termos capitais da Teoria Literária, nomeadamente, *mímesis*, *imitação* e *influência*, a fim de explorarmos os limites da intertextualidade entre obras literárias. Para tanto, iniciamos este estudo com uma introdução geral do curioso episódio, protagonizado por Daphne du Maurier e Carolina Nabuco, e, depois, partimos para uma discussão de caráter histórico quanto à noção de plágio. Seguidamente, nossa pesquisa ocupa-se de um breve panorama da *mímesis*, desde a Antiguidade, com as concepções platônicas e aristotélicas, ao conceito bloomiano de influência — uma vastidão teórica, por certo, mas que será utilizada aqui de maneira cirúrgica, a fim de aprofundar pontos específicos de nossa investigação.

No último capítulo, comparamos, finalmente, os dois textos, com o auxílio da fortuna crítica sobre os mesmos. Vale ressaltar que, os artigos jornalísticos escolhidos para fundamentar ou contrapor nosso exame são da época em que a alegação foi, primeiramente, apontada, embora a polêmica volte à superfície tão logo surjam quaisquer adaptações e reedições dos livros: em 2020, o novo *remake*

de *Rebecca*, dirigido por Ben Wheatley, e produzido pela Netflix, reacendeu, há pouco, esta querela literária, ainda inconclusiva — foi, aliás, a partir da recente revitalização deste debate, que escrevi uma matéria para a revista “Continente”¹, a qual, aqui, intento desenvolver, uma vez que notamos uma estranha carência de pesquisas acadêmicas acerca do assunto.

Além do acervo crítico selecionado, não ignoramos as perspectivas das próprias autoras quanto à disputa em que estão envolvidas, e, sobretudo, utilizamos as obras biográficas e ensaísticas de Daphne du Maurier — devido à uma maior profusão e acessibilidade —, particularmente, sua coletânea *The Rebecca Notebook and Other Memories* (1981), apresentada no tribunal, em 1947, por ocasião do processo promovido pela família MacDonald.

Metodologicamente, neste trabalho será usada a técnica de análise de conteúdo. De modo geral, esta categoria de estudo é muito comum nas pesquisas qualitativas, porque aplica-se a “discursos’ (conteúdos e continentes) extremamente diversificados” (BARDIN, 2016, p.8). Para Bardin, a análise de conteúdo é um método, sobretudo, empírico, que provém do tipo de “fala” a que se ocupa a tese, além da espécie de interpretação que se procura fazer, a fim de obter, através de processos sistemáticos e objetivos descritivos do conteúdo das mensagens investigadas, indicadores que possibilitem a dedução de “conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens” (2016, p. 47).

Finalmente, enfatizamos que não está em nossa alçada determinar, categoricamente, se os paralelismos apontados entre os dois livros constituem, ou não, roubo literário — nos interessa, sobretudo, acrescentar a esta curiosa discussão que, anos depois, continua em aberto. Ademais, é capital lembrar que a crítica literária — elemento significativo para o exame do problema em pauta — é um objeto não somente dos Estudos Literários *tout court*, mas, da mesma maneira e em igual intensidade, do Jornalismo e, assim, a presente análise tem relação direta com a Comunicação Social.

Isto posto, faz-se necessário dispormos de algumas notas bibliográficas sobre Daphne du Maurier e Carolina Nabuco, figuras centrais deste trabalho e do insólito conflito que, a seguir, analisaremos.

¹ AMORIM, Thâmara. “Rebecca” e seus fantasmas. Revista Continente, 2020. Disponível em: <http://revistacontinente.com.br/secoes/resenha/rebecca-e-seus-fantasmas>

2 “UM PLÁGIO SEM CERIMÔNIAS”?: SOBRE REBECCA E A SUCESSORA

2.1 “ONTEM À NOITE, SONHEI QUE HAVIA IDO À MANDERLEY NOVAMENTE”: DAPHNE DU MAURIER

Para Daphne du Maurier (2013), ao escrever um livro, era imperativo inserir-se por completo na narrativa, mas, estando esse terminado, era necessário deixá-lo, definitivamente, de lado. Contudo, após a conclusão de seu mais célebre romance, *Rebecca*, publicado em 1938, tal desvencilhamento tornou-se tarefa difícil — quarenta anos depois, em 1981, a escritora inglesa lançou sua última obra, *The Rebecca Notebook and Other Memories*, uma coletânea de rascunhos de seu *best-seller*, bem como de ensaios autobiográficos. Logo no prefácio, Du Maurier explica-se: de que modo esquecer *Rebecca*, se, continuamente, escreviam-lhe cartas inquisitivas acerca das influências responsáveis pela criação do enredo? Não eram só tais correspondências, no entanto, que a impediam de deixar o livro em seu passado literário — acusada de plágio algumas vezes, a romancista chegou a ir à Corte para defender a originalidade de seu trabalho e, portanto, *The Rebecca Notebook* é sua última tentativa de prová-lo.

“Ontem à noite, sonhei que havia ido à Manderley novamente” (DU MAURIER, 2003, l.84, tradução nossa²)³. A protagonista inominada volta à casa de seu marido através de um caminho que, em sonho, torna-se labiríntico, devido ao abandono da propriedade à natureza indomada — afinal, depara-se com a mansão dos De Winter, outrora esplêndida, agora, uma alucinação fantasmagórica. Assim tem início o suspense romântico adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock, em 1940, estrelado por Joan Fontaine e Laurence Olivier, grande sucesso de bilheteria e vencedor na categoria de melhor filme no Oscar do mesmo ano. Segundo a própria Du Maurier, Manderley é, de fato, reminiscência de uma propriedade real, pela qual, ainda menina, a autora apaixonara-se: “eu queria escrever um romance que se desenrolasse em minha amada Cornualha” (DU MAURIER, 2013, l.121)⁴.

Conforme conta Daphne du Maurier em sua autobiografia *Myself When Young* (2013), no estado da Cornualha, havia uma mansão vazia, Menabilly,

² Todas as traduções do inglês serão feitas pela autora.

³ No original: Last night I dreamt I went to Manderley again.

⁴ No original: (...) but all I wanted to do was write, and to write a novel set in my beloved Cornwall.

escondida no extremo oeste da Inglaterra, perto da qual a família Du Maurier havia comprado uma casa de férias. A escritora narra seu primeiro encontro com a propriedade, ainda na década de 1920, em um tom de reverência similar ao da segunda Mrs. de Winter, uma vez que, mesmo abandonado e quase tomado por ervas daninhas, o edifício causou-lhe grande impressão: “Menabilly, assombrada, misteriosa... ‘O lugar tomou conta de mim’, escrevi em meu diário” (DU MAURIER, 2013, I.2135)⁵. Com a permissão do proprietário, ela passou a caminhar pelo local, que, por falta de cuidados e habitantes, estava em situação deplorável. Mais tarde, entretanto, já conhecida pelo sucesso internacional *Rebecca*, Daphne du Maurier comprou a propriedade, com intenção de restaurá-la à sua imponência anterior (LIGHT, 2013).

No momento em que teve a ideia inicial de *Rebecca*, porém, Du Maurier morava no Egito. No outono de 1937, casada e mãe de duas crianças, deixadas sob os cuidados de uma babá na Inglaterra, Daphne havia se mudado com o marido, o Oficial Comandante do Segundo Batalhão Boy Browning, para a estação militar que ele supervisionava em Alexandria. Embora precisasse cumprir obrigações sociais, Du Maurier queria apenas escrever e, no calor egípcio, ao qual estava desacostumada, a inglesa sonhava com soturnas casas gótico-vitorianas:

(...) como Milton em Northamptonshire, onde eu havia ficado durante a Primeira Guerra Mundial, ou não, porque minha casa na Cornualha estaria vazia, negligenciada, seu dono ausente – sim, certeza – como Menabilly, perto de Fowey (...) E obviamente, os Quiller-Couches haviam me contado que o dono tinha sido casado com uma esposa lindíssima, com a qual teria divorciado-se, para casar com uma mulher mais jovem? (DU MAURIER, 2013, I.121-126)⁶

Tal qual conta em *The Rebecca Notebook*, devido a sua inadequação como mulher da sociedade, Du Maurier começou a pensar no noivado anterior do marido, que não chegou a realizar-se — “talvez ela tivesse sido melhor em jantares e festas

⁵ No original: Menabilly, haunting, mysterious.... ‘The place has taken hold of me,’ I wrote in the diary.

⁶ No original: (...) like the house Milton in Northamptonshire, where I had stayed as a child during the First World War, and yet not like, because my Cornish house would be empty, neglected, its owner absent, more like - yes, very like - the Menabilly near Fowey, not so large as Milton, where I had often trespassed. And surely the Quiller-Couches had told me that the owner had been married first to a very beautiful wife, whom he had divorced, and had married again a much younger woman?

do que eu jamais seria” (DU MAURIER, 2013, l.126)⁷ — e o que haveria de sentir se, por exemplo, Browning fosse viúvo ou divorciado? Daphne passou, portanto, a rascunhar essas ideias em um caderno, mas, prontamente, percebeu que essas nada mais eram que imagens um pouco desconexas e insuficientes para a produção de um romance. Assim, *Rebecca* permaneceu embrião até a volta do casal à Inglaterra, meses depois.

Faz-se fundamental frisar que, naquele momento, Daphne du Maurier já gozava de certo reconhecimento literário, não obstante seus três primeiros livros, *The Loving Spirit* (1931), *I'll Never Be Young Again* (1932) e *The Progress of Julius* (1933), publicados pela editora Heinemann, tivessem alcançado pouco êxito editorial. Após tais decepções, seu agente, Curtis Brown, sugeriu que sua terceira obra, uma biografia de seu pai, fosse publicada por Victor Gollancz, que faria melhor trabalho na promoção da autora (FORSTER, 2007). Em 1934, com a morte de Sir Gerald du Maurier, famoso ator de teatro, Daphne recebeu um contrato de Gollancz para escrever uma biografia do parente ilustre — figura tão admirada quanto conturbada —, enquanto a notícia de seu falecimento ainda estava fresca. De acordo com Forster (2007), *Gerald: A Portrait* (1935) foi o primeiro sucesso da escritora que, mesmo considerado uma afronta pelos amigos do pai, foi descrito pela crítica do *The Times*, o jornal que Daphne mais reverenciava, como uma obra memorável, de escrita brilhante e cômica. Em uma menção ainda mais elogiosa, o crítico Clayton Hamilton, em sua coluna para o famoso periódico *Saturday Review of Literature*, observou que o livro não tratava-se de qualquer biografia, mas de um “documento mais rico em seu conteúdo humano do que qualquer romance ordinário, aplaudido por sua apreciação popular” (1935, p.621)⁸ — seu elogio é uma resposta direta à reputação da escritora, que, até então, havia escrito, apenas, ficções consideradas popularescas e de pouco valor literário.

Seguidamente, em 1936, Gollancz publicou seu quinto romance, *Jamaica Inn*, uma história de piratas oitocentistas, frequentemente comparada em estilo e narrativa ao brontëano *O morro dos ventos uivantes* (1847), considerado pelo editor como o melhor livro de Du Maurier até então. Com efeito, o mesmo logrou de ótimas vendas, além de ter inspirado o filme homônimo de Alfred Hitchcock de 1939 — o

⁷ No original: (...) perhaps she would have been better at dinners and cocktail parties than I could ever be.

⁸ No original: (...) far richer in its human content than the average novel that is acclaimed by the plaudits of popular appreciation.

qual a autora odiara —, mas Daphne ainda não havia publicado seu tão desejado *best-seller*. De qualquer modo, como conta Forster (2007), Victor Gollancz, entusiasmado com o sucesso de seu último romance, queria que ela escrevesse outro imediatamente. A autora, no entanto, começou a coletar cartas e diários de parentes para a composição de sua segunda biografia, *The Du Mauriers*, publicada em 1937: sendo ela parte de uma família inglesa ilustre, filha de um ator famoso, e neta de um escritor importante no século XIX, George du Maurier, Daphne tinha muito a escrever. O livro, contudo, não vendeu quase nada se comparado a qualquer exemplar de sua ficção.

Depois de sua estadia na África, a escritora dedicou-se inteiramente ao enredo de *Rebecca*, finalmente concluído em abril de 1938. Conta Forster que, ao enviar o manuscrito, ela escreveu uma nota cheia de insegurança para Gollancz: “aqui está o livro... tentei criar uma atmosfera de suspense... o final está um pouco curto e sinistro” (DU MAURIER, s.d., n.p. *apud* FORSTER, 2007, p.135)⁹. Norman Collins, editor sênior de Victor Gollancz, leu *Rebecca* em apenas dois dias e afirmou entusiasticamente: “O novo Daphne du Maurier contém tudo que o público pode querer” (FORSTER, 2007, p.135)¹⁰.

No livro, a narradora, que não tem nome próprio, após casar-se com Maxim de Winter, um viúvo aristocrata, chega à propriedade luxuosa do marido, Manderley, para descobrir que sua primeira esposa, Rebecca, é uma figura inesquecível para todos os moradores da propriedade — a bela Rebecca parece jamais ter morrido, impressão reforçada por todos que a atual esposa de Maxim encontra, em particular, pela governanta da mansão, a sombria Mrs. Danvers. Em seus rascunhos, Daphne enfatiza: “esta não é uma história de fantasmas” (DU MAURIER, s.d., n.p. *apud* FORSTER, 2007, p.132)¹¹, pelo contrário, dentre todos os seus textos, até então, o mesmo é o mais psicológico e introspectivo: “ela jamais havia entrado na mente de nenhuma de suas personagens a tal nível” (FORSTER, 2007, p.137)¹².

A resposta da crítica e do público foram, logo, instantâneas — *Rebecca* era um *best-seller*, mas os jornais dividiam-se entre o sarcasmo e o elogio: o *The Times* concluiu que, embora a leitura fosse divertida, a narrativa não era nada demais; em

⁹ No original: (...) here is the book... I've tried to get an atmosphere of suspense... The ending is a bit brief and a bit grim.

¹⁰ No original: The new Daphne du Maurier contains everything that the public could want.

¹¹ No original: (...) it's not a ghost story.

¹² No original: Never before had she entered the mind of any of her characters to this extent.

contrapartida, o *Observer* defendeu o livro do status superficial de meramente mercadológico, afirmando que a trama era estranha, mas fascinante; majoritariamente, contudo, os jornais americanos rotularam *Rebecca* como uma versão moderna e mais fraca do clássico *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë (FORSTER, 2007). Com efeito, essa opinião foi, e ainda é, amplamente reverberada pela teoria e crítica literária: à título de exemplo, em sua coletânea de ensaios *Expletives Deleted* (1992), Angela Carter sugeriu, com veemência, que um dos livros mais populares do século XX (*Rebecca*), havia, simples e descaradamente, replicado o enredo de *Jane Eyre*.

Uma acusação formal de plágio veio a seguir, sem qualquer relação com a obra brontëana: quando a adaptação de Hitchcock chegou aos cinemas, a família da escritora americana Edwina L. MacDonald processou Du Maurier, bem como sua editora estadunidense e a *Selznick International Pictures Inc.*, produtora do filme, por terem, supostamente, plagiado o conto de MacDonald, *I Planned to Kill my Husband*, publicado na *Heall's International Magazine*, depois, estendido e lançado como romance em 1927, sob o título *Blind Windows* — “quarenta e seis ‘paralelismos’ foram submetidos como evidência de plágio” (FORSTER, 2007, p.218)¹³. Sobre o caso, Daphne du Maurier conta, não sem certo cinismo:

(...) um processo de plágio foi colocado contra a *Selznick International Pictures* pela família de uma tal Mrs MacDonald – acho que é esse seu nome – que disse que a história era a cópia de um romance que ela tinha escrito chamado *Blind Windows*. Mandaram-me o livro e eu dei uma olhada. Não era nada como meu *Rebecca*, exceto pelo fato do homem no livro ter casado duas vezes. De qualquer forma, eu fui chamada a testemunhar. (DU MAURIER, 2013, l.152)¹⁴

Foram justamente os rascunhos de *Rebecca*, apresentados na corte e compilados em *The Rebecca Notebook*, que garantiram, legalmente, a inocência de Du Maurier. O que aqui nos interessa, todavia, é uma outra alegação de plágio contra a obra que, malgrado não tenha ido aos tribunais, circulou por jornais internacionais e brasileiros: em abril de 1940, em seu rodapé semanal no *Correio da*

¹³ No original: Forty-six ‘parallelisms’ were submitted as evidence of plagiarism.

¹⁴ No original: (...) a suit of plagiarism was brought against Selznick International Pictures by the family of a Mrs MacDonald - I trust I have the name right - who said the story was a copy of a novel she had written called *Blind Windows*. The novel was sent to me, and I glanced through it. It was nothing like my *Rebecca*, save for the fact that the man in the book had been married twice. Nevertheless the suit was brought, and I was called as a witness for the defense.

Manhã, o crítico literário Álvaro Lins declara de maneira peremptória: “*Rebecca* é, essencialmente, *A Sucessora* da Sra. Carolina Nabuco” (p.234). Ora, teria uma famosa escritora inglesa copiado o trabalho de uma brasileira?

2.2 O RETRATO DA PRIMEIRA MULHER: CAROLINA NABUCO

A trajetória literária de Carolina Nabuco é, curiosamente, correlata à de Daphne du Maurier. Também parte de uma família aristocrata: o pai da autora foi o diplomata, político e intelectual pernambucano Joaquim Nabuco, eminente abolicionista do século XIX. Devido ao trabalho de seu célebre parente, Carolina, nascida na última década do período oitocentista, teve uma infância dividida entre a França e a Inglaterra e, conseqüentemente, foi educada, sobretudo, em francês e inglês. Nesta última língua, deparou-se, pela primeira vez, com a paixão pela literatura, através de clássicos vitorianos — segundo a própria Nabuco (2000), citada por Silva (2020), quando o pai entregou-lhe, aos catorze anos, um exemplar de *David Copperfield* (1849) de Charles Dickens, foi como se, diante de seus olhos, se abrisse “um pedaço de céu azul num rasgão luminoso” (p.48 *apud* p.22), tal qual em uma ilustração de seu catecismo. Essa veneração, um tanto quanto religiosa, pela criação ficcional, estenderá-se por toda a sua vida.

Já nos Estados Unidos, país de sua adolescência, Carolina Nabuco começou a escrever pequenos textos e contos, na tentativa de tornar-se escritora:

(...) entre os vários gêneros literários que tentei, nenhum me atraía como o da ficção. (...) Aos quinze anos tentei publicar numa dessas revistas um conto que foi rejeitado. Animaram-me, porém a continuar. Outro que escrevi mais tarde foi igualmente rejeitado. (NABUCO, 2000, p. 264-265 *apud* SILVA, 2011, p.28).

Depois de uma série de rejeições, Carolina conseguiu publicar alguns de seus textos e crônicas em jornais, sem significativas repercussões. É, de fato, após a morte de Joaquim Nabuco, em 1910, quando a enlutada filha volta ao Brasil, que inicia-se sua relação com a literatura nacional, uma vez que, até então, seu repertório literário era, fundamentalmente, europeu e norte-americano. Tamanho era seu estranhamento com a língua portuguesa que, conforme Silva (2020), seu irmão precisou ajudar-lhe com a gramática, tão diferente eram as regras dos idiomas dominados, com excelência, pela jovem. É interessante sublinhar que, bem como Du Maurier e sua *Manderley/Menabilly*, ao regressar ao território brasileiro, Carolina foi

morar em uma grande casa em Petrópolis, provável evocativo do Palacete de Paissandu, uma personagem em si mesma no romance que mais tarde exploraremos.

Embora devaneasse com a criação ficcional, para ela, a mais sublime forma de arte, na década seguinte, Carolina Nabuco dedica-se, por oito anos, à escrita do biográfico *A vida de Joaquim Nabuco*, seu primeiro livro, publicado em 1929. Mais uma vez, similarmente ao caso da autora inglesa, a biografia de seu pai foi um sucesso imediato, feito inesperado para Carolina, uma vez que, de pronto, sua estréia foi responsável, segundo o membro da Academia Brasileira de Letras (ABL) Humberto Campos (1929), por matriculá-la nas letras nacionais eruditas “de modo que se pode capitular triunfal” (*Correio da Manhã*, p.2). Com efeito, de acordo com Brazil e Schumaner (2000), o poeta Alberto de Oliveira iniciou um movimento para eleger a escritora iniciante como membro da ABL, mas a mesma, que lera o estatuto da casa, afirmou que a posição era dada apenas a ficcionistas e, ela, ainda, não o era.

A primeira edição de *A vida de Joaquim Nabuco* esgotou-se em apenas um mês, bem como foi traduzida para o inglês e o espanhol e publicada fora do país. A exitosa publicação elevou Carolina Nabuco ao status, já bastante prestigioso, de biógrafa do pai; no entanto, malgrado entendesse a importância do livro, pois que tratava de tão notável figura, Carolina pretendia ser conhecida como literata. Logo, na década seguinte, Nabuco — um pouco insegura com uma redação que, agora, teria de ser inteiramente sua, posto que as personagens de um próximo texto, que se pretendia literário, seriam novas — começou a rascunhar um conto intitulado *O retrato da primeira mulher*:

Seria uma espécie de diálogo entre uma esposa morta e aquela que lhe sucedeu. Cuidei de aproveitar e estender esse esboço, a fim de transformá-lo em romance. Acrescentei pormenores e episódios que pudessem dar mais vida às figuras principais e firmar o contraste entre as duas esposas – uma viva, outra morta. (NABUCO, 1973, n.p. *apud* MUZART, 2014, p.8)

De fato, o texto foi publicado como romance em 1934, sob o título *A sucessora*. Na narrativa, de cunho, principalmente, psicológico, uma jovem do campo, Marina, casa-se com o viúvo abastado Roberto Steen, que a leva para morar no imponente Palacete de Paissandu, no Rio de Janeiro, onde, por todo lado, encontra-se a memória ativa de sua belíssima e influente primeira esposa, Alice.

Das interações com os serviçais, aos mínimos detalhes da organização e estética da mansão: tudo lembra a predecessora, em particular, um ostensivo quadro desta, que dia e noite assombra Marina, vide o nome do conto inicial.

Contrariamente ao seu debute, *a priori*, *A Sucessora* não causou nenhum burburinho no mercado editorial, não obstante a, finalmente, romancista tivesse começado sua carreira de maneira tão brilhante. Para o crítico e escritor Fernando Sabino (1940), tamanho fiasco só poderia, no caso de Nabuco, decorrer de uma péssima publicidade. De qualquer modo, até a polêmica indicação de plágio contra o *best-seller* de Du Maurier, o romance passou, majoritariamente, despercebido.

2.3 “UM PARALELO EXTRAORDINÁRIO”: ACUSAÇÃO E DEFESA DE DAPHNE DU MAURIER

Em 21 de abril de 1940, apenas alguns meses antes do lançamento da clássica adaptação hitchcockiana de *Rebecca*, o influente crítico literário pernambucano Álvaro Lins afirmou, categoricamente, em seu rodapé semanal, *Jornal de Crítica*, no *Correio da Manhã*, que o romance de Daphne du Maurier se tratava de “um plágio sem cerimônias” (p.2) do qual era vítima Carolina Nabuco — assim iniciou-se uma inusitada querela literária entre uma escritora inglesa e outra brasileira, até o momento, inacabada.

Asseguradamente, Nabuco traduziu *A Sucessora* para o inglês e o enviou a um agente literário para uma almejada publicação nos Estados Unidos, que jamais ocorreu. Sem muitas delongas, Bob Winans, amigo de Carolina que havia lido a versão traduzida, a avisou das paridades entre o seu livro e o *best-seller* de Du Maurier. A mesma, pois, apressou-se em ler o suposto plágio e, em seguida, redigiu uma carta a seu agente perguntando-lhe se havia enviado o manuscrito à Londres, ao que ele respondeu negativamente — assim contou a própria autora no livro de memórias *Oito décadas* (1973). Judith Cook (1992), porém, relata essa história de maneira diferente:

Em Março de 1940, (a agente literária) Nannine Joseph recebeu uma carta da Srta. Nabuco, que apontava similaridades significativas entre *A Sucessora* e *Rebecca*. A Srta. Joseph concordou, mas não

pensou que chegasse a ser mais que uma coincidência e, portanto, não trocaram mais correspondências. (COOK, 1992, p.195-196)¹⁵

Indicada por Cook como agente americana de Nabuco, Nannine Joseph dirigiu a própria agência literária de 1930 a 1976. Joseph teria, ainda segundo Cook (1992), enviado uma cópia do manuscrito de Nabuco para a agente inglesa Audrey Heath, que o teria oferecido para uma variedade de editores britânicos, embora não se tenha registro de que, dentre eles, estivesse Víctor Gollancz, editor de Du Maurier. Logo, depois da indiferença de Joseph, possivelmente nada mais teria se dado do caso fora do Brasil se, em novembro de 1941, o *The New York Times* não tivesse publicado uma comparação dos dois livros, numa matéria intitulada *The Long Arm of Literary Coincidence: An Extraordinary Parallel Between Miss Du Maurier's 'Rebecca' and a Brazilian Novel*. No texto, escrito por Frances Grant, as simetrias apontadas entre os romances formam um quadro pouco favorável à imagem de Daphne du Maurier: “Tão numerosos são os paralelos que o leitor pode encontrá-los em quase todas as páginas” (p.32)¹⁶.

Conta Carolina Nabuco que, após a publicação do *The New York Times*, seu agente (ela não menciona Nannine Joseph em *Oito décadas*) apressou-se em escrever-lhe confirmando ter, de fato, enviado a tradução de *A sucessora* para casas editoriais inglesas. Em seu rodapé, Álvaro Lins (1940) diz que o livro de Nabuco teria sido recusado porque este não pertencia a um gênero interessante ao público internacional, ao passo que *Rebecca* preenchia tal requisito com seu final sensacionalista. Com efeito, Frances Grant (1941) afirma que uma das únicas diferenças entre as duas obras é, justamente, seus epílogos — em *Rebecca*, quando o corpo de sua primeira mulher é, finalmente, encontrado, Maxim revela à sua segunda esposa que a assassinou, devido às suas constantes traições. Aliviada, uma vez que pode ter certeza do ódio de Maxim por Rebecca, a atual Mrs. de Winter junta-se ao marido em um drama policial para livrá-lo da acusação de assassinato, sem conseguir, no entanto, salvar Manderley, que é incediada pela vingativa Mrs. Danvers. No romance de Nabuco, contudo, Marina descobre que está grávida, algo que jamais aconteceu com Alice, que era estéril, e, por conseguinte, sua gravidez é

¹⁵ No original: In March 1940 Nannine Joseph received a letter from Miss Nabuco pointing out distinct similarities between *A Sucessora* and *Rebecca*. Miss Joseph agreed but did not think that this amounted to more than coincidence and there was some further correspondence.

¹⁶ No original: So numerous are the parallels that one may find them on almost every page.

responsável por restaurar o casamento e livrá-la de sua mania pela predecessora — um desfecho anticlimático. Seria possível, portanto, que Daphne du Maurier tivesse adaptado a narrativa de Carolina para o gosto hollywoodiano e, então, reivindicado sua autoria?

No Brasil, esta insólita ideia já tomava as folhas de inúmeros periódicos. O crítico e escritor Fernando Sabino, comentou o “sensacional pleito literário” (2001, p.15) no jornal *O Diário*, de Belo Horizonte, em 1940, sem ter lido o livro de Nabuco. Na coluna, declara que não duvida do plágio apenas por ter sido inferido contra uma autora nacional, bem como pontua a possibilidade de ambas terem concebido tramas semelhantes, ocorrido não completamente impossível ou sem precedentes na história da literatura. Na semana seguinte, entretanto, Sabino escreveu novamente sobre o caso, após ter lido *A sucessora* e admite:

Pois cheguei foi a um estado de fusão e confusão dos dois livros, a ponto de ver Maxim de Winter (“Rebecca”) casado com Marina (“A Sucessora”) e tornando Alice (“A Sucessora”) a mulher inesquecível de Manderley (“Rebecca”). (SABINO, 2001, p.17)

Em agosto de 1940, quando o filme de Hitchcock já havia sido lançado, Álvaro Lins escreveu um outro texto, dessa vez mais metodicamente comparativo, intitulado “*Rebecca*”, *um plágio*. Na coluna, Lins reconta a presumível história da viagem do livro de Nabuco pela Inglaterra:

(...) uma representante da mesma agência norte-americana solicitou permissão à sra. Carolina Nabuco a fim de enviar o romance para a Inglaterra, onde, possivelmente, seria lançado. Houve, depois, como sucede nos próprios romances ingleses, um intervalo cheio de silêncio e de mistério. E o que estava dentro deste silêncio era *Rebecca*, que a sra. Daphne du Maurier confessou que havia idealizado e escrito em noventa dias. O prazo, que nos parece curto para uma obra tão vasta de 400 páginas, torna-se explicativo para o “caso” literário que estamos agora debatendo. (LINS, 1941, p.235)

A própria Du Maurier (2013) assegura, em *The Rebecca Notebook*, que iniciou *Rebecca* em 1937, aos trinta anos de idade, quando residia em Alexandria, e, decerto, a obra foi publicada em 1938, quando a mesma tinha trinta e um anos. É, também, interessante pontuar que durante sua estadia no Egito, Daphne não tinha muitas páginas do livro:

E assim começou, rascunhos em meu caderno, e os primeiros capítulos. Então a coisa toda foi deixada de lado até o meu retorno para a Inglaterra, alguns meses depois. (...) Reunida com as crianças

e feliz na casa em estilo Tudor, eu fui capaz de voltar mais uma vez para *Rebecca*. (DU MAURIER, 2013, I.136)¹⁷

Conforme Forster (2007) o processo inicial de escrita do romance se deu em julho de 1937 e, nesse período, Daphne tinha apenas o título e quinze mil palavras que, mais tarde, teria odiado e, portanto, destruído. Porém, em março do ano subsequente, já na Inglaterra, a autora começou a escrever com uma rapidez impressionante: “Não tenho certeza de quanto tempo demorei para terminar o livro, provavelmente três ou quatro meses.” (DU MAURIER, 2013, I.140)¹⁸

Outro ponto curioso levantado por Lins, também posto em sua primeira acusação de plágio contra Du Maurier, é a estilística de ambas as autoras. O crítico pontua que, antes de seu *best-seller*, a escritora tinha publicado uma biografia de seu pai e outros “enredos sensacionais, embora superficiais, de crimes e melodramas” (1941, p. 236). Para ele, então, *Rebecca* seria uma mudança de estilo tremenda, uma vez que a narrativa é, até a parte final, quando decai esteticamente, de cunho psicológico. A tese de Lins sobre *A Sucessora*, no entanto, é bem mais positiva: “a impressão que o livro me transmitiu foi o de um magnífico romance incompleto” (p.234). Conforme o crítico, Carolina teria, nas páginas de sua estreia na ficção, analisado, de modo admirável, os exageros da emoção e, assim sendo, criado um excelente trabalho de investigação da psique da protagonista, embora ainda lhe faltasse certos “elementos complementares”:

Essa tarefa secundária e muito fácil a sra. Carolina Nabuco haveria, ela mesma, de empreender mais tarde, em uma nova edição, como uma consequência da outra tarefa, esta fundamental e difícil, que já havia realizado. Antes que o fizesse, porém, uma escritora inglesa, a sra. Daphne du Maurier, o fez com uma desenvoltura e uma falta de cerimônia surpreendentes. (LINS, 1941, p.234)

Ademais, Álvaro Lins critica a descrença de outros críticos e literatos acerca da perspectiva de uma autora inglesa ter plagiado, tão evidentemente, uma autora brasileira. Por outro lado, o *Saturday Review of Literature* publicou, em 29 de novembro de 1941, uma matéria intitulada “*Was Rebecca Plagiarized?*”, na qual o colunista Harrison Smith rechaça a escolha do *The New York Times* de escrever

¹⁷ No original: And so it started, drafts in my notebook, and the first few chapters. Then the whole thing was put aside, until our return to England in only a few months' time. (...) Reunited with the children, and happy in the charming Tudor house, I was able to settle once more to my novel *Rebecca*.

¹⁸ No original: I am uncertain how long it took me to finish the book, possibly three or four months.

sobre uma alegação feita por brasileiros “patriotas”, além de declarar, taxativamente, que a ideia de que Gollancz teria enviado *A sucessora* a Daphne du Maurier, para que esta o reescrevesse como seu, soava absurda. Declara, então, que ambos os romances eram, naturalmente, influenciados por *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, uma vez que os temas eram comuns entre os três textos.

Certamente, tanto Du Maurier, quanto Nabuco, deveriam ser familiarizadas com o clássico oitocentista, dado que, a primeira escreveu uma biografia do irmão de Charlotte Brontë em 1960, *The Infernal World of Branwell Brontë*, e, a última, iniciou sua paixão pela literatura com a leitura de outros autores gótico vitorianos (Dickens e Thackeray). Como dito anteriormente, a alegação de que *Jane Eyre* teria sido a maior influência de Daphne para a elaboração de *Rebecca* já era, então, quase senso comum, não obstante ela jamais tenha confirmado tal coisa.

Tão logo saiu a matéria do *The New York Times*, a *Doubleday Doran*, editora americana de Du Maurier, conjuntamente com esta, lançou uma nota negando as duas acusações de plágio — a de McDonald e Nabuco. Porém, Daphne escreveu, pouco depois, uma carta colérica para o jornal, que a despeito de reconhecer as similitudes entre os enredos dos romances, questiona:

Não seria possível (...) deixar que as autoras brigassem para determinar qual delas escreveu meu livro? Será que nada pode ser feito pela *Author's Societies* na Inglaterra e Estados Unidos para proteger escritores inocentes, como eu, dos inconvenientes e gastos de ações legais de tais ataques sem qualquer perspectiva de redução de danos? (DU MAURIER, 1941, n.p. *apud* COOK, 1992, p.199)¹⁹

Ela ainda anuncia que seu editor americano havia oferecido publicar *A sucessora* em inglês para que os leitores pudessem decidir se seu livro era plágio deste. Entretanto essa oferta, garante Cook (1992), jamais aconteceu. Inclusive, conta Cook que, em 1942, a imprensa britânica levantou a alternativa de que a ideia de plágio poderia ter ocorrido aos editores de Carolina Nabuco como uma estratégia de marketing. Em sua primeira coluna sobre o caso n’*O Diário*, ainda em 1940, Sabino conjectura sobre essa possibilidade, e menciona a importância da acusação para o aumento das vendas de *A sucessora* — portanto, mesmo que o

¹⁹ No original: Would it not be possible (...) to let these two authoresses fight it out as to which of them wrote my book. Can nothing be done by the Authors’ Societies in England or the USA to protect quite innocent authors like myself from the troubles and heavy legal costs of such raids without the slightest prospect of damages?

episódio resultasse em coisa alguma na justiça, o mesmo seria responsável por alavancar a obra de Carolina, o que, efetivamente, ocorreu. A hipótese de pura publicidade é, todavia, pouco viável, pois que as primeiras e, mais importantes denúncias feitas no Brasil, foram promovidas pelo exponencial jornalista Álvaro Lins, que nada tinha a ver com a editora nacional ou com a internacional de Nabuco. Reiteramos, novamente, que o agente estadunidense da autora descartou a compreensão de roubo literário sem qualquer hesitação.

Mais tarde, Carolina resumiu o ocorrido em suas memórias:

(...) *Rebecca* vendeu-se literalmente aos milhões; foi traduzido em muitas línguas e depois explorado num magnífico filme. Embora muitos me aconselhassem a iniciar processo, eu fiquei plenamente satisfeita em ver o plágio ser geralmente proclamado pelos que haviam lido os dois livros. (...) Tive a princípio um grande desgosto, mas veio a convicção de que houve realmente plágio. O fato alcançou tal repercussão no Brasil, que me consolei perfeitamente e não cogitei o processo. Coisas desse gênero são, aliás, extremamente difíceis de levar a bom termo. Quando o filme *Rebecca* chegou ao Brasil, o advogado de seus produtores (*United Artists*), doutor Alberto Torres Filho, procurou meu advogado, Bartolomeu Anacleto, para pedir-lhe que eu me prestasse a assinar um documento admitindo a possibilidade de ter havido mera coincidência. Se me prestasse a isso, eu seria compensada com uma quantia que o doutor Torres qualificou como “de ordem patrimonial”. Não anuí, naturalmente (NABUCO, 2000, p. 140-141 *apud* SILVA, 2011, p.6)

Isto posto, Carolina Nabuco não foi à Corte reclamar seus direitos de autora e Daphne du Maurier teve êxito no processo iniciado pela família McDonald. Em território nacional, *A Sucessora* gozou de sucesso editorial, devido tanto à comparação com *Rebecca*, quanto à novela de Manoel Carlos, transmitida em 1979, embora a obra não seja, na contemporaneidade, significativamente conhecida. Posteriormente, apesar de fora do Brasil as confrontações entre o romance brasileiro e seu *best-seller* tivessem diminuído, Du Maurier passou a ponderar sobre o caso, em uma mistura de pena e alívio — de acordo com Cook (1992), Daphne perguntava-se, com frequência, acerca da “pobre” Carolina, pois percebera que, se no lugar de *Blind Windows* de McDonald, o livro julgado em tribunal tivesse sido o de Nabuco, ela poderia ter perdido a disputa legal. No entanto, a mesma nunca admitiu qualquer paridade entre *Rebecca* e outro trabalho literário.

Tal contenda, pois, principiada na crítica jornalística por Álvaro Lins, permanece inconclusiva. *Rebecca* e *A sucessora*, contudo, serão textos

invariavelmente relacionados, porque palavras como plágio, cópia e imitação ressurgem no instante em que são lançadas novas edições ou adaptações das obras citadas. Destarte, pretendemos, neste trabalho, persistir na investigação deste intrigante episódio, a partir das inquirições da crítica literária, em particular, por meio dos escritos de Álvaro Lins, e pelo estudo comparativo dos dois romances. É fundamental ressaltar que, no presente trabalho, não intentamos esgotar o assunto e concluir, definitivamente, o debate — pelo contrário, aqui tentaremos estender, ainda mais, a conversação sobre essa polêmica. Com este objetivo, revisaremos, a seguir, o desenvolvimento do conceito de plágio na literatura, além de seus paralelos com outros termos congêneres, nomeadamente, *mímesis*, imitação e influência.

3 “PRESSÁGIOS DE RESSURREIÇÃO”: UMA ANÁLISE TEÓRICA DO CASO

3.1 ROUBO LITERÁRIO: ORIGEM DO PLÁGIO NA LITERATURA

Acusada de ter plagiado dois diferentes romances — *Blind Windows* e *A sucessora*, e inspirado-se demasiadamente em outro — *Jane Eyre*, Daphne du Maurier foi à Corte somente uma vez, em 1947, a fim de atestar a integridade da autoria de *Rebecca*, e saiu do processo, iniciado pela família da autora de *Blind Windows*, invicta. Algum tempo depois, porém, Du Maurier passou a conjecturar a possibilidade de ter sido o resultado do pleito legal desastroso se, no lugar de McDonald, tivesse sido processada por Carolina Nabuco. Com efeito, de acordo com esta última, muitos aconselharam-na a iniciar uma ação legal contra a escritora inglesa, mas a brasileira contentou-se com a exposição do plágio. Segundo Cook (1992), a família de Nabuco, bem como a própria, teria afirmado que ir a tribunal com o caso era de uma vulgaridade desnecessária. Ademais, Carolina sabia que a disputa seria demasiado laboriosa, uma vez que mesmo o conceito de roubo literário nos é, ainda, extremamente vasto e labiríntico — sua comprovação, portanto, é difícilíssima.

Em um artigo para a *Revista de informação legislativa* do Senado Federal, Antônio Chaves (1983) caracterizou o termo pela “apresentação, como própria, de obra ou trecho de obra alheia, imitação servil de obra artística, literária ou científica de outrem” (p.405). De maneira bastante similar, o *Michaelis, Dicionário brasileiro de língua portuguesa* descreve o ato de plagiar como a “imitação de trabalho, geralmente intelectual, produzido por outrem”²⁰. Já no dicionário *Aurélio* (2000), a atividade é categorizada quando o plagiador intenta “apresentar como seu (o trabalho intelectual de outrem)” (p.538) — esta explicação do *Aurélio*, quase idêntica ao do *Michaelis*, é, essencialmente, a mesma que se pode ler no *The Oxford Dictionary of Phrase and Fable* (2005). Tais conceituações, muito próximas entre si, são, também, notoriamente equivalentes à noção popular do que é plágio, e, no entanto, conforme Chaves, esta é “uma figura tão antiga, quão esconsa e esquiva de definições” (1983, p.405).

²⁰ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/PL%C3%81GIO/>

A palavra plágio, ou *plagium*, foi registrada, *a priori*, no século II a.C, pelo direito romano, na formulação de uma lei intitulada “*Les Fabia de Plagiarius*”. Este decreto descrevia uma atividade muito distinta da qual, em geral, nos referimos, na contemporaneidade: “*Plagiarius* era, então, aquele que se apropriava de escravo alheio e tomava-o como seu próprio escravo ou revendia-o” (LEITE, 2013, p.60). Portanto, plagiar não qualificava-se como furto de “propriedade intelectual”, expressão corrente em todas as conceituações apresentadas acima, não obstante, essa prática já existisse. Por conseguinte, faltava em Roma uma palavra que definisse a transgressão que, a propósito, fazia-se presente em diversos trabalhos do mundo antigo, inclusive na Grécia. Contudo, de acordo com McGill (2012), é fundamental ressaltar que nenhum caso específico e verificado de plágio sobreviveu à Idade Latina e, desse modo, só são possíveis de análise através de suas representações textuais.

Ainda na Antiguidade Romana, o termo plágio é cunhado, pela primeira vez, em sentido muito próximo ao que, presentemente, usamos — o poeta latino Marcial (40 d.C.-104 d.C.), em seu poema 1.52, recorre à defesa do advogado Quintianus, ao perceber-se vítima de uma série de recitais organizados por outros autores que liam suas composições como se fossem deles:

*Commendo tibi, Quintiane, nostros -
nostros dicere si tamen libellos
possum, quos recitat tuus poeta -
si de servitio gravi queruntur,
adsertor venias satisque praestes,
et, cum se dominum vocabit ille,
dicas esse meos manuque missos.
hoc si terque quarteque clamitaris,
impones **plagiarius** pudorem.*

-
Estou confiando-vos, Quintianus, meu
se é que de fato posso chamá-los meus
textos, os quais seu poeta está recitando por toda parte
se eles reclamarem de suas duras servidões,
venha como um advogado e os apoie
e, quando aquele sujeito chamar-se mestre deles,
diga que são meus e que foram libertos.
se isto declarar três ou quatro vezes, você irá constranger o
sequestrador.
(MARCIAL, 2003, 1,52. *apud* SEO, 2009, p.574, grifo nosso.)²¹

²¹ No original: I'm entrusting you, Quintianus, with my -/ if I can actually call them my/ writings, which your poet is running around and reciting -/ if they complain about their harsh servitude,/ come as an advocate and stand by them/ and, when that fellow calls himself their

Tal qual colocado acima, *plagiarius* era uma espécie de ladrão que furtava escravos alheios e, logo, Marcial emprega o termo em uma alegoria entre seu imitador e o “sequestrador” previsto na lei romana: neste último verso (“*impones plagiarius pudorem*”), o poeta, através de sua metáfora, interpreta a expressão de maneira notavelmente congênere à significação vigente na atualidade. Todavia, vale ressaltar que, conquanto esta ideia de “roubo literário” tenha suficientes paridades com a nossa noção contemporânea, é preciso evitar anacronismos ao tentar “descobrir as características de plágio em Roma que diferenciam-se das que temos hoje” (MCGILL, 2012, p.4).

Decerto, a publicação e difusão de manuscritos na Antiguidade era muito diferente dos períodos posteriores à criação da prensa gráfica de Gutenberg: depois de finalizados, todos os escritos eram encadernados e copiados por escravos e circulavam, inicialmente, entre o círculo de amigos de seus autores (LEITE, 2013, p.51). No entanto, muitos destes tiveram enorme reputação, visto que haviam bibliotecas e recitais que faziam com que seus textos circulassem para além de um grupo específico de leitores. Outrossim, a figura do livreiro, um comerciante que, *grosso modo*, comprava livros e os vendia, já era comum em todo o Império Romano — na época, depois de comercializados, os autores não tinham mais direitos sobre suas composições, que passavam a ser integralmente de seus compradores, inclusive seu lucro. Assim, não havia uma lei de direitos autorais na Antiguidade que protegesse escritor e obra, o que resultava em publicações e reedições de trabalhos sem a permissão de seus criadores, que, tampouco, recebiam qualquer retribuição monetária. Com efeito, uma vez que o autor vendia seu manuscrito ao livreiro, este tornava-se, equitativamente, dele, e, pois, era admissível que se utilizasse da obra como se esta fosse sua:

Segundo Sêneca, os livros de Cícero pertenciam tanto ao autor como ao livreiro Doro, o comprador; ou seja, ao comprar os manuscritos de Cícero de forma legítima, Doro ter-se-ia tornado igualmente proprietário da obra. (LEITE, 2012, p.57)

Via de regra, não interessava aos livreiros, assenhorar-se da criação da redação dos escritores com os quais negociavam, mas, muitas vezes, publicavam

master./ say that they are mine and that they have been freed./ If you declare this three and four times, you will shame the kidnapper.

textos da juventude de alguns nomes célebres, sem o conhecimento destes, a fim de lograr maiores rendimentos para si²². Por conseguinte, o risco de plágio partia, geralmente, dos leitores ou recitadores, que adquiriam as publicações destes livreiros e, não raro, diziam-se autores deles, o que não classificava qualquer delito judicial. Assim, apropriar-se da literatura de alguém não era um exercício árduo, levando-se em consideração o funcionamento do mercado literário latino. Marcial, por exemplo, deparou-se com essa espécie de situação mais de uma vez, contudo, foi o caso de Fidentino que mais reverberou em sua poesia.

Quanto às punições atribuídas aos plagiadores na Roma Antiga, destaca-se, evidentemente, a falta de um código jurídico que defendesse legalmente os poetas. Entretanto, isso não significa que plágios não fossem reprimidos — no poema 1,52 de Marcial, observa-se que, ao pedir o auxílio de Quintianus para constranger o “sequestrador” de seus versos, o poeta refere-se à uma repreensão que, para grande parte dos literatos antigos, era a mais vergonhosa. Ou seja, mesmo que os escritores não lucrassem muito com seus manuscritos, lhes era desejável, sobretudo, a glória e a imortalidade, que não seriam alcançadas se a eles fosse alcinhada a vexatória atividade de roubo literário. No entanto, acerca deste poema, Seo (2009) reflete sobre uma viável crítica de Marcial ao direito romano e à sua ausência de sanções severas no que concerne ao delito:

De que maneira devemos interpretar esse poema, se não como um cauteloso protesto contra as inadequações do sistema legal romano? Um sagaz *jeu d'espirit*, talvez lisonjeando a carreira de advogado de Quintianus (pois que ele, provavelmente, o era), de patrono de vários poetas? Evidência de uma competição entre os poetas por patrocínio? (p.574)²³

²² Contrariamente, o artigo 46 da lei brasileira 9.610/98 prevê que a reprodução de trechos de exemplares, com a devida sinalização de autoria, para uso privado e não monetário, não constitui ofensa aos direitos autorais. É, do mesmo modo, legal a transcrição de textos em periódicos, diários ou revistas, se mencionado o nome de quem os escreveu ou se for assinado por este. No artigo 24, porém, é estabelecido que o autor, se quiser, pode conservar sua obra inédita e, à vista disso, a mera editoração de propriedade intelectual alheia, sem a permissão de seu criador, é crime de contrafação. Contudo, uma vez que a disputa entre Daphne du Maurier e Carolina Nabuco não se deu no âmbito judicial, não cabe, aqui, nos estendermos quanto à concepção de plágio na legislação brasileira.

²³ No original: How should we interpret this poem if not as prescient protest against the inadequacies of the Roman legal system? A witty *jeu d'espirit*, perhaps flattering Quintianus' career as a lawyer (as he probably was), and as a patron of multiple poets? Evidence of the competition for patronage among poets?

De volta à querela entre Daphne du Maurier e Carolina Nabuco, é fundamental observar que, na contemporaneidade, malgrado uma acusação de cópia de trabalho intelectual não seja levada à justiça e fique, portanto, sem resolução legal, tal denúncia é suficiente para infamar, permanentemente, o plagiador. Isto é, embora o plágio não seja confirmado de modo definitivo, a exposição de apropriação de obra alheia não é algo que um autor queira ter-se imputado a si — ao escrever sobre a disputa entre Du Maurier e Nabuco, o crítico Fernando Sabino (1940), comenta a “triste sina” dos escritores que são condenados ao estigma de imitadores. Contudo, segundo Cook (1992), a ideia de que a romancista inglesa tenha plagiado o romance de Nabuco foi, em geral, esquecida fora do Brasil. Em território nacional, porém, as denúncias da crítica literária, em particular feitas por Álvaro Lins, foram responsáveis por alavancar a obra de Carolina Nabuco e, ainda que temporariamente, divulgar a polêmica no exterior — por conseguinte, o caso ressurgiu localmente, bem como internacionalmente, tão logo são reeditados ambos os livros ou adaptados para as telas. Explica-se, desse modo, a conformação da ficcionista brasileira em ter tido a situação evidenciada, por críticos especializados, em jornais de alta reputação no país, como o era, por exemplo, o *Correio da Manhã* e, fora do Brasil, o *The New York Times*.

Sobre o poeta latino, há um episódio basilar para entender o caráter, acima de tudo moral, que era atribuído ao ato de plagiar: após Fidentino ter apoderado-se de alguns dos escritos mais populares de Marcial, decidiu recitá-los e, dentre eles, colocou, levemente, um de autoria própria. Ao saber disso, o poeta refere-se a ele como “*fur*” no poema 1,53, expressão que significava “ladrão” e, embora não fosse uma terminologia técnica, no Império Romano, a palavra “*Furtum*”, e suas variações, eram as mais frequentes ao tratar-se de furto, qualquer que fosse (MCGILL, 2012, p.8):

*Una est in nostris tua, Fidentinus, libellis
Pagina, sed certa domini signata figura,
(...)
Indice non opus est nostris nec iudice libris:
Stat contra dicitque tibi tua pagina: fur es.*

-
Fidentino, há uma página tua em nossos livros,
Mas estampada com a figura inegável de seu dono.
(...)

Meus livros não precisam de testemunha nem juiz:
Tua própria página te encara e diz: és um **ladrão**. (MARTIAL, 1,53
apud LEITE, 2013, p.114, grifo nosso.)

Ou seja, apesar de não existirem leis de direitos autorais, o uso de vocábulos que sugeriam ação criminosa relacionados a plágio, qual “*Furtum*”, enquadrava a prática como delinquente e, conseqüentemente, condenável. Entretanto, apesar da ausência de legislações que protegessem os poetas nas sociedades antigas, em Roma, o rigor com que eram punidos os “ladrões” de versos, dependia de quem estava envolvido no sucedido. Mas, conforme McGill (2012), o juízo padrão era que um plagiador, ao violar as ideias aceitas de certo e errado, era submetido a penitências que variavam em severidade, partindo de castigos pouco graves, até os mais implacáveis.

No caso específico de Marcial, indica-se que seus versos eram completamente apropriados por outros poetas, palavra por palavra. A atividade de plagiar, no entanto, pode, e tende, a ser mais complexa: a primeira vez que a originalidade de *Rebecca* foi colocada à prova deu-se quando os jornais americanos o compararam, de maneira pouco elogiosa à Du Maurier, com o clássico vitoriano *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Em seguida, depois que a similitudes entre o romance inglês e outras duas obras (*Blind Windows* e *A sucessora*) tomavam as páginas de vários grandes periódicos, alguns críticos concluíram que as tramas partiam da fonte brontëana, ressaltando, ainda, que o *plot* da “segunda esposa” já era demasiado comum na literatura — sem dúvidas, no Brasil haviam dois grandes exemplares que seguiam tal narrativa, e eram predecessores do livro de Nabuco, *Encarnação* (1893) de José Alencar e *A Intrusa* (1908) de Júlia Lopes de Almeida. Isto posto, teria Carolina Nabuco plagiado esses textos? Ou, talvez, todos os romances citados compartilham, então, inspirações análogas?

Logo, para uma melhor compreensão da controvérsia que, presentemente, estudamos, faz-se necessário delinear, a partir da teoria literária, os conceitos de *mímesis*, imitação e influência.

3.2 THE SHAPING OF A WRITER: PANORAMA DA MÍMESIS

Durante o inverno de 1976, em celebração aos seus setenta anos, Daphne du Maurier começou a escrever uma autobiografia, jamais concluída, intitulada *Myself When Young: The Shaping of a Writer*. No livro, que, a princípio, teria o soturno título *Growing Pains: The Shaping of a Writer*, Du Maurier narra as memórias de sua

infância, adolescência e juventude, a partir de seus diários antigos, a fim de esmiuçar sua formação como escritora. Logo, a romancista inglesa repassa suas listas de leitura e, desde criança, uma leitora assídua, acompanhamos a evolução de suas inclinações literárias. De Shakespeare aos clássicos vitorianos, tais quais Dickens e as irmãs Brontë, Daphne manteve, até à fase adulta, um vasto interesse por narrativas marítimas e de aventura, em particular, as do escritor escocês Robert Louis Stevenson, citado inúmeras vezes — aliás, em alguns textos da autora, nomeadamente, seus primeiros livros ficcionais, *The Loving Spirit* (1931), *I'll Never Be Young Again* (1932) e *Jamaica Inn* (1936), é possível perceber reminiscências de obras deste, bem como colocado pelo crítico americano W. M. S. III, na edição de 1936 do *Saturday Review of Literature*, sobre este último romance. Contudo, dentre as influências literárias que a própria autora admite, dois nomes se sobressaem: Katherine Mansfield, contista neozelandesa, e George Du Maurier, avô de Daphne e autor de dois romances góticos importantes *Trilby* (1894) e *Peter Ibbetson* (1891).

O primeiro contato de Daphne du Maurier com Katherine Mansfield se deu, ainda na adolescência, através de sua preceptora, e foi apenas literário, embora, na época, a contista morasse a menos de cinco minutos da casa da família Du Maurier, algo por muito tempo desconhecido pela autora de *Rebecca*. De qualquer modo, o impacto da literatura de Mansfield foi significativo e a jovem Daphne passou a considerar-se satisfeita se, no futuro, conseguisse escrever algo remotamente comparável a qualquer texto da escritora neozelandesa. Com efeito, sua obsessão por Katherine Mansfield continuou por vários anos e, jovem adulta e já desapontada com seus próprios contos, Daphne visitou o túmulo de Mansfield na cidade francesa Fontainebleau, viagem que lhe foi deveras memorável.

Sua relação com o pintor e romancista vitoriano George du Maurier, contudo, foi mais significativa, uma vez que sua ligação com um parente tão ilustre significou uma pressão adicional no seu processo de escrita — em 1931, com a publicação de seu livro de estreia *The Loving Spirit*, o acima mencionado *Saturday Review of Literature* publicou um pequeno texto sobre o mesmo no editorial de lançamentos que, logo na primeira frase, informa o parentesco de Daphne du Maurier com George du Maurier, fato que serviu para imputar-lhe imediata reputação. Todavia, a própria Daphne havia percebido um vínculo com o avô que não era, meramente, familiar, como relata em sua biografia, quando, aos dezoito anos, viajou à Paris pela primeira vez:

E me veio a conclusão de que isso era o que o meu avó, que jamais conheci, havia amado, o motivo que o fez escrever Peter Ibbetson, Trilby, The Martian, em ondas e mais ondas de nostalgia, como um homem já na meia idade, pela sua infância, seu lugar de nascimento. Paris era sua cidade, e tornava-se, a cada visita, também minha. (DU MAURIER, 2013, l.1337)²⁴

Indubitavelmente, a escritora admirava o avô sobremaneira, como fica, também, evidente, na coletânea de cartas *The Young George du Maurier*, que ela editou em 1952. Na introdução, após uma apresentação breve, mas muito elogiosa, do personagem, a neta declara que, malgrado à crítica o ignorasse, “George du Maurier era um grande romancista, à maneira de Dickens e Thackeray” (p.11)²⁵. Tamanha veneração, de acordo com a crítica literária Nina Auerbach (2000), significou para Daphne du Maurier, uma reescrita constante da vida do autor de *Peter Ibbetson*, na coletânea já mencionada, na biografia do pai *Gerald: A Portrait* e na saga familiar *The Du Mauriers*, bem como na sua produção ficcional. Nesse sentido, ainda que se orgulhasse de tal herança, “à Daphne du Maurier foi legada uma religião privada bizarra, uma voz literária tão adorável (pelo menos na superfície) que era impossível de emular” (AUERBACH, 2000, p.29)²⁶.

De acordo com *Myself When Young*, no entanto, seu maior impulso de escrita parecia partir não de livros lidos, ou de autores idolatrados, mas de lugares visitados e relíquias encontradas: a escuna Jane Slade, a mansão Menabilly, a pousada Jamaica Inn e as ruas e cafés parisienses protagonizaram, respectivamente, *The Loving Spirit*, *Rebecca*, *Jamaica Inn*, *I'll Never Be Young Again* e *The Progress of Julius*. Com efeito, no capítulo três de sua autobiografia, a autora indaga-se quanto à origem da criação literária e à vastidão de influências que podem sugestionar-se na composição de um texto ou personagem:

Instintos suprimidos podem viajar pela superfície da mente, junto com cada poema, peça e romance lidos durante a infância e depois. Nenhum de nós é isolado no tempo, pois somos quem um dia fomos e, também, quem ainda seremos, e, por isso, essas várias personalidades misturam-se e transformam-se em uma só no

²⁴ No original: And realisation came to me that this was what the grandfather I had never known had loved, this was why he had written Peter Ibbetson, Trilby, The Martian, in wave after wave of nostalgia as a middle-aged man dreaming of his boyhood, of his birthplace. Paris was his city. It was now also mine, and would become increasingly so, on each successive visit.

²⁵ No original: George du Maurier was a great novelist, in the sense of a Dickens or a Thackeray.

²⁶ No original: Daphne du Maurier was bequeathed a bizarre private religion, a literary voice so lovable (at least on the surface) that it was impossible to emulate.

pensamento criativo, vestindo, às vezes, disfarces adicionais, o rosto ou a voz de alguém que observamos à distância, e que achamos ter esquecido, ou os maneirismos de um amigo. Todos os personagens que concebemos, e carinhosamente consideramos originais, são, primeiramente, plantados em nós por meios desconhecidos, que podem datar de meses ou anos atrás, um parentesco duvidoso; e, assim como carregamos os olhos azuis de um familiar, e o temperamento de outro, do mesmo modo, os genes de homens e mulheres ficcionais desenvolvem-se sem controle. (DU MAURIER, 2013, l.1066-1088)²⁷

Um caso distinto, embora congênere ao que aqui estudamos, e, portanto, vale citá-lo, é a acusação de plágio feita por Machado de Assis contra Eça de Queirós. Em 1878, com a publicação do segundo romance do autor português, *O primo Basílio*, Machado escreveu uma crítica polêmica para o jornal *O Cruzeiro*:

Que o Sr. Eça de Queirós é discípulo do autor do *Assommoir*, ninguém há que o não conheça. O próprio *O Crime do Padre Amaro* é imitação do romance de Zola, *La Faute de l'Abbé Mouret*. Situação análoga, iguais tendências; diferença do meio; diferença do desenlace; idêntico estilo; algumas reminiscências, como no capítulo da missa, e outras; enfim, o mesmo título. Quem os leu a ambos, não contestou decerto a originalidade do Sr. Eça de Queirós, porque ele tinha, e tem, e a manifesta de modo afirmativo; creio até que essa mesma originalidade deu motivo ao maior defeito na concepção d' *O Crime do Padre Amaro*. (ASSIS, 1994, n.p.)

Mais adiante, o romancista brasileiro compara, ainda, *O primo Basílio* a *Eugénie Grandet*, do autor francês Honoré de Balzac. Decerto, sobre a obra de Eça de Queirós sempre pairou esta primeira indicação de plágio — depois, reverberada por outros críticos —, que, no entanto, é mais esquiva de acusação que a de Álvaro Lins contra Daphne du Maurier: embora houvessem paralelos entre seus livros e os de outros ficcionistas, a Eça não foi relegada a posição de mero plagiador, uma vez que Machado o considera “homem de talento” (n.p.) e lhe admite sua admiração. Machado de Assis, portanto, indica a filiação de Eça à escola naturalista, da qual Balzac e Zola eram célebres representantes e, malgrado afirme que seus dois

²⁷ No original: Instincts suppressed may travel to the mind's surface, along with every poem, play and novel read through childhood and beyond. We are none of us isolated in time, but are part of what we were once, and of what we are yet to become, so that these varied personalities merge and become one in creative thought, wearing, at times, an additional disguise, the face and voice of someone observed at a distance and believed forgotten, or bearing the casual gesture of a friend. Every character conceived, and fondly considered by its author to be original, was first seeded in his or her being by means unknown, dating back perhaps through months or years, of doubtful parentage; and just as we ourselves carry the blue eyes of one forebear and the quick temper of another, so the genes of a fictitious man or woman develop as they must and without control.

primeiros romances são imitações de livros desses dois autores, não opõe-se à ideia de que Eça de Queirós é um autor original. É esta qualidade, entretanto, que Du Maurier questiona em suas memórias, ao inquirir acerca das diversas influências que podem suggestionar-se, deliberadamente ou não, na criação literária. Similarmente, o crítico português Sampaio Bruno foi à defesa de seu compatriota, em 1886:

(...) um escritor não destaca *ex-abrupto*, tudo concorre e se soma, até minúcias que parecem banais. Assim, aditem-se na constituição deste caso artístico os hábitos de mundanismo, as viagens pelo estrangeiro; o conhecimento do alto mundo galante, juntem-se lhe as influências das revistas; dos jornais de boulevard; das anedotas de Aurélien Scholl, a convergência das telas de Corot, da nocturna melancolia de Chopin, das fanfarras de Bizet; o *ultimatum* das curiosidades filosóficas e das reclamações socialistas. (SAMPAIO, 2019, I. 1866)

Isto é, a noção de ineditismo caracteriza-se, possivelmente, como uma falácia, devido ao caráter multifacetado da composição literária, pois que, um autor, ao construir uma personagem, pode fundamentar-se em textos lidos na infância, por exemplo, ou em situações banais e cotidianas, tal qual questiona-se Du Maurier. Nada obstante, é seguro afirmar que a maioria dos literatos almejam ser associados a uma ideia, um tanto genérica, de originalidade. Houve uma época, contudo, que imitar era um esforço estético recomendável, porque, apesar de imitação e plágio serem, na contemporaneidade, palavras comumente equiparadas, da Antiguidade Clássica ao século XVIII, essas eram, essencialmente, distintas (FERNANDES, 1986).

Por conseguinte, ainda que o poeta latino Marcial tenha sido o primeiro a usar o termo plágio com significação semelhante a qual correntemente empregamos, a ideia de cópia ou representação literária é mais antiga — uma de suas primeiras abordagens encontra-se na mais influente obra do filósofo grego Platão (427-347 a.C.), *República*, bem como, seguidamente, na *Poética* de Aristóteles (384-322 a.C.). Ambos os tratados logram, conquanto distintamente, do termo *mimesis*, que, embora seja comumente traduzido como “imitação”, está bastante além de tal compreensão reduzida:

A *mimesis* descreve coisas, tais como obras de arte, ações e, ainda, o ato de imitar outra pessoa. *Mimesis* pode ser a imitação de uma atordoante variedade de originais: natureza, verdade, beleza, maneirismos, ações, situações, exemplos e ideias. A palavra vem sendo usada para descrever a relação imitativa entre a arte e a vida,

bem como a relação entre um mestre e um discípulo, entre uma obra de arte e sua audiência, e entre o mundo material e uma ordem racional de ideias. (POTOLSKY, 2006, p.1)²⁸

Deste modo, segundo Falabella (1987), a palavra grega tinha tantas aplicações na linguagem que, dentre todas as atuais, nenhuma poderia abranger-lhe inteiramente os sentidos. Na Antiguidade Clássica, o vocábulo era associado aos cultos dionisíacos e, portanto, correspondia, *grosso modo*, à possessão de um indivíduo por um deus, que corporificava-se (SALTARELLI, 2009). Ainda de acordo com Saltarelli (2009), tal aproximação religiosa designou um vínculo entre a *mímesis* e a música, a dança e a mímica, para tornar-se, posteriormente, um princípio da criação artística — até a atualidade, essa expressão é a mais notória e costumária acerca das relações entre literatura e realidade (COMPAGNON, 2006), filiação iniciada por Platão em *República*.

No mais longo diálogo socrático, Platão descreve a fundação e organização de uma cidade ideal, a Kallipolis, e, assim, no Livro II, a poesia, concernente à educação dos cidadãos, é discutida sob a precisão de censura. Para o filósofo, a arte poética deveria ser edificante e ocupar-se, essencialmente, da imitação do que é bom e belo. À vista disso, os poetas Homero e Hesíodo são reprovados na obra, por representarem falsamente os deuses e os homens, sobretudo os primeiros, atribuindo-lhes traços e ações vis ou levianos, uma ameaça à instrução dos jovens, que, facilmente impressionáveis, poderiam espelhar-se em tais personagens. A seguir, contudo, no Livro X, toda poesia é considerada perniciosa e o filósofo advoga por sua abolição, condenação indissociável da teoria platônica das três realidades, explanada através do seguinte exemplo: embora existam inúmeras camas no mundo, só uma é, essencialmente, verdadeira — a noção de tal móvel, criado por Deus e existente apenas no mundo das ideias. As camas encontradas no plano sensível são, pois, cópias desse arquétipo, produzidas por artífices. O poeta, portanto, ao mimetizar a natureza, está, tão somente, imitando uma coisa que já é, em si mesma, uma cópia triplamente distante da original. À vista disso, o ato de mimetizar é repreensível, porque quem o faz nada pode representar em sua forma ideal (TATE,

²⁸ No original: Mimesis describes things, such as artworks, as well as actions, such as imitating another person. Mimesis can be said to imitate a dizzying array of originals: nature, truth, beauty, mannerisms, actions, situations, examples, ideas. The word has been used to describe the imitative relationship between art and life, as well as the relationship between a master and a disciple, an artwork and its audience, and the material world and a rational order of ideas.

1928). Mais tarde, a partir de um uso análogo da palavra em seu tratado literário *Poética*, Aristóteles redefine a ideia de *mimesis*.

Conforme Potolsky (2006), tanto para Platão, quanto para seu discípulo Aristóteles, a arte imita o mundo do mesmo modo que as pessoas imitam umas às outras. Assim, contrariamente à censura de Platão quanto à prática mimética, para o Estagirita, é através da imitação que os homens diferem-se de outros animais e obtêm seus primeiros conhecimentos, desde a infância: a *mimesis* é, então, não só própria da poesia, mas é, também, intrínseca à natureza humana e, dessarte, não pode ser um conceito negativo. Ademais, Aristóteles creditava à poesia imitativa altíssima qualidade filosófica, porque, contrariamente à História, ocupava-se de retratar as coisas que poderiam acontecer, destinando-se, pois, às “ações do mundo universal” (ARISTÓTELES, 2018, p.159). Ao universalizar a poesia e reconhecer sua diversidade ficcional, Aristóteles a isenta do compromisso platônico com a realidade. Logo, o poeta pode transformar ou aprimorar a natureza, sem que sua arte se torne uma falsidade, tal como é posto na *República*, e, com isso, a noção de verdade conforme Platão não mais caracteriza-se à maneira de uma aspiração obrigatória do fazer mimético e é concedida às manifestações artísticas certa liberdade experimental.

Esta noção aristotélica de uma arte imitativa da natureza, é, no entanto, inseparável da influência dos clássicos literários, uma vez que, uma reprodução ideal do mundo seria mais facilmente alcançada através da imitação dos melhores autores da tradição poética (KIVISTÖ, 2012). Tal é perceptível na obra quando, no capítulo VI, Aristóteles define e sistematiza a estrutura do drama, manifestação artística que considera superior por imitar, essencialmente, em lugar dos homens, a ação e a vida. Dentre os seis elementos essenciais do texto dramático, o mito é o mais indispensável deles, porquanto é a organização das ações mimetizadas, isto é, o enredo. Por conseguinte, é recomendado imitar essas tramas mitológicas, sustentadas pela herança cultural grega e amplamente conhecidas, mas o poeta deveria ater-se aos eventos capitais de tais mitos, sem, no entanto, precisar reproduzi-los inflexivelmente, pois, para o filósofo, a *mimesis* não tratava-se de uma cópia, no sentido estrito, de tipos primários.

Com ideias análogas, e influenciado pelo pensamento aristotélico, o retórico latino Horácio (65-8 a.C) escreveu, entre 14-13 a.C., *Ars Poetica*, ou *Ad Pisones Epistula*, um texto fundamental para a evolução da ideia de *mimesis*, em latim

imitatio. De acordo com Horácio, o poeta precisaria de trabalho e disciplina para aprender as leis literárias e evitar quaisquer erros em suas próprias composições. Consequentemente, a leitura era uma atividade essencial para a criação, visto que, segundo Brink (1971), somente os que dominassem a poética poderiam fabricar um produto completo, com estruturada unidade. Para isso, o artista era, também, um estudante, e deveria analisar seus trabalhos, bem como, os de outrem: “Só o saber é fonte e princípio da escrita correta” (HORÁCIO, 2020, p.56). Contudo, não bastava somente ler, indiscriminadamente — era indispensável o exame e a memorização dos clássicos.

Com efeito, Horácio assegura que a estética helênica deveria ser exemplar aos que aspiravam escrever, pois que, mesmo a retórica, disciplina cardeal da Roma Antiga, era produto da vasta observação crítica dos clássicos da Grécia (Piwowar, 1942). Isto porque, ainda segundo Piwowar (1942), em um esforço de elucidar o material tradicional, a partir de fundamentos contemporâneos, aos poucos, estabeleceram-se leis que governavam o conteúdo, o tom e o estilo da literatura augustana, com base na autoridade canônica que alguns autores, bem como seus trabalhos, alcançaram. Nada obstante, para o futuro poeta, era importante escolher a quem imitar, sem perder de vista outros mestres, a fim de ter como inspiração vários aspectos destes e esquivar-se de cópias vulgares de obras populares: “Do conhecido forjado canto faço, e quem busca/ vir me igualar, trabalha e ousa em muitos suores/ sem se igualar, pois tal é o poder de costura e entrelace” (HORÁCIO, 2020, p.39-54).

Em conformidade com o pensamento horaciano, o retórico grego Dionísio de Halicarnasso (60-7 a.C.), em seu *Tratado da Imitação* (I d.C.), afirma ser *imitatio*, bem como *aemulatio* (emulação), atividades imprescindíveis aos poetas que quisessem alcançar o cânone: a primeira, o refundir de um modelo, a partir de certos princípios teóricos; e a segunda, um exercício espiritual que move o artista à “admiração daquilo que lhe parece ser belo” (1986, p.49). Em outros termos, a emulação seria a imitação de escritores canônicos, “um esforço que leva o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo” (SALTARELLI, 2009, p.254). Tal interesse na superação de paradigmas literários é perceptível em duas outras obras, uma delas contemporânea ao tratado de Halicarnasso, *Do Sublime* (século I d.C), de autoria de um certo Longino, ou Pseudo-Longino, por falta de identificação. O autor recomenda “a imitação e emulação dos grandes poetas e escritores do passado”

(LONGINO, 1907, p.81), e diferencia tais práticas do plágio, pois tratavam-se, apenas, de deixar-se influenciar pelos belos trabalhos artísticos de outrem, elevando, assim, seu próprio texto. A título de exemplo, Longino cita a querela entre Platão e Homero — o primeiro havia combatido a supremacia do segundo, bem como citamos no início deste tópico, mas, no decorrer da disputa, muito da poética homérica sugeriu-se em suas doutrinas filosóficas, enriquecendo-as. Similarmente, em *Institutio Oratoria*, o retórico latino Quintiliano (30-96 d.C.) ressoa a ideia de rivalidade entre imitadores e modelos, ao afirmar não haver evolução ou qualidade na mera imitação, pois que, para ele, um princípio da invenção artística seria o “desejo mimético, uma vontade de fazer, nós mesmos, o que aprovamos nos outros (HARSTING, 1998, p.1328)²⁹, e, para isso, seria preciso não duplicar trabalhos anteriores, mas tentar sobrepujá-los.

Vale, portanto, a partir das teorias comentadas acima, retomarmos o caso que aqui analisamos, visto que é possível observar uma distinção quanto ao conflito entre Daphne du Maurier e Carolina Nabuco e a alegação dos críticos acerca das influências gótico-vitorianas na obra de ambas. Como já mencionado anteriormente, uma opinião reiterada pela crítica e teoria literária trata-se dos paralelos entre *Rebecca*, *A Sucessora* e *Jane Eyre*, este último romance de autoria de Charlotte Brontë. Com efeito, antes da acusação de plágio iniciada por Álvaro Lins contra a autora inglesa, as similitudes entre seus livros e a obra das irmãs Brontë já haviam sido indicadas nos Estados Unidos e na Inglaterra. Decerto, dois de seus romances anteriores à *Rebecca* são reminiscentes das poesias de Emily Brontë (*The Loving Spirit*), e de *O morro dos ventos uivantes* (*Jamaica Inn*), da mesma autora. Em *Rebecca*, contudo, Du Maurier teria, na opinião de muitos leitores, reescrito o texto de Charlotte Brontë, bem como colocado por Angela Carter em sua coletânea de ensaios *Expletives Deleted* (1992), já citado anteriormente neste trabalho.

Indubitavelmente, as comparações entre *Rebecca* e *Jane Eyre* não foram elogiosas à Du Maurier, uma vez que, o romance desta foi considerado uma réplica inferior do clássico vitoriano — ora, se o bom imitador deve, não só imitar, mas emular, tentar superar um modelo e, a partir de um enredo célebre, criar uma narrativa original, Daphne du Maurier não se encaixaria em tal categoria. Distintamente, por exemplo, Eça de Queirós, ao ser influenciado pelos clássicos

²⁹ No original: (...) mimetic desire, a craving to do ourselves what we approve of in others.

naturalistas franceses, estava, tão somente, inserindo-se em uma escola literária a qual parecia pertencer e, ademais, permaneceu, para a maioria, um escritor original, uma vez que seu estilo e linguagem garantiram-lhe esse status. A boa imitação, portanto, a partir de um conceito horaciano, ecoado, posteriormente, por Halicarnasso, Longino e Quintiliano, estaria nas escolhas estilísticas do autor ao imitar as tramas da alta tradição cultural — em outros termos, é possível criar um texto original com um repertório de modelos pré-estabelecidos através de uma astuta e cuidadosa manipulação das palavras: (...) “pois notável será, se ao termo mais conhecido/ uma costura sagaz converte em novo” (HORÁCIO, 2020, p.49).

Esta concepção do que seria uma imitação recomendável, assim como o próprio termo *mimesis*, não permaneceu inalterada até a contemporaneidade. A valer, a ideia mesma de mimetizar é sempre ambígua, “de uma vez só boa e ruim, natural e artificial, necessária e desnecessária”³⁰ (POTOLSKY, 2006, p.2). Uma expressão, portanto, tão escusa de definição categórica, teve uma evolução histórica múltipla, a depender do tempo e contexto em que foi usada. Durante o Renascimento, por exemplo, a *mimesis* caracterizava uma atividade política de resgate e preservação de um passado literário e filosófico, nomeadamente a tradição greco-latina, suprimido durante a Idade Média (POTOLSKY, 2006) — tal é o fundamento de um movimento estético cardinal na França e Inglaterra de 1600 a 1800, no primeiro país chamado classicismo e, no segundo, neoclassicismo:

Os escritores desta época conscientemente adotaram os gêneros e convenções da literatura antiga e aplicaram ideias e técnicas derivadas dos clássicos em sua própria prática literária. Esses autores, porém, não eram, simplesmente, admiradores saudosistas da glória antiga; eles pretendiam, na verdade, criar as mais atraentes obras de arte em um estilo atualíssimo. (KAMINSKI, 2007, p.57)³¹

Novamente, a partir da concepção horaciana, a *mimesis*, para os neoclassicistas, significava, em lugar de uma conformação a arquétipos arcaicos, uma ferramenta de transformação e novidade: com base nisso, o poeta inglês Alexander Pope, em seu célebre texto *An Essay on Criticism* (1709), advoga por

³⁰ No original: Mimesis is always double, at once good and bad, natural and unnatural, necessary and dispensable.

³¹ No original: The writers of the age consciously adopted the genres and conventions of ancient literature and applied ideas and techniques derived from the classics to their own literary practice. These authors, though, were not simple, backward-looking admirers of ancient glory, they were in fact intent on creating the most compelling works of art in the most up-to-date style.

uma imitação dos clássicos que permita a origem de novos modelos literários. Ainda influenciado pela noção platônica, e sobretudo aristotélica, de uma arte que mimetiza a natureza, Pope sugere que a forma ideal de imitar o mundo e as ações humanas é através da própria literatura: "Aprenda, então, a estimar com justiça as regras dos antigos,/ copiar a natureza é copiá-los" (POPE, 1896, p.5).³² Tal recomendação não era, no entanto, unânime, uma vez que outras concepções alternativas circulavam no mesmo período.

Um caso cronologicamente anterior, mas que talvez seja interessante mencionar para uma melhor compreensão das contradições dentro do neoclassicismo, é o do filósofo francês René Descartes. Em seu *Discurso do método* (1637), o influente pensador recusa a *mimesis* ao relatar que, em sua formação intelectual, decidiu abandonar o estudo das letras para nada procurar que já não estivesse em si mesmo. Similarmente, em 1687, Charles Perrault escreveu um poema no qual qualificou a obra de Homero como grosseira, a de Platão entediante e a de Aristóteles equivocada (Kaminski, 2007). Efetivamente, essa rejeição da autoridade dos antigos partia da convicção de alguns pensadores no desenvolvimento de sua própria época, então superior à Antiguidade reverenciada pelos classicistas — em uma crítica à qualidade emuladora da imitação dos clássicos, Descartes faz uma provocação elucidativa aos defensores da prática mimética:

(...) estou seguro de que os mais apaixonados dos que seguem Aristóteles crer-se-iam felizes se tivessem tanto conhecimento da natureza quanto ele o teve, embora sob a condição de nunca o terem maior. (DESCARTES, 1973, p.47)

Já no fim do século XIX, o escritor inglês Oscar Wilde escreveu um prefácio anti-mimético para *O retrato de Dorian Gray* (1890), que tornou-se um texto capital para o Esteticismo, movimento que rejeitava a submissão da arte poética a qualquer princípio extra-literário — da responsabilidade moral e pedagógica proposta por Platão à devoção aos autores tradicionais e suas leis. Wilde, portanto, isenta a literatura de tais encargos, ao declarar que o artista pode expressar o que quiser, porque toda arte seria, essencialmente, "inútil" (2019, p.4)³³. Assim, de acordo com Descartes ou Wilde, a criação literária depende somente do gênio de seu criador e,

³² No original: Learn hence for ancient rules a just esteem,/ To copy nature is to copy them.

³³ No original: All art is quite useless.

logo, o declínio da *mimesis* significou a elaboração e instauração de leis de direitos autorais, responsáveis por redefinir a palavra “*imitatio* como uma forma de plágio ou pirataria intelectual” (POTOLSKY, 2006, p.69)³⁴.

Uma investida posterior contra a *mimesis*, que influenciou na derrocada do termo, foi feita, já na metade do século XX, pelo semiólogo francês Roland Barthes, embora advirta sobre o perigo de uma personalização da narrativa literária. Em seu clássico texto *A morte do autor*, publicado em 1968, Barthes problematiza o “prestígio do indivíduo” (2004, p.58), que surge com o nascimento do capitalismo — nesse sentido, o autor condena a tendência crítica de centralizar a figura do escritor na análise da obra, porque, para ele, o que interessa é, só e fundamentalmente, o texto. Logo, a noção barthesiana de literatura é, também, anti-mimética, partindo de um princípio platônico e aristotélico, uma vez que, desobriga a arte literária de ser um discurso “verdadeiro” ou “falso”: o escritor pode usar acontecimentos reais para a construção de sua narrativa, mas, do ponto de vista de Barthes, basta atentar-se aos seus aspectos estritamente literários, já que a ficção não pode, mesmo que tente, representar a realidade, pois, ao tentá-lo, está apenas reproduzindo lugares comuns.

Segundo Potolsky (2006), céticos do realismo, como Roland Barthes, após o enfraquecimento da ideia de *mimesis*, permaneceram como um centro da interpretação de tal conceito. No Brasil, contudo, houve alguns dissidentes desse ceticismo, dentre eles, Luiz Costa Lima e José Guilherme Merquior, apesar de terem ideias distintas quanto à referencialidade da literatura. Para o primeiro, uma análise imanentista da literatura, isto é, focada apenas nas questões intraliterárias, é tão insuficiente quanto uma teoria crítica que respalda-se exclusivamente nas condições sociais que influenciam ou permitem a criação da obra, porque ambas desconsideram condições basilares da *mimesis*: a primeira ignora que a “ambiência social nos atravessa como se fosse nossa própria natureza” (COSTA LIMA, 1980, p.67); e a segunda quase nada sabe dizer sobre o texto literário em si. Logo, é fundamental reaproximar a arte poética da sociedade que a motiva, embora não para vê-la como reflexo desta, mas para entendê-la como “um dos núcleos necessários ao conhecimento de sua estrutura.” (COSTA LIMA, 1980, p.72)

Para José Guilherme Merquior (1997), a preocupação pelo sentido e pela forma da literatura devem ser convergentes — em defesa da imitação aristotélica, a

³⁴ No original: Copyright redefines imitatio as a form of plagiarism or intellectual piracy.

poesia, sempre mimética, está, invariavelmente, tratando do universal, sem que, para isso precise traduzir a realidade, ou mesmo registrar particularidades do autor ou de seu contexto. Isto é, a poesia, através de uma “astúcia da mímese”, consegue fazer com que o singular implique em uma “significação universal” (p.22). O exercício da *mímesis* em Merquior é, então, mais convencional que em Costa Lima, visto que este último tenta resgatar o conceito de seu desuso, e, ao mesmo tempo, afastá-lo da ideia de *imitatio*: a *mímesis* costalimeana caracteriza uma relação de diferença, diversa do princípio de repetição de tipos universais, já que tais não existiriam:

(...) o fazer animal – digamos, o ninho construído por certos pássaros ou o requinte da toca do castor – se repete sempre do mesmo modo, enquanto o fazer humano se diferencia de acordo não só com o espaço e o tempo em que se realiza, mas segundo a capacidade individual, que varia. (COSTA LIMA, 2017, p.168)

Por conseguinte, a diferença, elemento constituinte das relações miméticas, explica-se pela consciência de que “um fato não é um dado natural, senão algo reconhecido por caber na codificação sociocultural que se entende por realidade” (COSTA LIMA, 2017, p.171). Para Merquior, no entanto, em conformidade com o conceito de *imitatio*, é a universalidade da poesia que garante a permanência de alguns autores nas mais variadas conjunturas e temporalidades, constituindo, assim, os modelos a serem imitados — o que não significa, como o faz para Barthes e Wilde, uma falta de inventividade do imitador, porque esta estará em como o poeta escreve, e não só em seu conteúdo. Efetivamente, se não através da *mímesis*, como reconhecer um cânone? Ainda em consonância com Potolsky (2006), é por meio da imitação que um texto torna-se clássico, já que, a partir da seleção de autores a serem imitados, constituiu-se uma tradição literária.

Certamente, porém, há uma discrepância patente entre um escritor influenciado por autores canônicos e um escritor que é acusado de imitar um contemporâneo: as paridades entre o livro brotëano e *Rebecca* não causaram a mesma controvérsia que as similitudes entre esse último e *A sucessora*, ou *Blind Windows* de Edwina MacDonald. A comparação, apesar de não lisonjeira, do livro de Du Maurier ao romance brontëano não resultou em polêmica, uma vez que outros de seus livros já haviam sido vinculados às Irmãs Brontë, parte fundamental do cânone literário inglês. A acusação de Álvaro Lins, entretanto, depois, reverberada na Inglaterra e Estados Unidos, foi responsável por suscitar uma onda de condenação e

defesa da escritora inglesa na crítica nacional e internacional: em seu segundo texto sobre as similitudes entre o livro inglês e o brasileiro, na edição de 31 de agosto de 1941 do *Correio da Manhã*, após uma detalhada comparação dos dois, fundamentada por uma vinculação extensa de páginas, Lins questiona-se acerca do que, de fato, pode constituir, ou não, plágio na literatura, e, para isso, cita dois autores, o francês Anatole France e o espanhol Ramón Pérez de Ayala. Ambas as referências escusam a falta de inventividade dos poetas, que, segundo France, “se aproveitam de trabalhos dos outros para fazer deles as obras primas das literaturas” (p.240). Para Ramón Pérez de Ayala, de modo similar, deve ser isento o autor que, sem encontrar nova matéria narrativa, “enriqueceu um assunto tradicional com algumas ideias originais, fruto de meditação” (AYALA, s.d, n.p. apud LINS, 1941, p.240, tradução nossa)³⁵. Essas ideias são, de modo evidente, reminiscentes das noções de imitatio latinas, afirmadas pelo classicismo e, posteriormente, por Merquior. Para Lins, no entanto, Daphne du Maurier não pode ser desculpada, porque, ao usar, na opinião do crítico, o enredo de *A sucessora*, nada fez que o melhorasse, não “realizou uma obra prima que tudo perdoa e permite” (p.241).

Curiosa e contrariamente, o fato de *Rebecca* ter sido considerado uma versão subalterna de *Jane Eyre* acabou por servir-lhe de auxílio em meio à contenda — como já mencionado anteriormente, em uma intervenção pela “inocência” de Daphne du Maurier, o crítico americano Harrison Smith (1941), em sua coluna para o *Saturday Review of Literature*, sugeriu ser o romance de Brontë um “ancestral comum” de *Rebecca* e *A sucessora*, visto que era um exemplar romântico da “melhor tradição do século XIX, que presumo ser familiar no original e em suas traduções ao redor do mundo” (SMITH, 1941, p.3)³⁶. A seguir, portanto, analisaremos o *plot* da segunda esposa, presente nesses e em outros livros, e mencionado pela defesa e acusação de Du Maurier. Para isso — e depois de termos apresentados o breve panorama teórico sobre a *mimesis* —, nos serviremos de uma teoria mimética capital na contemporaneidade, ainda não discutida neste texto — a concepção bloomiana de “angústia da influência”.

³⁵ No original: (...) ha enriquecido un asunto tradicional con algunas ideas originales, fruto de la meditación.

³⁶ No original: (...) an intensely romantic novel in the best tradition of the nineteenth century, which I presume is familiar in the original or in translation to all the world.

3.3 UMA LUTA POR PRIORIDADE: A SEGUNDA ESPOSA E O AUTOR CONTEMPORÂNEO

Para o crítico americano Harold Bloom (2002), “os poemas fortes são sempre presságios de ressurreição” (p.24). Conforme colocado em seu emblemático livro *A angústia da influência*, primeiramente publicado em 1973, a arte poética é resultado da disputa entre os poetas e a prioridade de seus precursores, uma vez que, herdeiros, estão sob o jugo da autoridade literária dos primeiros. Deste modo, a angústia está em sentir-se secundário diante da influência de poemas já existentes e parte de uma tradição a ser respeitada. Tal angústia, contudo, realiza-se, sobretudo, no poema, em particular nos bons, invariavelmente, “más leituras” de textos anteriores — “Todo poema é uma interpretação distorcida de um poema pai” (p.142). Logo, essa má leitura nada mais é do que a apropriação, deliberada ou não, que os retardatários fazem dos clássicos, seja através da aliança ou afastamento destes. A título de exemplo, Bloom declara que, embora haja uma tentativa de apagamento da reputação shakespeariana, “nenhum escritor forte desde Shakespeare pode evitar sua influência” (p.19).

Similarmente, o enredo da segunda esposa, que analisaremos a seguir, caracteriza uma luta por prioridade: uma protagonista feminina, ao casar-se com um solitário e misterioso viúvo, depara-se com a figura da primeira senhora que, mesmo morta, continua a ser uma personalidade presente e soberana na memória das pessoas e, em especial, na casa, “reino da mulher no regime patriarcal” (MUZART, 2002, p.132). Esse conflito, no entanto, pode ser interno, psicológico, sentido, principalmente, pela nova esposa, mas nunca confirmado por ninguém, bem como pode ser reforçado por uma personagem ou, ainda, por uma promessa de fidelidade, afinal, quebrada pelo marido. Porém, do mesmo modo que “chegar atrasado (...) jamais é justificativa para o grande escritor” (BLOOM, 2002, p.25), à segunda esposa cabe subjugar ou encarnar a influência de sua antecessora, a fim de, em conclusão, alcançar certa harmonia e segurança no próprio casamento, o que, efetivamente, acontece. Decerto, esse tema não é novo, ou pouco frequente, na literatura — há vários romances, nacionais e internacionais, que se ocupam do mesmo, assim como *Rebecca*, de Daphne du Maurier, e *A sucessora*, de Carolina Nabuco.

A trama da segunda esposa, embora não tenha sido usada somente em narrativas escritas por mulheres, é, segundo Zahidé Lupinacci Muzart (2002), própria dos “romances para senhorinhas” ou livros “água com açúcar” (p.133) — com efeito, esses estereótipos marcaram, definitivamente, a imagem de Daphne du Maurier, associada à uma literatura feminina e escapista (AUERBACH, 2000). Em seu livro *Daphne du Maurier: Haunted Heiress* (2000), a crítica americana Nina Auerbach nega tal vínculo ao afirmar que, malgrado tenha tornado-se conhecida a partir de suas narrativas, supostamente, românticas — nomeadamente, *Rebecca*, *Frenchman’s Creek* e *Jamaica Inn* —, Du Maurier não pode ser considerada uma autora de romances românticos:

Essas histórias brutais não são, em senso comum, romances. Tecnicamente, elas não são romances de modo algum, já que os mais hábeis leitores alegam que os romances seduzem suas leitoras através de “bons sentimentos” quanto à dominação masculina e à primazia do casamento. (...) o romance romântico é um gênero, inerentemente, calmante e terno, que intenta reconciliar as mulheres com suas vidas tradicionais, cujo denominador é o lar. (AUERBACH, 2000, p.102)³⁷

Os livros de Du Maurier, no entanto, não seriam para Auerbach (2000), românticos, pois que, mesmo suas narrativas protagonizadas por mulheres, como *Rebecca*, jamais são tranquilizantes, nem destinam suas heroínas à uma domesticidade conservadora — ao final de sua obra mais famosa, a segunda esposa e seu marido, o assassino da primeira Mrs. de Winter, vão embora de sua propriedade e passam a morar em hotéis, sem residir, definitivamente, em lugar algum, um epílogo pouco convencional e, seguramente, nada reconfortante. Entretanto, como citado por Auerbach, em seu obituário no *The New York Times* (1989), a escritora inglesa foi identificada, de maneira pouco elogiosa, como “a autora de *Rebecca* e de outros livros góticos e românticos extremamente famosos” (p.103)³⁸. Também quanto à celebridade de Du Maurier, sua biógrafa Margaret Forster (2007) condenou o rótulo ambíguo que lhe foi legado e, reiteradamente,

³⁷ No original: These brutal tales are not, in the common sense, romances. Technically, they are scarcely romances at all if, as its most articulate readers claim, romances seduce their female readers into "good feelings" about the dominion of men and the primacy of marriage. (...) romance is inherently a soothing and tender genre that aims to reconcile women to traditional lives whose common denominator is home.

³⁸ No original: (...) the author of *Rebecca* and other highly popular Gothic and romantic novels.

repetido: “a mais popular escritora de romances românticos” (p.415)³⁹. Porém, apesar de repleta de *best-sellers*, sua extensa bibliografia (dezesseis romances, duas peças, seis biografias, quatro coletâneas de artigos e memórias e oito coleções de contos), com exceção de *Rebecca*, caiu em esquecimento, e, todavia, mesmo este foi, desde sua publicação, classificado qual uma narrativa feminina e popularesca.

Uma obra de tamanho êxito editorial, cercada por controvérsias e acusações de plágio, foi, e ainda é, amplamente discutida, em especial quanto às inspirações reais ou literárias que lhe deram origem — sobre isso, há duas teorias principais, frequentemente relacionadas. A primeira concerne ao caráter biográfico de sua ficção, o que, paradoxalmente, protegeu Du Maurier das denúncias de plágio e, ao mesmo tempo, desvalorizou sua engenhosidade literária. Sabe-se que, ao encontrar Charlotte Brontë pela primeira vez, o escritor inglês William Thackeray referiu-se à ela como Jane Eyre, nome da protagonista de seu livro (BAKER, 1995) — similarmente, o cineasta Alfred Hitchcock, diretor da primeira adaptação cinematográfica de *Rebecca*, costumava chamar a narradora inominada de Daphne (AUERBACH, 2000). Esse tipo de ligação entre obra e autor, não raro, é perceptível na análise e crítica literária, tendência que, segundo Roland Barthes (2004), caracteriza um culto problemático da figura do escritor: o texto literário parece estar, arbitrariamente, sujeito à personalidade do literato e relegado à condição, que pode ser depreciativa, de confissão. Porém, não obstante haja uma busca de interpretação da obra a partir de quem a produziu, para Barthes, “é a linguagem que fala, não o autor” (p.59).

Ao tratar-se de autoria feminina, contudo, a comparação entre escrito e escritor torna-se quase obrigatória — de acordo com Duarte (1997), a crítica, dominada por homens, confinou autoras mulheres à uma invariável narração de acontecimentos de sua própria vida, bem como à uma conformação a tramas e estéticas adequadas ao seu gênero, de modo a destituí-las de gênio literário. Contudo, em sua defesa quanto às alegações de haver plagiado Carolina Nabuco e Edwina MacDonald, Daphne du Maurier publicou, em 1976, *The Rebecca Notebook*, coletânea de ensaios memorialísticos, através da qual intentou recorrer às suas experiências pessoais para fundamentar a criação de sua obra mais famosa —

³⁹ No original: (...) ‘the world’s most popular romantic novelist’.

afinal, é preferível imitar a si mesmo e ao seu contexto do que imitar textos de outrem.

A outra explicação comum acerca da composição de *Rebecca* refere-se à influência brontëana na ficção de Du Maurier. Emily, Anne e Charlotte Brontë foram três irmãs escritoras, filhas do poeta irlandês Patrick Brontë, autoras, respectivamente, de três importantes romances góticos, *O morro dos ventos uivantes* (1847), *A inquilina de Wildfell Hall* (1848) e *Jane Eyre* (1847). Durante a segunda metade do século XIX, com a publicação de seus primeiros textos em prosa, até a contemporaneidade, as Irmãs Brontë, como ficaram conhecidas, são figuras de notória autoridade literária, sempre citadas entre os mais celebrados nomes da literatura em língua inglesa. Inclusive, como já mencionamos no primeiro capítulo deste trabalho, a formação literária de Carolina Nabuco foi feita, imprescindivelmente, em inglês (NABUCO, 2000 *apud* SILVA, 2020), e, portanto, conhecedora dos clássicos vitorianos, uma vez que lia Dickens e Thackeray com avidez, Nabuco não deve ter sido alheia às Irmãs Brontë. Também não o era Daphne Du Maurier — pelo contrário, desde seu contato inicial, aos doze anos de idade, com *O morro dos ventos uivantes*, é certo que a mesma foi uma apaixonada pela sombria história de Catherine e Heathcliff, e chegou a ser convidada, em 1955, a escrever uma introdução para uma reedição do livro (FORSTER, 2007). Em seguida, a 1960, Du Maurier publicou uma biografia do esquecido irmão das escritoras vitorianas, intitulada *The Infernal World of Branwell Brontë*.

Ainda de acordo com Forster (2007), prontamente à estreia de Daphne du Maurier nas letras, com a saga familiar *The Loving Spirit*, vários críticos compararam seu estilo ao de Emily Brontë. Em sua coluna para o periódico americano *The Outlook*, publicada na edição de 5 de agosto de 1931, Frances Lamont Robbins nega a semelhança estética, mas sugere que Du Maurier teria feito uma imersão profunda na prosa e poesia de Emily Brontë para a escrita do livro — decerto, para a epígrafe, foi usado um verso do poema *No Coward Soul Is Mine* (1846), da mesma autora. Além disso, *Jamaica Inn* também suscitou comparações com a escritora vitoriana, sobretudo com seu único romance, *O morro dos ventos uivantes* (HORNER; ZLONISK, 1998). Mas é *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, que, desde a aparição de *Rebecca*, é, continuamente, associado a este e à Du Maurier.

Em *Jane Eyre*, publicado em 1847, a protagonista, de mesmo nome, narra sua triste infância como órfã até sua formação como professora, quando muda-se do

internato de caridade Lowood High e passa a morar na propriedade Thornfield Hall, onde trabalha como preceptora de uma jovem francesa. Após algum tempo em Thornfield, Jane conhece o proprietário da casa e tutor de sua aluna, Edward Rochester, com quem inicia um relacionamento, que acaba quando, no dia de seu casamento com o mesmo, descobre-se que Rochester já é casado. Logo, *Jane Eyre* é, bem como *Rebecca* e *A sucessora*, um livro sobre uma “segunda mulher”, único com tal tema que é seguro afirmar ter sido lido por Daphne du Maurier.

Sobretudo três aspectos da narrativa brontëana assemelham-se ao romance de Du Maurier: a subversão das primeiras esposas, as problemáticas soluções dos maridos e o final de ambas as narrativas. Bertha Manson, mulher de Edward Rochester, similarmente à Rebecca, é adúltera, e, considerada louca pelo companheiro, é presa e escondida, por anos, em um quarto de Thornfield Hall, deixada sob a vigilância de uma das empregadas da casa. Rochester jamais tenta assassiná-la, conforme o faz Maxim de Winter (e com sucesso), mas condena-a à uma vida degradante e sem direito a qualquer tratamento para a sua suposta doença. Por fim, Bertha coloca fogo na casa e morre nas chamas, possibilitando, assim, o casamento de Jane e Edward. Já em *Rebecca*, não obstante a mesma esteja morta desde o início do relacionamento de Maxim com a narradora, é o incêndio que destrói a propriedade dos De Winter, Manderley, que possibilita um relativo alívio da perseguição de sua memória.

Para Auerbach (2000), Daphne du Maurier foi, de fato, influenciada pelas Irmãs Brontë, mas essa influência partiu de um exercício de desvio e não de reverência. Haveria nos romances brontëanos, conforme Auerbach, um fervor emancipatório, jamais ambicionado por Du Maurier — assim, apesar de ecoar algo da estética das autoras vitorianas, às suas heroínas nunca é concedida autonomia, em contraste com *O morro dos ventos uivantes* ou *Jane Eyre*, por exemplo, narrativas impulsionadas pelo desejo de liberdade. Neste último livro, em uma inclinação dickensiana⁴⁰, a heroína, ao descobrir a tentativa de bigamia do noivo, deixa Thornfield Hall, sem sequer a quantia de seu salário, e precisa reconstruir sua vida em um lugar desconhecido, com nenhum dinheiro e sozinha. Jane Eyre é, portanto, uma protagonista de acentuada individualidade, que não resigna-se à

⁴⁰ Em, pelo menos, dois livros de Charles Dickens, autor vitoriano, é possível notar uma trajetória semelhante dos protagonistas: *Oliver Twist* (1837) e *David Copperfield* (1849). Em ambos, os heróis, pobres e órfãos, devem migrar de um lugar de tirania, na tentativa de conseguirem viver melhor.

superioridade monetária e de gênero do personagem principal masculino. A narradora de *Rebecca*, no entanto, carece de qualquer iniciativa, o tempo todo, persuadida por figuras dominantes (Mrs. Danvers e Maxim).

O mesmo pode ser percebido no enredo de *Jamaica Inn*, também adaptado para o cinema por Alfred Hitchcock, em 1939: Mary Yellan, uma jovem irlandesa, é enviada para a pousada do tio, Joss Merlyn e, logo no primeiro capítulo, percebe seu despotismo, que toda hora beira o assédio sexual. Mary, de personalidade audaz, fantasia poder enfrentar o parente, mas sabe que, como mulher, deve estar a mercê dos homens, mais fortes socialmente e fisicamente, o que a deprime. De qualquer modo, Mary nunca deixa o status de vítima, cercada e condenada à constante violência de gênero. Segundo Forster (2007), em *Jamaica Inn*, Daphne du Maurier consolidou uma tese que já antes havia aplicado em seus textos, mas sem tanta veemência — apresentou uma certa inevitabilidade do sexismo, que conservaria a brutalidade masculina e o martírio feminino. De fato, como citado por Auerbach, em *Frenchman's Creek*, Du Maurier sentencia: “Não há escapatória para uma mulher” (DU MAURIER, 1942, p. 105 *apud* AUERBACH, 2000, p.103)⁴¹. Isto posto, ainda conforme Auerbach, no lugar de reiterar a herança vitoriana, Daphne du Maurier teria subvertido tais enredos para reafirmar sua própria percepção pessimista deles.

Afirmar, como foi, continuamente, feito pela crítica, que as Irmãs Brontë influenciaram Daphne du Maurier é, naturalmente, muito simples (AUERBACH, 2000). Essa afirmação, porém, indica uma problemática basilar quanto à produção literária das mulheres, e, para comentá-la, é necessário voltarmos à *Angústia da influência* de Bloom (2002), assente em sua análise feita por Sandra Gilbert e Susan Gubar, no célebre *The Madwoman in the Attic* (1979): no primeiro capítulo da obra bloomiana, a partir de *Paraíso Perdido* (1667) de John Milton, o autor faz uma alegoria acerca do dilema do poeta da modernidade, perante ao seu predecessor — Satanás seria esse poeta moderno, Deus, seu antepassado morto, mas, ainda, dominante, e o Pecado representaria a Musa do sucessor, categoria feminina, posto que, para um outro poeta, embora mais fraco que Satanás, Adão, esse lugar é ocupado por Eva. Satanás, filho de Deus, recusa sua encarnação, isolando-se, assim, do processo da *imitatio* e, por conseguinte, realizando uma luta para aniquilar seu precursor. Nesse cenário, onde se encaixaria a poeta mulher?

⁴¹ No original: There is no escape for a woman.

Para tal pergunta, Gilbert e Gubar (1979) propõem a seguinte resposta: o cânone ocidental é, fundamentalmente, patriarcal; logo, não obstante reconheça a autoridade dos poetas clássicos, a mulher autora não pode, contudo, identificar-se com eles, porque, em geral, os mesmos tentaram privá-la de potencial criativo, ao confiná-la a estereótipos muito reduzidos — “anjo, monstro” (p.48)⁴², gerando um antagonismo entre esses moldes e o senso de identidade dessas escritoras/leitoras. Conseqüentemente, a poetisa sofreria de uma angústia da influência ainda mais potente, porque partiria não só de uma ansiedade de não conseguir invalidar a prioridade de seu antecessor — ela sabe que não pode ser uma precursora, uma vez que, além de estar presa à posição de musa, é rechaçada pela dominação canônica e, por isso, teme não ter capacidade criativa. Por esse motivo, do mesmo modo que o poeta (homem) acaba por, voluntariamente ou não, fazer “más leituras” dos poemas do seu “poeta pai”, a artista (mulher), também entra no processo de revisionismo — assimilação da influência até certo ponto e, então, desvio desta (BLOOM, 2002), todavia, “sua batalha (...) não é contra a leitura de mundo do precursor masculino, mas contra sua leitura dela (p.49)⁴³. A revisão, assim, torna-se uma interpretação de combate à sua representação literária:

Frequentemente, aliás, ela só começa essa luta ativamente ao procurar por uma precursora feminina, que, longe de simbolizar uma ameaça de negação ou morte, prova, de modo exemplificativo, que uma revolta contra a autoridade literária patriarcal é possível. (GILBERT; GUBAR, 1979, p.49)⁴⁴

Ou seja, qual colocado por Horner e Zlonisk (1998), é provável que Daphne du Maurier tenha escolhido ter as Irmãs Brontë como ancestrais criativas devido à uma “busca por uma identidade literária feminina” (p.60)⁴⁵. Porém, se a inventividade do poeta só pode tornar-se predominante em um incansável embate com os clássicos tradicionais e, portanto, este está sempre lendo errado, reformulando ou desviando-se das narrativas de seus predecessores, Du Maurier, segundo Auerbach

⁴² No original: (...) angel, monster

⁴³ No original: Her battle, however, is not against her (male) precursor's reading of the world but against his reading of her.

⁴⁴ No original: Frequently, moreover, she can begin such a struggle only by actively seeking a female precursor who, far from representing a threatening force to be denied or killed, proves by example that a revolt against the patriarchal literary authority is possible.

⁴⁵ No original: (...) search for a female writing identity.

(2000), estava em constante conflito com sua herança vitoriana, e, sem aceitá-la passivamente, a subvertia.

Para Carolina Nabuco, entretanto, a angústia deve ter sido, provavelmente, mais complexa: o cânone não é somente patriarcal, mas é, também, europeu. Portanto, como uma escritora mulher nos trópicos, ela teve poucos referenciais femininos e, menos ainda, nacionais. Conforme colocado por Regina Braz Rocha (2019), no prefácio à última edição de *Chama e Cinzas* (1947), de Nabuco, nas letras brasileiras, fundamentou-se a errônea ideia de que, “até a primeira metade do século XX, as mulheres não haviam produzido obras intelectuais ou literárias relevantes” (l. 52), pensamento que pode ser contestado com os romances de Maria Firmina dos Reis, ainda no século XIX, e de Júlia Lopes de Almeida, durante a Belle Époque. De qualquer modo, a crítica literária feminista, em diálogo com análises históricas e sociológicas, foi responsável pelo resgate dessas mulheres, consideradas, até então, secundárias na história da cultura letrada nacional (ROCHA, 2019). Pois, a partir do uso da organização das fases da produção literária das mulheres, feita por Zolin (2005), Rocha (2019) cita a classificação de Carolina Nabuco, junto aos nomes acima citados, na primeira etapa, a fase feminina, vinculada à imitação dos valores morais em voga:

(...) ao reduplicar padrões éticos, estéticos, nota-se como essas autoras, mulheres, também estavam imersas em um contexto de dominação, do qual, talvez, também não tivessem plena consciência. (l.68-76)

Paralelamente, Zahidé Lupinacci Muzart (2002), fez uma reflexão acerca da escolha do tema da segunda esposa por autoras nacionais e internacionais — Muzart faz referência às ansiedades de Carolina Nabuco quanto à escrever narrativas ficcionais, depois de ter-se dedicado à biografia de Joaquim Nabuco, pois, para isso, teria que abandonar o que chamava de “a sombra do meu pai” (NABUCO, 1973, n.p. *apud* 2002, p.134) — aqui, acrescentamos a pressão sobre Daphne du Maurier, gerada pelo seu parentesco com o autor de *Trilby* e *Peter Ibbetson*. Logo, Muzart concluiu que, a preferência dessas escritoras por narrar a melancolia de personagens sempre calcadas pela autoridade do marido e pela prioridade de suas primeiras mulheres, partiria de sua própria falta de primazia nas letras e na sociedade:

(...) pertencente ao segundo sexo, não tem voz que seja sua e até na ficção que elabora depende do outro, ficando à sombra deste outro

na imitação de seus gestos e palavras, na aceitação de seus códigos. (...) Bem antes de Simone de Beauvoir, outras escritoras já analisaram e ficcionalizaram o pertencimento ao “segundo sexo” na figura da segunda mulher. (2002, p. 138)

Sobre isso, vale ressaltar a opinião de Costa Lima (1980) no que concerne à referencialidade do contexto ou “ambiência social” na literatura. Para o mesmo, toda sociedade teria seus próprios sistemas de representação, quase completamente naturalizados pela maior parte das pessoas. Assim, é essencial questionar por que os movimentos estéticos de cada época apresentam determinadas regras ou valores — ou seja, a *mímesis*, aspecto central da ficção, não possui, na concepção costalimeana, dimensões estáticas e acrônicas, vide que sempre relaciona-se com as normas sociais de cada época, e, por isso, é recomendável, ao analisar uma obra, também observar o contexto que pode ter-lhe influenciado (na aceitação ou oposição), sem esquecer a perspectiva estilística.

Posto isso, é importante comentar dois textos nacionais, e anteriores à *A sucessora*, que utilizaram o *plot* da segunda mulher: *Encarnação* (1893), de José de Alencar, e *A intrusa* (1908) da já citada Júlia Lopes de Almeida. Neste último, publicado vinte e seis anos antes do romance de Nabuco, Argemiro Cláudio, um viúvo advogado, de considerável fortuna, mora sozinho em uma grande casa no centro do Rio de Janeiro, tomada por retratos de sua esposa falecida, “que levará-lhe a melhor porção de sua vida” (ALMEIDA, 2019, p.8). Argemiro tem uma filha, nascida deste casamento, Maria da Glória, mas a menina mora com os avós maternos. O pai, no entanto, sentindo-se solitário, uma vez que jurara não casar-se mais, deseja morar com a filha: “Uma casa sem mulher (...), é um túmulo com janelas: (...) E lembrar-se de que aquilo havia de ser para sempre!” (ALMEIDA, 2019, p.8) Para ter uma jovem em sua propriedade, contudo, é preciso cuidar de sua formação intelectual e moral, logo, Argemiro anuncia tal necessidade nos jornais e, pouco depois, contrata uma governanta, Alice Galba. O livro é, por conseguinte, muito similar à *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, mas carrega suas semelhanças com o enredo de *A sucessora*.

Evidentemente, os retratos da primeira esposa, mulher venerada pelo viúvo, reafirma sua presença na mente do protagonista: “(...) não me deito nunca sem beijar o retrato de Maria” (p.24). Sobre essa Maria, porém, sabemos muito pouco: bastante atraente, e filha de uma família nobre, era, também, ciumenta, chegando a

pedir a Argemiro que não se casasse novamente. O desejo de Maria é aceito pelo marido e é fomentado por sua mãe, a Baronesa do Cerro Alegre, que, ainda mais possessiva, atormenta a vida de Alice, embora Argemiro não tenha imediato interesse nela. É sua solidão, no entanto, e o zelo que a governanta tem pela casa e por Maria Glória, que acabam por atrair Argemiro, já exausto de manter sua promessa. Ou seja, *A intrusa* compartilha com *A sucessora* elementos capitais da trama da segunda esposa: uma primeira mulher, aparentemente, mais bonita e ilustre, imagens dela e personagens que garantem a permanência de sua influência. Mas ao livro de Júlia Lopes falta a extrema insegurança e paranoia de Marina (personagem do romance de Nabuco), a atmosfera sombria, como se a outra ainda ocupasse a casa, a ideia de um possível adultério cometido por Maria, e a vontade da segunda de que algum evento extremo ocorra para acabar com sua obsessão. Não há, também, em *A Intrusa*, como há em *Jane Eyre* e em *Rebecca*, incêndios, grandes reviravoltas, assassinatos ou tentativas de assassinato — pelo contrário, embora tenha um tom novelesco, o romance de Júlia Lopes de Almeida é menos dramático e menos psicológico do que as obras citadas. O caso do romance de José de Alencar, entretanto, é distinto.

Em *Encarnação*, obra póstuma de Alencar, uma jovem popular da alta sociedade, Amália, inicia uma fixação pela história do primeiro casamento de Carlos Hermano, um misterioso e abastado viúvo que mora a poucos metros de sua casa. Através de um amigo em comum, Dr. Teixeira, Amália descobre detalhes sobre a viuvez de Hermano que lhe causam, cínica como é, grande desconfiança: há alguns anos casado com uma mulher de nenhuma fortuna e pouca beleza, Julieta, o marido tinha com a mesma um relacionamento de acentuada harmonia intelectual e espiritual. Mas, com a morte de Julieta, Hermano torna-se quase um misantropo, obtendo fama de desequilibrado na cidade, embora, anteriormente, tivesse sido um rapaz desenvolvido e estimado pela maioria. Um homem de poucos amigos, só quem, a valer, lhe conhece é Dr. Teixeira, um companheiro muito antigo, que conta à Amália sobre a obstinação de Hermano em manter viva Julieta, como se essa jamais tivesse morrido:

Para aquele marido, a mulher que ele amou estremecidamente ainda habita a casa, que ela enchia de sua graça e de sua ternura. Ele a sente perto de si, a seu lado, nas horas em que trocavam suas mútuas expansões, e nos lugares que ela preferia. (...) Os aposentos particulares de D. Julieta estão da mesma forma como ela os deixou. Não há ali a menor mudança; os mesmos trastes, os mesmos

objetos, e cada um como ela os colocara. Ninguém ali penetra senão Carlos e o Abreu. Esse criado velho adorava a menina, que ele trouxe nos braços desde o dia de seu nascimento. Também para ele, a dona da casa ainda vive, e governa o interior. (ALENCAR, 2020, p.27)

Amália, que “considerava o estado conjugal uma simples partilha de vida, de bens, de prazeres e trabalhos” (p.5), passa a observar a casa de Hermano com aferro, tentando achar alguma falha em sua lealdade — de fato, alguns capítulos depois, já apaixonada pelo viúvo, Amália chega mais perto da residência dele e o vê observando uma mulher adormecida no quarto de Julieta, o que a enfurece. Naturalmente, o evento acaba sendo esquecido quando Hermano, ao ouvir Amália cantar uma ária de uma ópera que sua primeira esposa cantava, aceita o convite de Teixeira para frequentar a casa da moça e inicia uma amizade com a jovem. A muito custo, casam-se, pois que Hermano prometera fidelidade à esposa falecida, tal qual o fez Argemiro, e, já na casa, Amália descobre que, no quarto intacto de Julieta, há duas estátuas de cera da mesma, em diferentes posições. Assim, em *Encarnação*, a imagem da predecessora é tão essencial na narrativa, quanto o retrato de Alice é no romance de Carolina Nabuco — a obsessão doentia, no entanto, parte do marido, e não da segunda mulher. Há, também, a personagem ciumenta, que não aceitou a morte da patroa, nesse caso, o mordomo Abreu, que ajudara na criação da pequena Julieta. Abreu é mais incisivo em sua teimosia quanto a governar a casa do mesmo modo que o fazia antes do que seu equivalente em *A sucessora*, a empregada Júlia, mas é, consideravelmente mais leniente que Mrs. Danvers (*Rebecca*), e chega, inclusive, a aceitar, aos poucos, a presença de Amália. Essa, no entanto, encarrega-se de uma tarefa difícil, explicada pelo título — encarnar a personalidade e fisionomia de Julieta, a fim de resgatar seu casamento de um fim trágico, que, quase, acontece, quando Hermano decide suicidar-se incendiando sua propriedade.

No melhor estilo gótico, Hermano, pouco consciente devido ao gás inalado, tem um encontro onírico com Julieta, que é, ao mesmo tempo, Amália, e, os três decidem morrer juntos. Porém, um capítulo foi adicionado ao romance, no qual Julieta e Hermano, anos depois, voltam à casa, da qual fugiram, não só pelo “acidente”, mas para curar a obsessão desse último (impossível não lembrar do epílogo de *Rebecca*, quando a narradora visita Manderley em sonho). Pela primeira vez, o casal, já com filhos, parece em consonância e feliz. Isto posto, *Encarnação* tem mais paralelos com *Jane Eyre* e *Rebecca* do que tem com *A sucessora*, visto

que até mesmo o incêndio como solução para a perseguição da primeira mulher ocorre no livro brasileiro oitocentista. Decerto, o romance de Alencar é posterior à narrativa brontëana, não obstante a mesma não tenha sido publicada no Brasil até a primeira metade do século XX. Não descarta-se, contudo, a possível influência de Charlotte Brontë na escrita de José de Alencar, pois que o autor lia livros franceses — anteriormente, tinha adaptado uma versão nacional do clássico de Alexandre Dumas Filho, *A dama das camélias* (1848), intitulada *Lucíola* (1862) —, e, por isso, pode ter lido uma edição em francês do livro de Brontë.

Não negamos, aliás, a possibilidade de Júlia Lopes de Almeida e José de Alencar terem influenciado Carolina Nabuco, porque, a propósito, ambos já tinha consolidado uma reputação literária antes de Nabuco iniciar sua carreira: Alencar, o “patriarca da literatura brasileira”, nas palavras de Afrânio Coutinho (1968, n.p. *apud* MENEZES, 2013, p.178) foi escolhido por Machado de Assis para ocupar a posição de patrono da cadeira n.23 da Academia Brasileira de Letras (ABL); sabe-se que Júlia Lopes foi recusada para a ABL, mas foi eleita para a Academia Carioca de Letras (SILVA, 2011), honraria considerável para uma mulher escritora no início do século XX. Desse modo, Nabuco devia conhecer os dois autores, da mesma forma que devia ser familiarizada com as Irmãs Brontë — não é interessante vinculá-la apenas a literatos nacionais, porquanto uma escritora, que era, também, grande leitora, provavelmente tinha um gosto cosmopolita e assumimos o mesmo de Júlia Lopes de Almeida e José de Alencar, pois, qual observou Merquior (1974),

(...) nem Pound nem Joyce, nem Kafka nem Broch, nem Borges nem Guimarães Rosa, poderiam ter escrito o que escreveram sem familiaridade sistemática com o acervo polifônico da biblioteca literária do Ocidente — para não falar na área extraocidental. (p.86 *apud* FUMANERI, 2011, p.69)

Logo, *Rebecca* e *A sucessora* tiveram, indubitavelmente, seus predecessores. Os paralelos entre esses dois livros, porém, sugerem uma possibilidade de plágio difícil de ignorar: tais semelhanças escapam à ideia de *imitatio* horaciana ou quintiliana — o bom imitador supera ou iguala-se ao modelo —, ressoada por Merquior (1997), ao defender a cópia dos gregos e latinos feita por Pope, “o que é essencial é que ele nos serve os temas clássicos num verso inglês peculiaríssimo” (p.24), e até por Bloom (2002), para quem a ressurreição dos grandes poemas só ocorre em outros grandes poemas, e, assim, ao falar de angústia da influência, não refere-se a qualquer mera imitação. Quanto às questões biográficas que podem ter-

se insinuado nas duas obras, levamos em consideração, conforme Antonio Candido (2014), que “toda mimese é sempre uma forma de poiese” (p.22), e, isto posto, nos interessa, sobretudo, as relações intraliterárias entre os romances sobre as quais, através de uma comparação estilística e narrativa dos textos, e dos levantamentos da crítica literária, discutiremos a seguir.

4 “POETA NO POETA”⁴⁶: PARALELOS ENTRE REBECCA E A SUCESSORA

4.1 “COINCIDÊNCIA LITERÁRIA”?: INÍCIO E DESENVOLVIMENTO DOS ROMANCES

Na edição de 21 de abril de 1940, em seu rodapé para o periódico *Correio da Manhã*, Álvaro Lins inaugurou a querela entre *Rebecca* e *A sucessora*, ao declarar, sem rodeios, que a autora do primeiro havia plagiado o tema do segundo e copiado “um sem número de episódios e detalhes que são toda a vida, toda a alma do romance” (p.2). A seguir, o crítico comparou alguns dos pormenores que aparecem, de um modo ou de outro, em ambos os livros — o embate é diminuto, pois que o texto de Lins é curto, mas reapareceu com mais firmeza e minuciosidade alguns meses depois, na coluna da edição de 31 de agosto de 1940, quando o caso já havia recebido notoriedade no Brasil. No ano seguinte, em 16 de novembro de 1941, o *The New York Times* publicou uma matéria muito similar à de Álvaro Lins, *An Extraordinary Parallel Between Miss du Maurier's "Rebecca" and a Brazilian Novel*, escrita por Frances Grant, responsável por tornar conhecida a polêmica iniciada pelos críticos brasileiros nos Estados Unidos e Inglaterra. Observemos, portanto, os paralelos apresentados por Lins e Grant.

O início de *Rebecca*, que confunde-se com o epílogo, é conhecido: em sonho, a narradora inominada volta à Manderley, depois do incêndio que destruiu a propriedade, e a transformou, abandonada à natureza, em um lugar ainda mais lúgubre. Manderley é, de fato, uma personagem em si mesma, a primeira que conhecemos, embora já em sua decadência. O capítulo que encabeça *A sucessora* também nos apresenta a residência do casal, onde, outrora, governava a primeira esposa — imponente, o palacete de Roberto Steen, na rua Paissandu, impressiona Marina, que, apesar de ser ela mesma abastada, não conhece tamanho luxo. O que de pronto lhe chama atenção, porém, não é casa, mas o parque que lhe cerca:

Marina contava com este aspecto de palácio, mas não com as orlas de palmeiras do jardim, desdobrando as da rua, velhas e nobres como aquelas. Foi para elas sua primeira curiosidade. Ao appear, não ergueu os olhos para o palacete ostentoso, mas para as folhas

⁴⁶ Expressão utilizada por Harold Bloom (2002) em *A angústia da influência*, para explicar as relações internas da “contaminação” de um poeta por outro, observadas, rigorosamente, nos poemas destes.

luzidias das copas verdes, balouçando-se muito alto. (NABUCO, 2019, p.7)

De modo bastante similar desenrola-se o capítulo sete de *Rebecca*, quando, igualmente, o casal volta de lua de mel e parte para Manderley. Abertas as portas da propriedade, a segunda Mrs. de Winter depara-se com um longo caminho labiríntico, fechado de ambos os lados por colunas de árvores gigantes, que parece jamais chegar à mansão, de fato (característica enfatizada no primeiro capítulo) — mas, afinal, a trilha muda de aparência:

De repente, vi uma clareira no escuro caminho à frente, e um pedaço de céu, e, em um momento, a quantidade de árvores escuras diminuía, os arbustos sem nome haviam desaparecido e, ao nosso redor, de um lado e de outro, via-se uma parede na cor vermelho-sangue, que chegava a muito acima de nossas cabeças. Estávamos entre os rododendros. Havia algo desconcertante, até chocante, na brusquidão de sua descoberta. A floresta não havia me preparado para eles, que me assustaram com seus rostos carmesim, (...) deliciosos e fantásticos, ao contrário de qualquer rododendro que tinha visto antes. (DU MAURIER, 2003, l.1172-1176)⁴⁷

Como colocado por Lins (1940), “a volta à casa está descrita da mesma maneira nos dois livros, mais desenvolvida, apenas, em *Rebecca*.” (p.233) Em concordância, Grant afirma que, em um nível surpreendente, a mudança para a residência dos maridos é repleta do mesmo efeito dramático. Decerto, imponentes, as plantas (mencionadas por Grant e Lins) parecem indicar, como prenúncio, não só a suntuosidade do local, mas a inquietação que sentirão as recém-casadas em um lar que não representa, para nenhuma das duas, uma comodidade doméstica — em *Rebecca*, Maxim, orgulhoso de Manderley, pergunta a atual Sra. de Winter se ela gosta dos rododendros, ao que essa responde, de modo ambíguo, que sim, embora admita, só para si, que, até então, havia considerado, tais árvores qual algo familiar, convencional, e essas, no entanto, “eram monstruosas, erguendo-se ao céu como um batalhão, belas demais, poderosas demais; não eram, de modo algum, plantas” (l.1176)⁴⁸. Em um sentimento parecido, Marina pensa consigo, sem dizê-lo, pois que Roberto, bem como Maxim, é confiante na excelência de seu palacete: “tudo é muito

⁴⁷ No original: Suddenly I saw a clearing in the dark drive ahead, and a patch of sky, and in a moment the dark trees had thinned, the nameless shrubs had disappeared and on either side of us was a wall of colour, blood-red, reaching far above our heads. We were amongst the rhododendrons. There was something bewildering, even shocking, about the suddenness of their discovery. The woods had not prepared me for them. They startled me with their crimson faces, (...) luscious and fantastic, unlike any rhododendron plant I had seen before.

⁴⁸ No original: And these were monsters, rearing to the sky, massed like a battalion, too beautiful I thought, too powerful; they were not plants at all.

ostentoso. É casa para mostrar-se à gente, não é casa para se viver” (NABUCO, 2019, p.14).

Pela terceira vez, em 18 de janeiro de 1941, Álvaro Lins escreveu, brevemente, sobre *Rebecca* e *A sucessora*, em uma coluna sobre romances psicológicos. Na opinião de Lins, tal gênero caracteriza-se por exprimir “sentimentos, paixões e ideias através de homens vivendo em sociedade” (p.2), e, para isso, a dicotomia entre a vida rural e a vida urbana constitui uma “necessidade invencível” (p.2) dessas narrativas. Entretanto, *Manderley* e o *Palacete de Paissandu* representam versões distintas dessa oposição — de acordo com Kelsall (1993), *Manderley* só poderia existir na velha Inglaterra, uma vez que, de outro modo, perderia seu contexto social radicalmente: “a casa de campo teria um status iconográfico diferente” (p.303)⁴⁹. Isto se daria porque, ao longo de vários séculos, essas propriedades campestres eram o símbolo dominante de poder para as comunidades inglesas, objeto de desejo das classes inferiores e lugar de retiro e lazer das classes superiores:

Um sinal visível da “antiga ordem social” (frase de Castlereagh), as casas da aristocracia são, notavelmente, bem preservadas na sociedade inglesa, a existência mesma do Fundo Nacional (e de seu sucesso) sugere que a preservação das casas da nobreza é uma empreitada que possui significação iconográfica para a definição da nação. (KELSALL, 1993, p.303)⁵⁰

Naturalmente, a literatura inglesa, e, em particular, gótica, ocupou-se destas propriedades, como é o caso de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë, e sua *Thornfield Hall* ou *Northanger Abbey* (1817), de Jane Austen, e sua residência homônima. *Manderley*, portanto, representaria, em uma análise contextual, uma organização social em declínio, face à ameaça da Segunda Guerra Mundial (KELSALL, 1993) — conforme Auerbach (2000), *Rebecca* é um “romance sobre os últimos dias da Inglaterra” (p.118)⁵¹. Contrariamente, o *Palacete de Paissandu*, no centro do Rio de Janeiro, traduz um senso de progresso, que Marina, moça do campo, não conhecia:

⁴⁹ No original: The country house would possess a different iconographic status.

⁵⁰ No original: As a visible sign of “the ancient social order” (Castlereagh’s phrase) the houses of the gentry are remarkably well preserved in English society, and the very existence of the National Trust (and the Trust’s success) suggests that the preservation of the houses of the nobility and gentry is a undertaking which has iconographic signification in defining the nation.

⁵¹ No original: (...) it is a romance about England’s last days.

Este era o outro Brasil, o Brasil novo, industrial, no qual nascera Roberto, e que chamava os braços da lavoura, para as cidades, as fábricas e a tuberculose, mas que não produzira ainda, mesmo na capital, senão um fraco punhado de residências como esta, e de fortunas como a que Roberto gastava largamente, na vida organizada para o casal por Alice, no fausto que destoava dos hábitos de seus amigos e que atraía a atenção dos invejosos. (p.10)

A atual sra. Steen, filha de proprietários de terra, cresceu, confortavelmente, em Santa Rosa, “a fazenda mais antiga do Estado do Rio” (p.9), sem, contudo, ter acesso ao turbilhão da capital, e, logo, sente-se “uma selvazinha” (p.13), como chega, já no primeiro capítulo, a imaginar que lhe diz o marido. Desse modo, Marina, ao mudar-se para o palacete, cria um complexo de inferioridade, algumas vezes, combativo: mais tarde, já instalada na casa, questiona-se acerca de Roberto: “Será que ele compreende a nossa vida (...) e que sabe perceber a aristocracia de mamãe? Onde foi que eu li que a vida da terra é a única que confere nobreza?” (NABUCO, 2019, p.41). A segunda Mrs. de Winter, também considera-se menor perante o esposo aristocrata, uma vez que é uma jovem de nenhuma fortuna ou prestígio, que, anteriormente, trabalhava como acompanhante de uma senhora americana de gostos vulgares. A narradora, pois, muito insegura, devaneia com a possibilidade de estar mudando-se com Maxim para uma residência simples da comunidade:

Maxim podia inclinar-se sobre o portão de casa de campo à noite, fumando um cachimbo, orgulhoso de uma alcea muito alta que ele havia plantado, enquanto eu me apressaria pela cozinha, limpa como um alfinete, colocando a mesa para o jantar. (...) Certamente este seria um modo de vida pacífico e estável, mais fácil de manter, sem a exigência de um padrão definido? (DU MAURIER, 2003, l.1118-1122)⁵²

As duas mulheres são, logo, muito similares quanto às suas ideias de conforto e domesticidade, apesar de estarem em contextos diferentes: Marina, intrusa em Paissandu, é parte de uma tradição que ainda tinha seu valor, mesmo no Rio “civilizado” e, algumas vezes, reconforta-se nisso; Mrs. de Winter, intimidada pela grandiosidade de Manderley, nada tem a dizer em defesa própria, e, conseqüentemente, jamais questiona a superioridade de Maxim e sua família. O desconforto patente de ambas, porém, manifesta-se, tal qual posto por Lins e Grant,

⁵² No original: Maxim could lean over a cottage gate in the evenings, smoking a pipe, proud of a very tall hollyhock he had grown himself, while I bustled in my kitchen, clean as a pin, laying the table for supper. (...) Surely it would be peaceful and steady, that way of living, and easier, too, demanding no set standard?

de modo quase idêntico, e são fomentados, também, da mesma maneira — recebidas por uma fileira de empregados curiosos, as duas personagens agem com embaraço. Em *Rebecca*, a apresentação para todo o *staff*, causa tremenda irritação em Maxim, que havia pedido à governanta que não o fizesse, adivinhando o susto da esposa — Roberto também terá uma de suas ordens desobedecidas pelos funcionários, algo que impacta, negativamente, a chegada de Marina: a permanência do retrato de Alice na parede central da primeira sala.

Nos dois livros, um velho serviçal dá início aos cumprimentos, em *Rebecca*, Frith, e em *A sucessora*, Antônio. Em seguida, contudo, conhecemos as governantas, a sombria Mrs. Danvers (*Rebecca*) e a antipática Júlia (*A sucessora*). As duas são pouco receptivas, mas, no primeiro romance, o encontro da jovem esposa com a governanta é muito mais dramático e evidencia, prontamente, a relação de abusos que as duas terão a partir disso:

Ela veio em minha direção, e eu estendi-lhe a mão, invejando-a por sua dignidade e compostura; mas, quando ela segurou minha mão, a sua era pesada e sem firmeza, mortalmente fria, como uma coisa sem vida. (...) Não me lembro de suas palavras agora, mas sei que me desejou as boas-vindas a Manderley, em nome dela e da equipe, um discurso rígido e convencional, ensaiado para a ocasião, falado em uma voz tão fria e sem vida quanto suas mãos. Quando terminou, ela esperou, provavelmente, por uma resposta, e eu me lembro de ter corado e gaguejando algum tipo de agradecimento, e, em minha confusão, deixei cair as minhas duas luvas. Ela inclinou-se para pegá-las, e quando as entregou, vi um pequeno sorriso de desprezo em seus lábios, e adivinhei, imediatamente, que me considerava grosseira. Algo, na expressão de seu rosto, me deu uma sensação de inquietação, e mesmo quando ela afastou-se para tomar seu lugar entre os outros, eu podia ver aquela figura negra destacando-se sozinha, individual e separada, e, devido ao seu silêncio, eu sabia que seus olhos estavam sobre mim. (DU MAURIER, 2003, I.1203-1218)⁵³

⁵³ No original: She came towards me, and I held out my hand, envying her for her dignity and her composure; but when she took my hand hers was limp and heavy, deathly cold, and it lay in mine like a lifeless thing. (...) I cannot remember her words now, but I know that she bade me welcome to Manderley, in the name of herself and the staff, a stiff, conventional speech rehearsed for the occasion, spoken in a voice as cold and lifeless as her hands had been. When she had finished she waited, as though for a reply, and I remember blushing scarlet, stammering some sort of thanks in return, and dropping both my gloves in my confusion. She stooped to pick them up, and as she handed them to me I saw a little smile of scorn upon her lips, and I guessed at once she considered me ill-bred. Something, in the expression of her face, gave me a feeling of unrest, and even when she had stepped back, and taken her place amongst the rest, I could see that black figure standing out alone, individual and apart, and for all her silence I knew her eye to be upon me.

No romance de Nabuco, Júlia age com comedimento, mas deixa escapar, ao aludir, em sua primeira fala, à uma organização anterior, provavelmente, determinada por Alice, certa inconformidade com a possibilidade de que a sucessora de sua patroa queira aplicar novos métodos no governo da casa, responsabilidade unicamente sua depois da morte de Alice, bem como é o caso de Mrs. Danvers em *Rebecca*:

Espero que tudo esteja a seu agrado, minha senhora. Arranjamos tudo pelo melhor. Dona Germana veio aqui esta tarde correr a casa e tratar das flores. Saiu há pouco. O chefe preparou o jantar para oito horas, a hora antiga. (NABUCO, 2019, p.8)

Júlia não é, contudo, tão sombria ou altiva quanto Mrs. Danvers, que atormenta Mrs. de Winter com suas alusões constantes à superioridade de sua predecessora. No livro de Nabuco, tal tarefa é legada a Germana, irmã de Roberto e única personagem da família Steen, além do marido de Marina — do mesmo modo, tal qual citado por Lins e Grant (1941), Maxim também só tem uma irmã, Beatrice, que, como sua correspondente brasileira, tenta atenuar a ignorância da segunda esposa. Germana, “bela e alta, como Roberto, com a robustez sadia que ambos receberam dos campônios flamengos” (NABUCO, 2019, p. 22); Beatrice “alta, com ombros largos e muito bela, muito parecida com Maxim nos olhos e mandíbula” (DU MAURIER, 2003, I.1660)⁵⁴: as duas estão, invariavelmente, criticando, sem cerimônias, as protagonistas e comparando-as às suas rivais mortas:

Germana, pelo contrário, sem perfídia, mas sem tato, introduzia a todo propósito o nome da cunhada morta. Às vezes unia-o estouvadamente ao de Marina. — Estás muito gordo, Roberto. Marina devia te pôr de regime como Alice fazia. Ressuscitava o passado sem cerimônia. Misturava-o leviana e familiarmente ao presente. — Roberto, que fim levou aquele suéter azul que Alice te fez e de que gostavas tanto? — Não sei — respondia Roberto, contrariado. (NABUCO, 2019, p.70-71)

Já no romance de Du Maurier:

“Tato nunca foi o meu ponto forte, como Maxim lhe dirá. E, tal qual eu lhe disse antes, você não é nem um pouco o que eu esperava.” Ela olhou para mim diretamente, seus lábios franzidos em um assobio, e, então, pegou um cigarro de sua bolsa, e mostrou seu

⁵⁴ No original: (...) tall, broad-shouldered, very handsome, very much like Maxim about the eyes and jaw.

isqueiro. “Sabe”, ela disse, estalando o topo, e descendo as escadas, “você é muito diferente de Rebecca.” (DU MAURIER, 2003, I.1914)⁵⁵

Em *Rebecca*, porém, a impressão gerada pela insensibilidade de Beatrice é atenuada pelo abuso psicológico perpetrado por Mrs. Danvers. Germana, ao contrário, causa, no primeiro capítulo, a primeira perturbação da serenidade de recém-casados de Marina e Roberto, ao não retirar o retrato de Alice da sala principal. O retrato da falecida é de extrema importância para os ciúmes e obsessão de Marina, que, imediatamente, ao vê-lo, sente que a modelo está querendo falar-lhe alguma coisa: “Ela quer que eu te faça feliz.” (NABUCO, 2019, p.14), diz a Roberto, depois de recuperar-se do choque inicial, mas, com o passar do tempo, suas conversas imaginárias com Alice tornam-se desagradáveis. Conseqüentemente, embora a pintura seja levada para uma parte pequena e inferior do palacete, Marina começa a sentir-se perseguida pela presença da primeira Mme. Steen:

No pensamento emprestava-lhe vida e voz. Não havia um canto da casa em que não pudesse imaginar Alice, como se já a tivesse visto ali com os olhos. Morta, Alice impregnava a casa como se ainda fosse sua. Marina, ao entrar numa sala, sentia-lhe os passos, afastando-se. Parecia-lhe perceber nas almofadas do sofá a impressão do seu corpo, e, nas flores dos vasos, o toque de seus dedos. (NABUCO, 2019, p.75)

Conforme mencionado por Álvaro Lins (1041), a atual Mrs. de Winter tem idêntica sensação, descrita em estilo similar:

E, enquanto eu estava ali sentada, com o queixo nas mãos, acariciando as orelhas macias de um dos spaniels, me veio a ideia de que eu não era a primeira a sentar-me naquela cadeira; alguém já o havia feito antes de mim, e, certamente, deixara sua impressão nas almofadas, e no braço da cadeira, onde sua mão descansara. (DU MAURIER, 2003, I.1411-1415)⁵⁶

Ou ainda:

⁵⁵ No original: “Tact never was my strong point, as Maxim will tell you. And, as I told you before, you’re not a bit what I expected.” She looked at me direct, her lips pursed in a whistle, and then took a cigarette from her bag, and flashed her lighter. “You see,” she said, snapping the top, and walking down the stairs, “you are so very different from Rebecca.”

⁵⁶ No original: And as I sat there, brooding, my chin in my hands, fondling the soft ears of one of the spaniels, it came to me that I was not the first one to lounge there in possession of the chair; someone had before me, and surely left an imprint of her person on the cushions, and on the arm where her hand has rested.

(...) enquanto colocava o doce lilás no vaso e arrumava-lhe os ramos, um a um, o cheiro quente de malva enchendo a sala, misturando-se com o cheiro do gramado recém-cortado vindo da janela aberta, eu pensei: “Rebecca fez isso. Ela pegou o lilás, como estou fazendo, e colocou cada ramo no vaso branco. Eu não sou a primeira a fazer isso. Este é o vaso de Rebecca, este é o lilás de Rebecca.” (I.2514)⁵⁷

Logo, Rebecca e Alice, figuras que se manifestam nos menores detalhes de *Manderley* e do *Palacete de Paissandu*, provocam uma combinação de admiração e ódio em Mrs. de Winter e Marina. Isso evidencia-se, sobretudo, em dois episódios análogos no início de ambos os romances. Em *Rebecca*, quando a narradora ainda não é casada com Maxim, este entrega-lhe um livro de poesias, dado a ele pela sua primeira esposa — “Max – de Rebecca. 17 de maio’, escrito, curiosamente, por uma mão oblíqua.” (DU MAURIER, 2003, I.604, tradução nossa)⁵⁸ O apelido, conseqüentemente, desagrada a narradora, que percebe, em sua escrita, uma confiança, que lhe desconcerta:

Uma pequena mancha de tinta sujou o lado oposto da página branca, como se a escritora, impaciente, tivesse agitado a caneta para fazer a tinta fluir livremente. E, então, enquanto a tinta borbulhava pela ponta, veio um pouca grossa, de modo que o nome Rebecca se destacava preto e forte, o R alto e inclinado sobressaindo-se entre as outras letras. (DU MAURIER, 2003, I.611)⁵⁹

De modo similar, quando Marina encontra um livro assinado por Alice, examina sua caligrafia severamente:

A primeira vez que viu a letra de Alice, na folha de rosto de um livro, tivera a percepção, pela altura dos traços e o tamanho das maiúsculas, de um grande orgulho, traço que Marina odiava. Mais tarde encontrou a confirmação dele numas palavras que Alice escrevera, por ócio, através da folha de cima de um bloco de papel de carta: “O orgulho é meu pecado e a lealdade minha virtude”. (NABUCO, 2019, p.73)

⁵⁷ No original: (...) as I put the sweet lilac in the vase and arranged the sprigs, one by one, the mauve warm scent filling the room, mingling with the smell of the new-mown lawn outside coming from the open window, I thought: “Rebecca did this. She took the lilac, as I am doing, and put the sprigs one by one in the white vase. I’m not the first to do it. This is Rebecca’s vase, this is Rebecca’s lilac.”

⁵⁸ No original: “Max – from Rebecca. 17 May”, written in a curious slanting hand.

⁵⁹ No original: A little blob of ink marred the white page opposite, as though the writer, in impatience, had shaken her pen to make the ink flow freely. And then as it bubbled through the nib, it came a little thick, so that the name Rebecca stood out black and strong, the tall and sloping R dwarfing the other letters.

Esse desconforto compartilhado pelas duas, parte de uma certeza de serem secundárias, e, até mesmo, indignas de ocupar o lugar de tais mulheres, em tudo excepcionais — outro incidente o prova: no romance de Du Maurier, Mrs. Danvers liga para o telefone da sala ocupada pela narradora, a fim de perguntar-lhe sobre questões domésticas. A personagem não reconhece a voz da governanta, que refere-se a ela como Mrs. de Winter, ao que a mesma responde: “Acredito que você cometeu um erro, (...) Mrs. de Winter morreu há mais de um ano” (DU MAURIER, 2003, l.1540, tradução nossa)⁶⁰. Paralelamente, Marina, que jamais chama Alice pelo nome, porque teme ser desrespeitosa, faz quase a mesma confusão: “Uma vez dissera a Roberto ‘tua mulher’, mas ele corrigiu logo: ‘Minha mulher és tu.’” (NABUCO, 2019, p.11).

Ademais, as atuais esposas têm pouquíssimo talento para as obrigações domésticas e sociais, o que representa uma falha adicional em seus casamentos. Em *Rebecca*, Mrs. de Winter faz questão de nunca opor-se às opiniões e ordens de Mrs Danvers: evocando, no epílogo/primeiro capítulo, os abundantes banquetes servidos em Manderley para cada refeição, indaga-se para onde ia toda a comida que sobrava, uma questão que jamais havia levado à Mrs. Danvers, que responderia com escárnio: “Não havia sequer uma reclamação quanto a isso quando Mrs. de Winter era viva” (DU MAURIER, 2003, l.173, tradução nossa)⁶¹. A própria narradora teme diferenciar-se demais de Rebecca, como é perceptível em sua réplica a Mrs. Danvers, que pergunta-lhe qual molho prefere que seja servido no almoço: ““(...) qualquer um que você acha que Mrs. de Winter pediria”” (l.1557, tradução nossa)⁶². Marina também depara-se com tais situações frequentemente, mas é mais corajosa que a personagem de Du Maurier:

Antônio, que era o próprio poder conservador encarnado em copeiro, um dia respondera a uma indicação de Marina: — Madame não queria assim. Marina então, para defender o princípio de autoridade, ousou contrariar, pela primeira vez, uma ordem de Alice. (NABUCO, 2019, p.72)

Pouco assertivas, ambas carecem de influência suficiente para administrar Manderley e o Palacete de Paissandu. Como cita Lins e Grant (1941), isso gera um dos primeiros conflitos entre elas e seus maridos, situação idêntica nos dois

⁶⁰ No original: I’m afraid you have made a mistake,(...) Mrs de Winter has been dead for over a year.

⁶¹ No original: “There were never any complaints when Mrs de Winter was alive.”

⁶² No original: “(...) whatever you think Mrs de Winter would have ordered”.

romances — em *A sucessora*, é preciso que Marina demita um funcionário, porém, acanhada, ela sugere a Roberto que ele ou Antônio o façam, o que lhe irrita: “Despede tu. E não me tragas todo dia questõezinhas como essas. És dona de casa.” (NABUCO, 2019, p.77). Em *Rebecca*, Mrs. de Winter quebra uma pequena estátua e, apavorada, esconde os estilhaços, que são encontrados por Frith e levados para Maxim: “Eu me pergunto por que eles vêm a mim acerca dessas coisas. Esse é o seu trabalho, querida.” (DU MARIER, 2003, l.2562, tradução nossa)⁶³

Outra das responsabilidades que lhe cabem, como mulheres abastadas, são as visitas sociais, odiadas por elas, uma vez que significam, em geral, comparações com suas predecessoras ou panegíricos à essas. Após um longo dia repleto dessas atividades, Mrs. de Winter desabafa sobre isso com Maxim, que age com certo espanto, causando-lhe instantânea culpa:

“Você é feliz aqui?” ele disse, desviando seu olhar de mim para fora da janela, “Às vezes, eu me pergunto. Você ficou mais magra. Perdeu a cor.” “Claro que sou feliz,” eu disse, “Eu amo Manderley. Eu amo o jardim, eu amo tudo. Eu não me importo de fazer visitas às pessoas. Eu só estava sendo desagradável. Vou visitar as pessoas todos os dias, se você quiser. Eu não me importo de fazê-lo. Eu, jamais, sequer por um momento, lamentei ter casado com você, e você sabe, certo?” (DU MAURIER, 2003, l.2665-2674)⁶⁴

No texto de Carolina Nabuco, se passa um diálogo tal e qual o posto acima entre Roberto e Marina:

“Estás mais pálida... Tens uma onda nova nos cabelos... Hoje estás falando pouco... Por quê?... Estás triste?”. Marina respondia: — Não. Não estou triste. — Então por que não falas? — Não tenho nada que dizer. — És feliz? — Muito feliz — respondia. E sorria para o marido, confiando mais no sorriso do que nas palavras, para dar a Roberto a convicção de que nada lhe faltava, que nada mais poderia desejar. (NABUCO, 2019, p.117)

Há outros vários acontecimentos e falas similares, algumas idênticas, nos romances analisados e, portanto, torna-se pouco viável citá-las todas, conforme advertiram Lins e Grant (1941). Sabe-se, no entanto, que as conclusões das narrativas são bastante distintas, algo que o crítico brasileiro explicou pela

⁶³ No original: “I wonder why they come to me about it. That’s your job, sweetheart.”

⁶⁴ No original: “Are you happy here?” he said, looking away from me, out of the window, “I wonder sometimes. You’ve got thinner. Lost your colour.” “Of course I’m happy,” I said, “I love Manderley. I love the garden, I love everything. I don’t mind calling on people. I just said that to be tiresome. I’ll call on people every day, if you want me to. I don’t mind what I do. I’ve never for one moment regretted marrying you, surely you must know that?”

necessidade que tinha a plagiadora de sensacionalizar o livro de Carolina Nabuco, a fim de torná-lo mais adequado ao público internacional. Outrossim, na opinião de Harrison Smith (1941), crítico do *Saturday Review of Literature*, o final de *A sucessora* é próprio da literatura latino-americana, nada aplicável ou atraente para o leitor europeu ou norte-americano. A seguir, revisaremos tais desfechos, com o auxílio dos rascunhos do romance de Du Maurier compilados na coletânea *The Rebecca Notebook and Other Memories* (2013).

4.2 UM FINAL LATINO-AMERICANO?: SOBRE OS DESFECHOS DE REBECCA E A SUCESSORA

“E, assim, eu termino a saga de *Rebecca*” (DU MAURIER, 2013, l.162)⁶⁵, declara Du Maurier ao fim do prefácio de sua coletânea *The Rebecca Notebook and Other Memories*, sugerindo ao leitor que, se quiser, pode ser interessante comparar os rascunhos compilados e o livro original, como ela mesma o fez, três décadas depois de ter entregue o caderno para ser apresentado no tribunal. E, no entanto, a própria Daphne du Maurier admite que, ao recontar o processo de escrita de seu *best-seller*, sua narração é pouco confiável:

Eu tinha trinta anos quando comecei a escrever a história, anotando os capítulos planejados em um caderno, e agora tenho setenta e quatro anos, e a minha memória torna-se, cada vez mais, nebulosa. Eu me desculpo por isso, mas não há nada a fazer. (l.114)⁶⁶

Contudo, as anotações reunidas em seu último livro a ser publicado em vida são, supostamente, da época em que *Rebecca* era, apenas, um embrião. Portanto, adiante, usaremos tais rascunhos, tendo em vista que lhe garantiram o êxito na Corte, em ocasião do processo de plágio iniciado pela família de Edwina MacDonald — aqui, porém, não serão tidos qual prova definitiva de sua originalidade, mas servirão de contribuição, bem como os textos da crítica literária, ao exercício comparativo.

The Rebecca Notebook é composto por breves sínteses da maioria dos vinte e seis capítulos do romance de Du Maurier, bem como de uma versão completa do

⁶⁵ No original: And so I bring my *Rebecca* saga to an end.

⁶⁶ No original: I was thirty years old when I began the story, jotting down the intended chapters in a notebook, and I am now in my seventy-fourth year, with memory becoming hazier all the time. I apologise for this, but it cannot be helped.

epílogo, distinta da que foi, de fato, publicada. Com efeito, há diferenças significativas entre os rascunhos da coletânea e a narrativa que chegou, primeiramente, ao público: algumas tratam-se de detalhes mínimos — Maxim se chamaria Henry; e outras são mais expressivas — Mrs. Danvers não era, *a priori*, tão obsessiva em sua devoção à Rebecca, tal como Júlia não o é em *A sucessora*. Aliás, para Judith Cook (1992), a história, em sua composição delineada no caderno de Daphne du Maurier, é ainda mais similar ao enredo do livro brasileiro do que o texto final. Voltemos, então, à comparação dos romances.

Como já, anteriormente, mencionado, tanto Mrs. de Winter (*Rebecca*), quanto Marina (*A sucessora*), desenvolvem, ao longo dos capítulos, uma fixação, cada vez mais autodepreciativa, por suas predecessoras, e, o cúmulo dessa mania se dá através de situações bastante análogas, que quase rompem, definitivamente, com seus casamentos. No livro brasileiro, por ocasião da chegada do Carnaval, Marina e Roberto intercalam seu tempo entre a cidade do Rio e Petrópolis, instalando-se, algumas vezes, na casa de Germana, para as festividades da data. Porém, fora ou dentro do palacete, a imagem de Alice persegue a personagem, que encontra rastros da primeira mulher em todo lugar que a mesma frequentava, tornando sua vida no Rio de Janeiro insuportável. Durante a preparação para os festejos, no entanto, enquanto os anfitriões e convidados discutem, acaloradamente, o que devem fazer e usar, um pensamento repentino alivia a inquietação de Marina: “Se algum dia eu perder o amor de Roberto, (...) irei mesmo enterrar-me em Santa Rosa. Quando eu não puder mais suportar isto, volto para a fazenda” (NABUCO, 2019, p.131).

A partir de então, a ideia torna-se uma resolução e acaba por acontecer depois do último baile ao qual vão em Petrópolis. Já muito cansada dos afazeres do feriado, sentindo-se, completamente, deslocada entre os foliões, Marina tenta convencer Roberto a ficar em casa com ela no dia anterior à quarta-feira de cinzas, ao que ele, aparentemente, consente. Na manhã do baile, contudo, o mesmo usa a irmã para persuadi-la a aproveitar o fim das comemorações. A persuasão de Germana, logo, adiciona uma outra aflição ao estado de Marina:

“Você deve fazer um esforçozinho para ter os mesmos gostos que Roberto. Assim é que se prendem os maridos. Você só tem ciúmes de Alice e não se lembra de que não faltam mulheres vivas com desígnios sobre Roberto.” (NABUCO, 2019, p.130)

Germana conclui que Marina “nunca há de compreender Roberto como Alice o compreendia” (p.131), o que leva a jovem à decisão de submeter-se à vontade dos dois. Marina, então, deseja exceder qualquer expectativa durante a festa, em uma última tentativa de estabelecer-se no círculo social do marido e, portanto, prepara-se com maior cuidado, e representa, empenhadamente, o papel de mais animada do grupo. Germana, contudo, percebe o esforço demasiado da nora e, pela primeira vez, mostra-se solícita e compadecida de sua situação. Todos os outros, porém, parecem, agora, aceitar a nova companheira, tão charmosa quanto à anterior, o que evidencia-se quando Laurita, uma das amigas do casal, confunde Marina com Alice e a chama pelo nome da outra. No dia seguinte, Marina foge de casa enquanto Roberto está no trabalho.

Em *Rebecca*, um baile à fantasia é organizado em homenagem à atual esposa de Mr. de Winter, recém-chegada à aristocracia inglesa. A princípio, a ideia soa absurda e ameaçadora à narradora, mas ela é convencida pelo administrador de Manderley, Frank Crawley, velha relação de Maxim e único amigo da atual Mrs. de Winter, que alude à importância desses eventos sociais na comunidade. A personagem, então, tal como Marina, resolve surpreender a todos, em particular o esposo, e, para isso, necessita de uma fantasia impressionante. Entretanto, no desespero de perceber-se sem ideias, ela aceita, illogicamente, a sugestão de Mrs. Danvers de replicar o traje do retrato de Caroline de Winter, irmã do tataravô de Maxim — essa mesma fantasia já havia sido usada por Rebecca, e, conseqüentemente, a surpresa da narradora é recebida com choque e ultraje pela família, com exceção de Beatrice, que demonstra solidariedade pela jovem, momento inédito, bem como o amparo de Germana na situação similar ocorrida no livro de Nabuco. Logo, é esse o retrato que Álvaro Lins (1940) compara à pintura de Alice, e que, para ele, não tem “nenhum alcance psicológico” (p.2), embora o incidente que o envolve seja responsável por um dos episódios de maior tensão no romance, e também na adaptação de Hitchcock: Mrs. Danvers aproveita-se da desolação de Mrs. de Winter e a encoraja a cometer suicídio, para Lins, uma alternativa “grosseira” à fuga de Marina.

Isto é, os pormenores que, no romance de Carolina Nabuco, geram os mais interessantes desdobramentos, aparecem, em *Rebecca*, de maneira mais detalhada e, sobretudo, melodramática. Com efeito, na opinião de Basil Davenport, em sua coluna para a edição de 24 de setembro de 1938 do já mencionado *Saturday*

Review of Literature, *Rebecca* é um evidente melodrama e, como tal, reproduz alguns estereótipos do gênero:

Há nele as fraquezas do melodrama; em particular, a heroína é, por vezes, inacreditavelmente estúpida, como quando ela aceita o conselho da governanta que ela sabe odiá-la. Mas se a segunda Sra. de Winter tivesse consultado alguém antes de confiar na governanta, perderíamos uma das melhores cenas do livro. (DAVENPORT, 1938, p.5)⁶⁷

Conforme *The Rebecca Notebook*, porém, este capítulo se desenvolveria sem a interferência de Mrs. Danvers, pois, qual a autoritária Júlia (*A sucessora*), a governanta seria uma personagem mais comedida e menos fundamental na narrativa — a própria Mrs. de Winter escolheria o mesmo figurino usado por Rebecca, uma coincidência pouco crível, e, depois do escândalo, como que recebendo ordens da predecessora, tiraria de uma “gaveta secreta” um foto da mesma, que lhe diria: “Nós não a queremos aqui, não queremos. Henry (Maxim) deseja estar sozinho comigo” (2013, l.213)⁶⁸ — ou seja, tal qual em *A sucessora*, haveria um retrato da primeira mulher a atormentar e conversar com a segunda, e, em resposta à provocação da figura, essa última tomaria todo o conteúdo de uma garrafa de Lysol. No livro final, contudo, não há qualquer fotografia ou pintura de Rebecca e Mrs. de Winter não chega a tentar suicídio. Os próximos capítulos dos dois romances são, porém, bastante distintos, conquanto, para Lins (1941), até o que em *Rebecca* parece ser algo novo forma-se de “uma sugestão indireta de *A sucessora*” (p.234), como veremos mais adiante.

No texto de Carolina Nabuco, a fuga de Marina para Santa Rosa perturba, tremendamente, Roberto, que vai à fazenda logo em seguida, à procura de respostas para a viagem repentina da esposa. Marina, ainda muito ansiosa, embora resoluto, não conta-lhe, imediatamente, sua decisão de permanecer na casa da mãe, que, até descobrir-se grávida, é definitiva. Com a gravidez, todavia, o casal resolve voltar para o Rio de Janeiro, mas só depois de uma longa excursão pela Europa, recomendada pelo médico da família, que percebe a obsessão febril de Marina. E, afinal, durante um passeio de navio, a moça escuta uma conversa entre conhecidos

⁶⁷ No original: It has the weaknesses of melodrama; in particular, the heroine is at times quit and unbelievably stupid, as when she takes the advice of the housekeeper whom she knows to hate her. But if the second Mrs. de Winter had consulted with any one before trusting the housekeeper, we should miss one of the best scenes in the book.

⁶⁸ No original: “We don’t want you here, we don’t want you. Henry (Maxim) wants to be alone with me”.

que garante-lhe certa superioridade sobre a predecessora morta: “Não houve filhos do primeiro casamento, houve?” (...) ‘Não, e por isso Alice nunca foi uma mulher completamente feliz” (2019, p.182). A seguir, Roberto conclui: “Tu és a Vida (...), a vida que continua.” (p.185)

O desenlace de *Rebecca* se dá de maneira mais complicada: após o baile, o barco em que a primeira Mrs. de Winter havia morrido é encontrado, bem como o seu corpo, o que incrimina, instantaneamente, Maxim, uma vez que ele havia feito o reconhecimento de Rebecca e procedido com o funeral de um cadáver que não era o de sua mulher. Maxim, então, com a certeza de ser condenado, finalmente, desabafa com sua atual esposa: “Nós não somos destinados à felicidade, eu e você’ (...) ‘Rebecca venceu” (2003, l.4914)⁶⁹. Em seguida, confessa-lhe ter assassinado Rebecca a tiros, uma revelação que, curiosamente, confere à Mrs de Winter alívio e confiança — o crime justifica-se pelo fato de ter sido Rebecca adúltera, haja vista que estava grávida de outro homem, e, portanto, a narradora não precisa mais preocupar-se com a adoração que pressentia ter o marido pela mesma. De modo similar, uma das esperanças de Marina é descobrir uma traição da parte de Alice, algo que, para sua frustração, jamais acontece, malgrado a relação da falecida com o famoso pintor de seu retrato possa sugerir certa desconfiança.

A partir da confissão de Maxim, *Rebecca* transforma-se em uma “aventura policial”⁷⁰, nas palavras do crítico francês Edmond Jaloux, citado por Álvaro Lins (1941, p.236): Mr. de Winter é acusado de assassinato, enfrenta um adversário chantageador, além de amante de Rebecca, e une-se à atual esposa para provar-se inocente. Não obstante, a garantia de sua liberdade se dá de maneira remanescente ao desfecho de *A sucessora* — supõe-se que Rebecca havia engravidado e, sabendo-se traído, Maxim a teria matado. Porém, ela, que, como Alice, era estéril, estava, na verdade, com avançado câncer de útero, doença atestada por um médico que frequentava. Assim, Maxim passa a acreditar que a primeira mulher havia incitado-lhe, propositadamente, a matá-la, e, similarmente, na Corte, todos chegam à conclusão de que Rebecca, simplesmente, suicidou-se, sabotando o próprio barco. A única pessoa que não acredita nessa teoria é Mrs. Danvers, que coloca fogo em Manderley, para a qual o casal de Winter não volta mais.

⁶⁹ No original: “We’re not meant for happiness, you and I” (...) “Rebecca has won”.

⁷⁰ No original: Aventure policiere.

Em *A sucessora*, a ideia de um incêndio é, também, uma fantasia de Marina, que, quase, concretiza-se quando, sem querer, a mesma joga um cigarro aceso sobre um maço de jornais postos em um divã:

Marina abriu a boca para gritar, mas a voz faltou-lhe. Ficou sem movimento, os olhos hipnotizados pelas chamas, que cresciam e se atiravam sobre Alice. (...) Passado o primeiro momento, teve consciência que sua emoção não era susto. Era alívio. As palavras “Não foi de propósito... Não foi de propósito” cantavam-lhe na alma como clarins de regozijo. A sala enchia-se de um cheiro acre de pena queimada. De repente voltaram a Marina a voz e a consciência. Atirou-se sobre a campainha, gritando nomes de empregados. (NABUCO, 2019, p.124)

De acordo com *The Rebecca Notebook* (2013), entretanto, não haveria incêndio em Manderley — na volta para a casa, após o julgamento, o casal sofreria um acidente de carro, que deixaria sequelas físicas em Maxim, bem como ocorre com Mr. Rochester em *Jane Eyre*, quando o personagem brontëano tenta apagar o fogo que destrói sua propriedade, Thornfield Hall. Invariavelmente, Maxim e Mrs. de Winter deixariam, permanentemente, a Inglaterra, e, portanto, quanto a isso, tanto o epílogo da versão publicada, quanto os rascunhos, são bastante parecidos.

Logo, é seguro afirmar que, embora seu início e desenvolvimento sejam correlatos, a narrativa de *Rebecca* não é, somente, mais extensa que a de *A sucessora*, mas é, também, mais sensacionalista. Conforme Álvaro Lins (1940), em seu primeiro rodapé acerca do caso, Carolina Nabuco, em contraposição à Daphne du Maurier, “resolve o problema de sua heroína de um modo elevado e normal” (p.2). De fato, a obra de Nabuco atenta-se, sobretudo, ao estado de excessiva ansiedade em que se encontra a personagem principal, que, não obstante tenha motivos legítimos para sentir-se deslocada e inferior à sua predecessora, sofre, essencialmente, sozinha, de uma inquietação interna. Como colocado por Lins (1941), no segundo texto sobre a polêmica:

Trata-se de um romance psicológico muito fino e muito delicado, de um estudo muito bem fixado de sentimentos e paixões difíceis de exprimir literariamente. A sra. Carolina Nabuco exprimiu-as admiravelmente, com um senso crítico sempre alerta para dominar os excessos da emoção. (p.234)

Ou seja, a autora brasileira, com um material que concentra-se, majoritariamente, nos conflitos mentais da protagonista, elaborou sua narrativa de maneira moderada e criteriosa, com uma criticidade, aliás, que, para Lins (1941),

conquanto tenha equilibrado o livro e seja um elemento de bom gosto, refreou um desenvolvimento mais completo do texto: “(...) sentimos sempre a possibilidade de desdobramento, em extensão e profundidade” (p.234) — possibilidade frustrada. A *sucessora* é, portanto, um livro, por vezes, anticlimático, em particular, no seu desfecho. A *Rebecca*, porém, falta sutileza: a narrativa, apesar de, a princípio, também, deter-se nas angústias e apreensões da segunda Mrs. de Winter, transforma-se, afinal, em um clichê investigativo, repleto de lugares-comuns — personagens maniqueístas, vigarismo, declarações bombásticas e risadas maléficas — essa vulgaridade da narrativa, foi, a propósito, percebida por Edmond Jaloux, citado por Lins e, depois, por Grant. Portanto, o romance de Du Maurier seria, fundamentalmente, o romance de Nabuco, apenas “ampliado e enxertado” (LINS, 1941, p.234), a fim de, supostamente, agradar o leitor europeu e norte-americano.

Tal ideia aparece, embora distintamente, na mais enfática defesa de Daphne du Maurier, enquanto o caso tomava conta dos jornais internacionais: em uma resposta direta ao artigo de Frances Grant (1941), publicado pelo *The New York Times*, o crítico do *Saturday Review of Literature* Harrison Smith, em 29 de novembro de 1941, escreveu um texto intitulado *Was Rebecca Plagiarized?*, no qual, além de enumerar as improbabilidades do plágio — o medo das editoras e produtoras cinematográficas desses procedimentos legais que podem custar caro, a falta de provas quanto à tradução de Nabuco ter sido enviada para o editor de Du Maurier, e, principalmente, sido entregue à ela —, argumenta que o final do livro de Carolina é próprio da “mente latina” (p.4)⁷¹, o que, para ele, representa uma diferença profunda em relação a *Rebecca*. Isto é, na opinião de Smith, a resolução biológica de *A sucessora* — “Ela (Alice) é estéril; e a jovem segunda esposa alcança a completa satisfação porque engravida” (p.4)⁷² —, é inaplicável na obra de Du Maurier, pois que Rebecca não é só incapaz de engravidar, mas é, principalmente, uma personagem diabólica, e, desse modo, sua superação deve ser mais dramática. Logo, Smith contesta a crítica de Edmond Jaloux, que, apesar de anterior às polêmicas de plágio, refere-se à *Rebecca* como um livro desagregado, pois que sua metade inicial, segundo Jaloux, contrastava, demasiadamente, com a última:

Um crítico francês pode considerar que a última parte de *Rebecca* transforma-se em uma “*Aventure policière*”, a perseguição vulgar de

⁷¹ No original: (...) Latin mind.

⁷² No original: She is sterile; and the young second wife (...) finds complete satisfaction because she herself is pregnant.

um criminoso, que é pego ou não. Já um crítico americano pode ver nesta caça e fuga do herói a resolução essencial do romance. Se a heroína pode, finalmente, juntar-se ao seu amante e viver, ao seu lado, feliz para sempre, como ocorre em *Rebecca*, o americano e o inglês podem sorrir e deitar-se satisfeitos. (p.17)⁷³

Isto é, para Harrison Smith, malgrado os romances tenham significativos paralelos, esses nada mais são que naturais, dado que as autoras, equipadas de certa intuição feminina, utilizam um “*plot* ancião” (1941, p.4)⁷⁴, como o da segunda esposa. Ao mesmo tempo, as diferenças entre os enredos, apontadas, em especial, nos seus desfechos, são, do mesmo modo, imprescindíveis, ao levar-se em conta a nacionalidade de Nabuco e Du Maurier. Por conseguinte, o que para Álvaro Lins (1941) representa em *Rebecca* uma “deturpação” de *A sucessora*, sua conclusão, de acordo com Smith, ilustra, simplesmente, “as concepções latinas e anglo-saxônicas de um drama que contém uma mulher como protagonista” (p.17)⁷⁵. À vista disso, a crítica de Harrison Smith é, duplamente, problemática, porque, em sua defesa da originalidade e talento de Daphne du Maurier, recorre a formulações extra-literárias, fundamentadas no gênero das ficcionistas e em pressupostas identidades nacionais, que estariam traduzidas nos dois romances — e, no entanto, o mesmo admite não ter qualquer conhecimento sobre literatura brasileira.

Todavia, apoiado em tais argumentos, Smith tenta dispensar as opiniões de Álvaro Lins e Edmond Jaloux, e, simultaneamente, afirmar o valor literário de *Rebecca*, que, segundo seu artigo, foi um consenso entre o público e a crítica. Entretanto, tal qual mencionado anteriormente, os críticos ingleses e americanos não aprovaram, de maneira tão resoluta, o *best-seller* de Du Maurier, pelo contrário, conforme Forster (2007), a obra foi considerada, em geral, mediana e bastante inferior à sua suposta predecessora literária, *Jane Eyre*, influência reconhecida por Harrison Smith, inclusive. Contudo, para ele, a contenda, fomentada pelos críticos franceses e latinos, entre *Rebecca* e *A sucessora* é inevitável, porque, enquanto este último é sucinto e conclusivo em seu final natural, o outro, mais romântico,

⁷³ No original: A French critic can call the last part of *Rebecca* a transformation into an “*Aventure policiere*”, the vulgar pursuit of a criminal, who is either caught, or not caught. An American critic can see in this pursuit and escape of the hero the essential resolution of the novel. If the heroine can finally join her lover and live happily forever after, as she does in *Rebecca*, the American and the Englishman can smile and go happily to sleep.

⁷⁴ No original: (...) ancient plot.

⁷⁵ No original: (...) the Latin and the Anglo-Saxon conception of a drama involving a woman as the chief protagonist.

envolve uma arriscada e espetacular perseguição para, só então, ser concedido “um felizes para sempre para os dois amantes” (p.17)⁷⁶. Posto isso, questiona-se “é de alguma surpresa que, em um mundo político, essas duas concepções estejam em guerra?” (p.17)⁷⁷

Isto é, na perspectiva de Smith, a razão pela qual Álvaro Lins e Edmond Jaloux haviam menosprezado a última metade de *Rebecca* fundamenta-se em duas questões sociais e estéticas, que, em sua opinião, não podem ser ignoradas na análise do caso — a reprovação desses críticos seria uma consequência de um “profundo conhecimento racial, ou uma incorrigível paixão pela realidade” (p.17)⁷⁸. Curiosamente, conforme Lins (1941), as adições feitas por Daphne du Maurier à trama de Carolina Nabuco, além de nada acrescentarem em profundidade, são, aliás, “inconcebíveis (...), não tanto do ponto de vista humano, mas do ponto de vista mesmo da arte e da estrutura de *Rebecca*” (p.241). Essa avaliação pressupõe, logo, que a lógica interna do enredo, criado por Carolina Nabuco, estaria perdida no livro de Du Maurier, ideia que remete à verossimilhança aristotélica, a partir da qual é seguro afirmar que, todos os elementos de um texto devem ser congruentes entre si e, internamente, viáveis — viabilidade que, no entanto, não depende de um comprometimento com uma realidade exterior à obra.

Se recorremos à uma ótica barthesiana, o *plot* da segunda esposa implicaria, rigorosamente, em algumas das paridades de cada enredo — rivalidade entre as esposas, retratos que causam problemas entre os casais e empregados inóspitos, por exemplo. Ou seja, um assunto tão usado está sujeito a certos padrões narrativos, bem como todo texto literário dispõe de uma quantidade de códigos que, supostamente, representam o real, justamente porque não reconhecemos sua convencionalidade. Esses códigos seriam, assim, uma quantidade de fórmulas já existentes que servem para produzir uma impressão de unidade e verossimilhança (POTOLSKY, 2006). Portanto, para Barthes, a literatura jamais traduz a realidade, e, por isso, o efeito factual é uma alucinação referencial — “alguém diz ao herói (...): se você agir de tal modo, se escolher tal parte da alternativa, eis o que vai obter” (BARTHES, 2004, p.183).

⁷⁶ No original: the forever happy ending for two lovers.

⁷⁷ No original: Is it any wonder that in a political world these two conceptions are at war?

⁷⁸ No original: (...) a deep racial knowledge, or an incorrigible passion for reality.

Aqui, vale, talvez, voltarmos à problematização costalimeana de referencialidade, uma vez que, para Costa Lima (1980), a literatura apresenta correspondências com o mundo — em contraposição à visão de Barthes —, mas, também, trabalha a partir de reproduções simbólicas, que pretendem compreender a realidade, e, por conseguinte, o êxito da literatura acontece por meio da dialética entre a semelhança e a diferença com o referencial: embora a literatura não deva encerrar-se neste vínculo, a mesma não está isenta de uma relação com o que lhe é extrínseco, porquanto a ficção relaciona-se, invariavelmente, com as representações sociais, “que, de sua parte, se relacionam com a base material da sociedade” (1980, p.79). Explicar um texto literário, portanto, como fez Harrison Smith (1941), através de um “instinto de nacionalidade” do autor, para usar uma expressão machadiana⁷⁹, constituiria um reducionismo analítico. A título de exemplo, o crítico oitocentista Sílvio Romero, para quem o compromisso com a nação era um juízo de valor fundamental para a arte literária, reprovava a obra de Machado de Assis, por que lhe faltava, de acordo com Romero, brasilidade.

Todavia, qual colocado por Frances Grant (1941), ao final de sua coluna sobre o caso, mesmo aos olhos mais desinteressados, sem qualquer aspiração patriótica, os paralelos entre *Rebecca* e *A sucessora* são de “ordem extraordinária” (p.32)⁸⁰. Efetivamente, as afinidades, não só temáticas, mas estilísticas dos romances são difíceis de desconsiderar e parecem sobrepujar-se quanto às comparações entre eles e outros livros, nomeadamente, *Jane Eyre*, *Encarnação* e *A intrusa*, citados anteriormente. Logo, tais paralelos desafiam as noções de influência e *imitatio*, aproximando-se, perigosamente, da ideia de plágio.

⁷⁹ *Instinto de nacionalidade* é o título de um ensaio do crítico e escritor Machado de Assis, publicado em 1873, que trata, *grosso modo*, da necessidade que tinham alguns autores de, através de seu trabalho, construir uma identidade literária que fosse, propriamente, brasileira.

⁸⁰ No original: (...) extraordinary order.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A história da *mimesis* é uma história de disputas pelo poder de criar mundos simbólicos, representar a si mesmo e os outros, e interpretar a realidade” (GEBAUER; WULF, 1995, p.3)⁸¹. Tal qual colocado pelos dois autores alemães, em uma das mais importantes obras sobre o tema, publicadas no século passado, *Mimesis: Culture, Art, Society*, reconhecer a *mimesis* como um fenômeno inerente à arte, implica compreendê-la em sua mediação entre a ficção e a sociedade, bem como em sua relação de autoridade e tradição: há, sempre, predecessores — isto é, influenciadores —, e sucessores — influenciados, deliberadamente ou não, pelos primeiros. Portanto, um tratamento mimético da literatura pressupõe uma desconfiança da originalidade, o que, por sua vez, sugere, naturalmente, a ideia de plágio. Quanto a isso, Kivistö (2012), em seu ensaio *Legal Literary Thefts? Negotiating the Distinction Between Imitation and Plagiarism in the Seventeenth Century*, apresenta um problema interessante: é possível analisar a noção de plágio como um “instrumento de exclusão” (p.292)⁸², usado, não raro, por uma elite literária que pretende, a partir de tal acusação, marginalizar a produção de escritores, por conjectura, menos talentosos. E, no entanto, ainda segundo Kivistö, “toda escrita é um encontro de variados discursos” (p.288)⁸³, logo, é basilar, questionar os limites da imitação.

Isto posto, vale ressaltar que Carolina Nabuco não fazia parte, em comparação com Daphne du Maurier, de uma elite literária — pelo contrário, bem como observou Álvaro Lins, a hipótese de que a autora de *Rebecca* teria plagiado *A sucessora* foi recebida com descrédito pela crítica, todavia, para ele, a mesma ocupava-se, com frequência, de buscar na ficção nacional qualquer sugestão da literatura estrangeira, preocupação, absolutamente, parcial — “Um escritor brasileiro que plagia um escritor brasileiro! Não, ninguém acredita.” (p.233) De fato, a despeito do significativo burburinho causado pela controvérsia entre Du Maurier e Nabuco, não só em *terras brasílicas*, mas, também, na Inglaterra e Estados Unidos, é seguro afirmar que a mesma não gerou um interesse proporcional à sua excepcionalidade — e nem poderia, uma vez que *A sucessora* sequer foi publicado em língua inglesa,

⁸¹ No original: The history of mimesis is a history of disputes over the power to make symbolic worlds, that is, the power to represent the self and others and interpret the world.

⁸² No original: (...) instrument of exclusion.

⁸³ No original: (...) (...) all writings are meeting points of many discourses.

um impedimento à comparação massiva entre um *best-seller* inglês e um romance, fora do Brasil, obscuro. Por conseguinte, a querela tornou-se, na opinião de muitos, e sobretudo fora do país, uma briga motivada por sentimentos patrióticos.

Já admitimos neste trabalho que as similitudes entre *Rebecca* e *A sucessora* são, em ação e estilo, demasiadamente expressivas. Porém, vale ressaltar certas imprecisões no caso, que dificultam, sobremaneira, sua definitiva resolução: não obstante tenha-se afirmado que Carolina Nabuco havia traduzido seu romance para o inglês e enviado para editoras americanas, que, por sua vez, teriam repassado o manuscrito para editoras inglesas, os nomes dessas casas editoriais não foram indicados por ninguém. Conseqüentemente, como verificar a chegada da narrativa de Nabuco à *Victor Gollancz Ltd*, que publicava os livros de Du Maurier na Inglaterra, ou à *Doubleday Doran & Co.*, que os lançava nos Estados Unidos? Depois, Daphne du Maurier era uma das escritoras mais vendidas de ambas as editoras, e, à vista disso, não precisava trabalhar como leitora para nenhuma delas — por que, então, ela teria acesso ao texto de Carolina? Ademais, nos parece, ainda, imprescindível uma leitura da tradução em inglês de *A sucessora*, que era, como atestou Lins (1941), mais longa que a versão em língua portuguesa. Será que tal versão pareceria, em maior grau, com *Rebecca*? Não saberemos.

Entretanto, reiteramos a opinião de Álvaro Lins quanto à qualidade dos romances: *A sucessora* nos parece, de fato, superior a *Rebecca*. O primeiro, equipado de uma sutileza que lhe favorece, carece, porém, de um melhor desenvolvimento, pois que, ao lê-lo, há, decerto, uma impressão inquietante de ausência, como se algo lhe faltasse. O segundo, todavia, é fragmentado, duas narrativas diferentes unidas por um conector muito fraco — o leitor depara-se, repentinamente, com uma novela detetivesca que, ao longo de toda parte inicial, não sugestionava-se de maneira a justificar a transformação temática. Assim, *A sucessora* ganha em estilo e unidade, conquanto *Rebecca* não seja desprovido de virtudes — a escrita atmosférica de Du Maurier é irresistível.

Ao fim e ao cabo, a pergunta se faz persistente – foi ou não plágio? Nossa resposta: é muito difícil negá-lo ou afirmá-lo, peremptoriamente, mas, é, do mesmo modo, um trabalho árduo ignorar os paralelos entre as duas obras, tão similares em quase todos os aspectos. Assim, conforme colocou Judith Cook (1992), “a história

de *Rebecca* e sua *doppelgänger*, permanecerá, provavelmente, como um dos mistérios da literatura” (p.200)⁸⁴.

⁸⁴ No original: (...) the story of *Rebecca* and its *doppelgänger* is likely to remain one of literature’s mysteries.

REFERÊNCIAS

_____. **Aurélio, o minidicionário da língua portuguesa**. Nova Fronteira: Rio de Janeiro, 2015.

_____. Plágio. In: **Michaelis, dicionário brasileiro da língua portuguesa**. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/PL%C3%81GIO/>. Acesso em: 17. dez. 2021.

ALENCAR, José. **Encarnação**. Paraná: Editora Estronho, 2020.

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **A intrusa**. Principis, 1ª ed., 2019.

AMORIM, Thâmara. **Rebecca e seus fantasmas**. Revista Continente, 2020. Disponível em: <http://revistacontinente.com.br/secoes/resenha/rebecca-e-seus-fantasmas>

ARISTÓTELES. **Sobre a poética**. Autêntica: 1ª ed., 2018.

ASSIS, Machado. **Obra Completa de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. 3, 1994.

AUERBACH, Nina. **Daphne du Maurier: Haunted Heiress**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, Pennsylvania, 2000.

BAKER, Juliet R. V. **The Brontës**. New York: St. Martin's Press, 1994.

BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência**. 2ª ed., Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002. Tradução de Marcos Santarrita.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo**. 1ª ed., São Paulo: Edições 70, 2016.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRASIL. **Lei nº 9.610 de 19 de Fevereiro de 1998**. JusBrasil. Disponível em: <https://www.jusbrasil.com.br/topicos/10620346/artigo-98-da-lei-n-9610-de-19-de-fevereiro-de-1998>

BRAZIL, Érico Vital; SCHUMANER, Schuma. **Dicionário de mulheres do Brasil de 1500 até a atualidade**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2000.

BRINK, C. O. **Horace on Poetry: The 'Ars Poetica'**. University Press, 1971.

BRUNO, Sampaio. **A Geração Nova**. Coleção Cenáculo, nº 1, 2019.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Ouro Sobre Azul, 13 ed., 2014.

CARTER, Angela. **Expletives Deleted: Selected Writings**. London: Chatto & Windus, 1992.

CHAVES, Antônio. **Plágio**. Goiás: Revista de informação legislativa : v. 20, n. 77, 1983.

COMPAGNON, Antonie. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2006.

COOK, Judith. **Daphne: a portrait of Daphne Du Maurier**. Leicestershire: F. A. Thorpe (Publishing) Ltd., Charnwood Edition, 1992.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e Modernidade: Formas das sombras**. Vol. 1, Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.

_____. **“O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa só frase: por mimesis, entenda-se um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade”**. In: OLIVEIRA, Ana Lúcia. Entrevistas. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2017.

DAVENPORT, Basil. **Sinister House**. The Saturday Review, 1938. Disponível em: <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1938sep24-00005a02/>. Acesso em: 10. jan. 2022.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUARTE, Constância Lima. **O cânone literário e a autoria feminina**. In: AGUIAR, Neuma. Gênero e Ciências Humanas. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, p. 85, 1997.

DU MAURIER, Daphne. **Myself When Young: The Shaping of a Writer**. New York: Hachette Book Group, 2013.

_____. **Rebecca**. Virago Modern Classics Book 13. Little, Brown Book Group, 2003.

_____. **The Rebecca Notebook and Other Memories**. New York: Hachette Book Group, 2013.

_____. **Introduction**. In: The Young George du Maurier. New York: Doubleday & Company, Inc., 1952.

HALICARNASSO, Dionísio. **Tratado da Imitação**. Instituto Nacional de Investigação Científica. Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986.

HAMILTON, Clayton. **A Ghost-Ridden Artist**. The Saturday Review of Literature, 1935. Disponível em: <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1935apr13-00621/>. Acesso em: 10. jan. 2022.

HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue. **Daphne du Maurier: Writing, Identity and the Gothic Imagination**. London: Macmillan Press LTD., 1998.

FERNANDES; R. M. Rosado. In: **Tratado da Imitação**. Instituto Nacional de Investigação Científica. Centro de Estudos Clássicos das Universidades de Lisboa, 1986.

FORSTER, Margaret. **Daphne du Maurier**. London: Arrow Books, 2007.

FUMANERI, Maria Luísa Carneiro. **“Astúcia da mímese”: A dinâmica entre realidade e poesia lírica na obra de José Guilherme Merquior**. Universidade Federal do Paraná – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Curitiba, 2011.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. **Mimesis: Culture Art Society**. University of California Press, 1995.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination**. London: Yale University Press, 1979.

GRANT, Frances. **The Long Arm of Literary Coincidence: An Extraordinary Parallel Between Miss Du Maurier’s “Rebecca” and a Brazilian Novel**. The New York Times, 1941. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1941/11/16/archives/an-extraordinary-parallel-between-miss-du-mauriers-rebecca-and-a.html>. Acesso em: 10. jan. 2022.

HARSTING, Pernille. **Quintilian, Imitation and “Anxiety of Influence”**. In: Quintiliano: Historia y Actualidad de la Retórica: XIX Centenario de la Instituto Oratoria. Vol. 3, Instituto de Estudios Riojanos, 1999.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

KAMINSKI, Thomas. **Neoclassicism**. In: A Companion to the Classical Tradition. Edited by Craig W. Kallendorf. Blackwell Publishing, 2007.

KELSALL, Malcolm. **Manderley Revisited: Rebecca and the English Country House**. In: Proceedings of the British Academy. The British Academy, 1993.

KIVISTÖ, Sari. **Legal Literary Thefts? Negotiating the Distinction between Imitation and Plagiarism in the Seventeenth Century**. In: Rethinking Mimesis: Concepts and Practices of Literary Representation. UK: Cambridge Scholars Publishing, 2012.

LEITE, Leni Ribeiro. **Marcial e o Livro**. Vitória: EDUFES, 2013.

LIGHT, Alison. Foreword. In: **The Rebecca Notebook and Other Memories**. New York: Hachette Book Group, 2013.

LINS, Álvaro. **Crítica literária: romances**. Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1941. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=rebecca,%20um%20pl%C3%A1gio&pagfis=4818. Acesso em: 10. jan. 2022.

_____. **“Rebecca e a “Sucessora: Um plágio sem cerimônias, de que é vítima uma escritora brasileira.** Rio de Janeiro: Correio da Manhã, 1940.

Disponível em:

http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=089842_05&pasta=ano%20194&pesq=rebecca,%20um%20pl%C3%A1gio&pagfis=1278. Acesso em: 10. jan. 2022.

_____. **“Rebecca”, um plágio.** In: *Jornal da Crítica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1941.

LONGINO. **On the Sublime.** Cambridge University Press Warehouse, 2ª ed., London, 1907.

MCGILL, Scott. **Plagiarism in Latin Literature.** 1ª ed. UK: Cambridge University Press, 2012.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. **Alencar e seu projeto literário de construção nacional.** Fortaleza: World Tensions, v. 9, n. 16, 2013.

MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mimese – Ensaios sobre lírica.** 2ª ed., Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MORAES, Rodrigo. **O autor existe e não morreu! Cultura digital e a equivocada coletivização da autoria.** In: *Direito autoral, propriedade intelectual e plágio*. Editora da Universidade Federal da Bahia: Salvador, 2014.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **À sombra da outra: a segunda mulher na literatura.** In: DUARTE, Constância Lima, ASSIS, Eduardo e BEZERRA, Kátia da Costa (org.). *Gênero e representação na literatura brasileira: ensaios*. Belo Horizonte: **Imitação, emulação, modelos e glosas: O paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII.** Pós-Graduação em Letras Estudos Literários: UFMG, 2002, p. 131-139.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Carolina Nabuco: uma lady em nossa literatura.** Lima, Año XV, No. 152, enero - febrero, 2014.

PIWOWAR, Stanislaus J. **The Classical Theory of Imitation in the Works of Horace.** eCommons, Loyola University Chicago, 1942.

PLATÃO. **República.** In: *Box Platão*. Nova Fronteira, 2ª ed., 2018.

POPE, Alexander. **Essay on Criticism.** London: Macmillan Company Co., 1896.

POTOLSKY, Matthew. **Mimesis.** 1ª Ed., New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2006.

ROBBINS, Frances Lamont. **Three Novels by Women.** *The Outlook*, 1931. Disponível em: <https://www.unz.com/print/Outlook-1931aug05-00440/>. Acesso em: 10. jan. 2022.

ROCHA, Regina Braz. **Depois das cinzas, o despertar...** In: Chamas e Cinzas. Editora Instante, 1ª ed., 2019.

SABINO, Fernando. **Livro aberto: Páginas soltas ao longo do tempo.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SALTARELLI, Thiago. **Imitação, emulação, modelos e glosas: O paradigma da *mimesis* na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII.** AletriA. 2009 - jul.dez. -n. Especial.

SEO, J. Mira. **Plagiarism and Poetic Identity in Martial.** In: The American Journal of Philology. Vol.130, No.4 (Winter, 2009), pp.567-593.

SILVA, Flávia Santos da. **A Sucessora e a obra literária de Carolina Nabuco.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, 2020.

SILVA, Marcelo Medeiros da. **Júlia Lopes de Almeida e Carolina Nabuco: uma escrita bem-comportada?** João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2011.

SMITH, Harrison. **Was “Rebecca” Plagiarized?** The Saturday Review of Literature, 1941. Disponível em: <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1941nov29-00003/>. Acesso em: 10. jan. 2022.

TATE, J. **'Imitation' in Plato's Republic.** The Classical Quarterly, Vol. 22, No. 1 (Jan., 1928).

THE SATURDAY REVIEW OF LITERATURE. **The New Books.** 1931. Disponível em: <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1931dec12-00376/>. Acesso em: 10. jan. 2022.

W.M.S. III. **The New books.** The Saturday Review of Literature, 1936. Disponível em: <https://www.unz.com/print/SaturdayRev-1936apr25-00018/>. Acesso em: 10. jan. 2022.

WILDE, Oscar. **The Picture of Dorian Gray.** World Classics, Autêntica Editora, Belo Horizonte, 2019.