

## 02

**O RETRATO DE LADY AUDLEY:  
IDENTIDADE E MERCADORIA<sup>1</sup>**

FERNANDO M. BUFALARI

**FERNANDO M. BUFALARI**

Doutorando pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada, pela USP, em 2018.

Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, pela USP, em 2018.

Graduado em Direito, pela USP, em 2022.

Graduado em Letras (Português e Inglês), pela USP, em 2014.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4591561919390286>.

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0181-5100>.

E-mail: [fernando.bufalari@gmail.com](mailto:fernando.bufalari@gmail.com).

**RESUMO:** Este artigo analisa *Lady Audley's Secret* (1862), de Mary Elizabeth Braddon, um dos principais romances de sensação vitorianos, a partir do retrato pré-rafaelita de Lady Audley. A pintura é apresentada como um elemento inquietante, que sintetiza de forma dissonante a dicotomia santa/demônio associada à personagem, ao mesmo tempo que sinaliza suas múltiplas identidades fragmentadas. Essas identidades, adotadas ao longo de sua vida, não emergem como uma expressão de seu eu interno, mas como respostas a motivações externas e circunstâncias sociais. Além disso, o retrato atua como um elemento de dupla validação da posição de Lucy como senhora de Audley

1 Título em inglês: Lady Audley's Portrait: Identity and Commodity.

Court: ao representá-la em um dos aposentos da casa, inscreve-a esteticamente na história do local; ao ser exibido no edifício, funciona como uma prova material de sua posição, colocando-a em pé de igualdade com os demais membros da família a partir da reificação retratista. Por fim, o artigo explora tanto o retrato quanto a própria identidade de Lady Audley como mercadorias, examinando as implicações dessa objetificação no contexto social e cultural do período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance de sensação. *Lady Audley's Secret*. Mary Elizabeth Braddon. Irmandade pré-rafaelita. Identidade. Mercadoria. Estudos vitorianos.

**ABSTRACT:** This article analyses *Lady Audley's Secret* (1862) by Mary Elizabeth Braddon, one of the key sensation novels of the Victorian era, focusing on the Pre-Raphaelite portrait of Lady Audley. The painting is presented as an uncanny element that dissonantly synthesises the saint/fiend dichotomy associated with the character, while also signalling her multiple fragmented identities. These identities, assumed throughout her life, do not emerge as expressions of her inner self but as responses to external motivations and social circumstances. Moreover, the portrait serves as a dual validation of Lucy's position as lady of Audley Court: by depicting her within one of the house's chambers, it aesthetically integrates her into the building's history; and by being displayed in the mansion, it offers material proof of her status, placing her on equal footing with other family members through the reification of portraiture. Finally, the article examines both the portrait and Lady Audley's identity as commodities, exploring the implications of this objectification within the social and cultural context of the period.

**KEYWORDS:** Sensation novel. *Lady Audley's Secret*. Mary Elizabeth Braddon. Pre-Raphaelite Brotherhood. Identity. Commodity. Victorianstudies.

## UMA PINTURA INQUIETANTE

O romance de sensação, um subgênero do gótico vitoriano, alcançou seu auge editorial na década de 1860, tendo se consolidado e popularizado a partir de três obras: *The Woman in White* (1860), de Wilkie Collins; *East Lynne* (1861), de Ellen Wood e *Lady Audley's Secret* (1862), de Mary Elizabeth Braddon. Ainda que a crítica visse com maus olhos tais romances— atribuindo a eles, nos termos de uma resenha anônima de 1861, “índole falha, leviandade social e delinquência moral” (Anônimo, 2023, p. 272) — o sucesso de público que alcançaram é inegável. Mesmo a *Mudie's Select Library*, a principal biblioteca circulante da época e conhecida pelo elevado nível moral de seu acervo (Flint, 2012, p. 17), sucumbiu à tentação de explorar a popularidade de certos romances de sensação, como os de Mary Braddon, que ficou conhecida no período como a Rainha da biblioteca circulante [*Queen of the circulating library*].

Para prender a atenção dos leitores, as narrativas de sensação recorriam a tudo aquilo que, como uma sátira da época apropriadamente resumiu, pudesse angustiar a mente, arrepiar de medo, fazer o cabelo ficar de pé, chocar o sistema nervoso, destruir moralidades convencionais e, no geral, tornar o público inapto para as ocupações prosaicas da vida (Anônimo, 1863, p. 193). No romance mais aclamado de Braddon, *Lady Audley's Secret*, algumas dessas características se manifestam nas condutas criminosas da personagem referenciada no título, ainda que, à primeira vista, ela pareça um anjo inocente, de natureza amável e gentil, sempre alegre e satisfeita em qualquer circunstância:

Onde quer que ela fosse, parecia levar consigo alegria e luminosidade. [...] Todos a amavam, admiravam e elogiavam. O garoto que abriu o portão no seu caminho correu para contar à mãe sobre sua beleza e a voz doce com que o agradeceu pelo pequeno favor. O sacristão da igreja, que a conduziu ao banco; o vigário, que via seus olhos azuis suaves voltados para ele enquanto pregava seu sermão simples; o carregador da estação de trem, que às vezes lhe trazia uma carta ou pacote e nunca esperava recompensa; seu empregador; seus visitantes; seus alunos; os empregados – todos, desde os mais humildes até os de posição mais elevada, declaravam que Lucy Graham era a jovem mais doce que já existiu. (Braddon, 2012, p. 11)<sup>2</sup>

O romance começa com o casamento dessa adorável jovem, Lucy Graham, uma governanta de passado pouco conhecido, e Sir Michael Audley, um viúvo rico de meia-idade, elevando-a à posição social de Lady Audley.

Paralelamente, o protagonista e sobrinho de Sir Audley, o advogado Robert Audley, reencontra seu amigo George Talboys, que retorna da Austrália após três anos de trabalho no continente-ilha, ansioso para rever sua esposa, Helen. Contudo, de volta à Inglaterra, ele é confrontado pela trágica notícia de que ela falecera.

---

2 Todas as traduções do romance são de minha autoria, seguidas pelo original em nota de rodapé.

No original: “Wherever she went she seemed to take joy and brightness with her. [...] Everyone loved, admired, and praised her. The boy who opened the five-barred gate that stood in her pathway ran home to his mother to tell of her pretty looks, and the sweet voice in which she thanked him for the little service. The verger at the church who ushered her into the surgeons’ pew; the vicar who saw the soft blue eyes uplifted to his face as he preached his simple sermon; the porter from the railway-station who brought her sometimes a letter or a parcel, and who never looked for reward from her; her employer; his visitors; her pupils; the servants; everybody, high and low, united in declaring that Lucy Graham was the sweetest girl that ever lived”.

Buscando consolar George, Robert o convida para uma temporada em Audley Court, a propriedade de seu tio. Durante a estadia, Lady Audley evita consistentemente os visitantes, até que, certa noite, os amigos decidem explorar secretamente a antecâmara dos aposentos de Lucy, para apreciarem as pinturas que lá se encontram, incluindo um retrato inacabado de Lady Audley. Sem que soubessem, durante a expedição secreta, esse retrato acabaria desencadeando o desaparecimento de George e uma longa investigação sobre as circunstâncias misteriosas de seu sumiço. A pintura é descrita nos seguintes termos:

O retrato de minha senhora estava posicionado em um cavalete coberto por um pano de baeta verde no centro do aposento octogonal. Foi uma ideia do artista pintá-la em pé nesse mesmo quarto e usar de fundo uma reprodução fiel das paredes cheias de quadros. Receio que o jovem pertencesse à irmandade pré-rafaelita, pois dedicou um tempo excessivo aos detalhes desse quadro – aos cachos ondulados de minha senhora e às pesadas dobras de seu vestido de veludo carmesim. [...]

Sim, o pintor devia ser pré-rafaelita. Só um pré-rafaelita pintaria, fio por fio, aqueles cachos emplumados com cada brilho dourado e com cada sombra de castanho pálido. Só um pré-rafaelita exageraria cada atributo daquele rosto delicado a ponto de conferir uma luminosidade chocante à tez clara e um brilho estranho, sinistro, aos profundos olhos azuis. Só um pré-rafaelita poderia ter dado à linda boca delicada daquele retrato uma expressão dura e quase perversa.

Era tão semelhante e, ao mesmo tempo, tão diferente; era como se tivessem acendido chamas de cores incomuns diante do rosto de minha senhora e, pela influência dessas chamas, tivessem feito surgir novas linhas e expressões nunca antes vistas ali. A perfeição

das feições e o brilho das cores estavam presentes, mas suponho que o pintor copiara tantas monstruosidades medievais pitorescas que sua mente ficou aturdida, pois, no retrato, minha senhora tinha algo da aparência de um lindo demônio.

Seu vestido carmesim, exagerado como o restante desse estranho quadro, pendia ao seu redor em dobras que pareciam chamas, sua cabeça clara emergindo daquela massa de cor intensa, como se saísse de uma fornalha ardente. De fato, o vestido carmesim, a luz do sol sobre o rosto, o ouro avermelhado brilhando no cabelo amarelo, o vermelho vivo dos lábios cheios, a explosão de cores em cada detalhe do fundo minuciosamente pintado – tudo isso junto fazia com que o primeiro impacto da pintura não fosse, de maneira alguma, agradável. (Braddon, 2012, p. 64-65)<sup>3</sup>

- 3 No original: “My lady’s portrait stood on an easel covered with a green baize in the centre of the octagonal chamber. It had been a fancy of the artist to paint her standing in this very room, and to make his background a faithful reproduction of the pictured walls. I am afraid the young man belonged to the pre-Raphaelite brotherhood, for he had spent a most unconscionable time upon the accessories of this picture—upon my lady’s crispy ringlets and the heavy folds of her crimson velvet dress. [...]”

Yes; the painter must have been a pre-Raphaelite. No one but a pre-Raphaelite would have painted, hair by hair, those feathery masses of ringlets with every glimmer of gold, and every shadow of pale brown. No one but a pre-Raphaelite would have so exaggerated every attribute of that delicate face as to give a lurid lightness to the blonde complexion, and a strange, sinister light to the deep blue eyes. No one but a pre-Raphaelite could have given to that pretty pouting mouth the hard and almost wicked look in the portrait.

It was so like and yet so unlike; it was as if you had burned strange-coloured fires before my lady’s face, and by their influence brought out new lines and new expressions never seen in it before. The perfection of feature, the brilliancy of colouring, were there; but I suppose the painter had copied quaint mediaeval monstrosities until his brain had grown bewildered, for my lady, in his portrait of her, had something of the aspect of a beautiful fiend.

Her crimson dress, exaggerated like all the rest in this strange picture, hung about her in folds that looked like flames, her fair head peeping out of the lurid mass of colour, as if out of a raging furnace. Indeed, the crimson dress, the sunshine on the face, the red gold gleaming in the yellow hair, the ripe scarlet of the pouting lips, the glowing of colours of each accessory of the minutely painted background, all combined to render the first effect of the painting by no means an agreeable one”.

A ênfase à filiação pré-rafaelita do pintor não é acidental na construção do efeito provocado pela descrição da pintura. Fundada em Londres em 1848, a Irmandade Pré-Rafaelita unia pintores, poetas e críticos que rejeitavam o academicismo nas artes e se inspiravam na produção artística anterior ao mestre renascentista Rafael Sanzio (1483-1520), que, na visão do grupo, havia sacrificado a espontaneidade e a fidelidade à natureza e à verdade em prol de um ideal de beleza (Grassi, 2010, p. 178). Dentre as principais referências da Irmandade estava a cultura medieval, cujo espírito os pré-rafaelitas tentavam recriar em suas obras (Girouard, 1981, p. 260), ainda que com lentes romantizadas, senão mistificadas, enxergando no passado a predominância de uma rica cultura popular e de um modo de vida orgânico, em oposição à desordem industrial oitocentista (Chebil, 2021, p. 11-12).

Sendo pintado nesse estilo, o retrato não precisa ser necessariamente agradável, ele precisa ser verdadeiro, fiel à natureza, aos olhos do pintor, ainda que isso provoque estranhamento nos espectadores da tela. Nas palavras de Dante Gabriel Rossetti, um dos fundadores da Irmandade, dentre os objetivos dos pré-rafaelitas estavam: “1. Ter ideias genuínas a expressar; 2. estudar a Natureza atentamente, para saber como expressá-la” (Rossetti, 1895, p. 135, tradução nossa).<sup>4</sup> Os detalhes da sala e da modelo foram exagerados e reavivados com um excesso de cores para que rompam a apatia dos olhos distraídos, que avaliam as aparências apenas pela chave do Belo academicista, não da Verdade aprendida a partir

4 No original: “1. To have genuine ideas to express; 2. to study Nature attentively, so as to know how to express them”.

da observação da natureza — os olhos de Lady Audley são azuis e suaves, bem como sinistros; seus lábios são belos e cheios, e também capazes de expressões quase perversas. Possivelmente inspirado por monstruosidades medievais, o pintor revelou, na delicada Lady Audley, um lindo demônio, isto é, uma contradição de termos: ela é a linda senhora de Audley Court, admirada por todos aqueles que a conhecem, e é também demoníaca, imersa na esfera do grotesco, daquilo que é feio, horrível, apavorante.

Essa dissonância entre o divino e o diabólico, percebida na personagem é reforçada ao longo do romance:

Lucy Audley, com seus cabelos desordenados formando uma suave névoa de dourado pálido ao redor de seu rosto pensativo, a linha fluida de sua roupa de musselina caindo em dobras retas até os pés e presa na cintura por um estreito cinto de elos de ágata, poderia ter servido como modelo para uma santa medieval em uma das pequenas capelas escondidas nos cantos e recantos de uma antiga catedral cinzenta, intocada pela Reforma ou por Cromwell. (Braddon, 2012, p. 184)<sup>5</sup>

Ela o desafiou [Robert] com seus olhos azuis, cujo brilho era intensificado pelo triunfo em seu olhar. Desafiou-o também com seu sorriso sereno — um sorriso de beleza fatal, repleto de significados ocultos e mistérios velados — o mesmo sorriso que o artista havia exagerado no retrato da esposa de Sir Michael. (Braddon, 2012, p. 186)<sup>6</sup>

- 5 No original: “Lucy Audley, with her disordered hair in a pale haze of yellow gold about her thoughtful face, the flowing line of her soft muslin dressing-gown falling in straight folds to her feet, and clasped at the waist by a narrow circlet of agate links, might have served as a model for a mediaeval saint, in one of the tiny chapels hidden away in the nooks and corners of a grey old cathedral, unchanged by Reformation or Cromwell”.
- 6 No original: “She defied him [Robert] with her blue eyes, their brightness intensified by the triumph in their glance. She defied him with her quiet smile — a smile of fatal

Lady Audley exibe uma ambiguidade inquietante: enquanto sua aparência evoca a pureza de uma santa medieval, seu sorriso de beleza fatal sugere intenções ocultas e perigosas. Uma instância não anula a outra: ela é bela e gentil, assim como perigosa; o retrato não substitui o Belo aparente pela Verdade oculta de maneira simplista, mas une ambos, revelando o belo no verdadeiro e o verdadeiro no belo — um lindo demônio, com todas as suas contradições.

As próprias alusões às chamas na descrição do retrato são ambivalentes, na medida em que o simbolismo do fogo é frequentemente irônico e destrutivo, podendo ser associado tanto aos corpos celestes e às divindades quanto às labaredas do purgatório (Frye, 1973, p. 145, 150, 155). Divina e diabólica, Lady Audley é como as chamas que lhe são associadas pelo uso das cores na tela, vindo a externar essa dualidade ao longo do romance. Em um primeiro exemplo, durante uma conversa com Sir Audley, quando ela põe em movimento suas maquinações contra o protagonista: “Uma luz cintilante brilhava através das lágrimas em seus olhos, e as linhas ao redor de sua boca rosada e delicada — aquelas linhas duras e cruéis que Robert Audley havia notado no retrato pré-raphaelita — eram claramente visíveis à luz do fogo” (Braddon, 2012, p. 242)<sup>7</sup>.

Depois, ao final do romance, quando incendeia uma estalagem para que seus segredos não sejam revelados.

---

beauty, full of lurking significance and mysterious meaning — the smile which the artist had exaggerated in his portrait of Sir Michael’s wife”.

7 No original: “a glittering light shone through the tears in her eyes, and the lines about her pretty rosy mouth, those hard and cruel lines which Robert Audley had observed in the pre-Raphaelite portrait, were plainly visible in the firelight”.

No primeiro exemplo, os olhos lacrimejantes de Lady Audley evocam fragilidade, reforçando sua imagem de jovem indefesa; contudo, sob a luz do fogo, o mesmo rosto revela linhas duras e cruéis, evidenciando a contradição que permeia sua existência. O mesmo fogo que revela as contradições em sua face é aquele que pode ocultar seu passado permanentemente, e, no segundo exemplo, Lady Audley se aproveita desse potencial para incendiar a estalagem onde seus inimigos estão reunidos, assim como as provas que reuniram contra ela, fazendo do fogo sua salvação, bem como a ruína de seus adversários.

Certos mestres da pintura, como Roger de Piles, sugerem que as vestimentas em “retratos de família [sejam], ora roupas da moda, ora roupas que indicam alguma virtude ou algum atributo [da pessoa retratada], ou até mesmo as roupas de alguma divindade pagã” (Piles, 2019, p. 91).

O vestido carmesim de Lady Audley é do segundo tipo, ainda que flerte com o terceiro: ele evoca as chamas e revela nela os atributos contraditórios do fogo, assim como antecipa suas tendências incendiárias, servindo de premonição visual de sua natureza oculta. Seu potencial destrutivo, associado ao fogo, é repetido ao longo da obra, mesmo quando se trata de livrar-se de uma simples carta: “Minha senhora amassou a carta com ferocidade em sua mão e a atirou nas chamas” (Braddon, 2012, p. 260)<sup>8</sup>.

O retrato tornou patente atributos que já estavam presentes em Lady Audley, mas que foram ignorados por todos aqueles cativados

---

8 No original: “My lady crushed the letter fiercely in her hand, and flung it from her into the flames”.

por sua beleza e modos gentis. Incapazes de unir em suas mentes as contradições da senhora de Audley Court, eles reagem com desgosto à tela: “eu não gosto do retrato; há algo estranho nele” (Braddon, 2012, p. 66)<sup>9</sup>, ou ainda:

Acho que, às vezes, um pintor é de certa forma inspirado e consegue enxergar, através da expressão normal do rosto, outra expressão que também faz parte dele, embora não seja percebida por olhos comuns. Nós nunca vimos minha senhora com a aparência que tem naquele retrato; mas acredito que ela poderia parecer assim. (Braddon, 2012, p. 66, grifo do autor)<sup>10</sup>

O retrato é, ao mesmo tempo, semelhante e diferente de Lady Audley, podendo ser lido pela lente do inquietante freudiano, isto é, “aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é muito conhecido, familiar” (Freud, 2010, p. 331), aquilo “que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu” (Freud, 2010, p. 338). O retrato de Lady Audley é inquietante, pois desenvolve suas ambiguidades até coincidirem com seus opostos, tornando aparente a contradição da santa de cachos dourados e das monstruosidades medievais que coexistem no mesmo indivíduo.

Para além da dicotomia santa/demônio, a identidade de Lady Audley se fragmenta em múltiplos duplos, incapaz de se delimitar “nitidamente em relação ao mundo externo e aos outros” (Freud, 2010, p. 354): de Helen Maldon a Helen Talboys, de Lucy Graham a

9 No original: “I don’t like the portrait; there’s something odd about it”.

10 No original: “I think that sometimes a painter is in a manner inspired, and is able to see, through the normal expression of the face, another expression that is equally a part of it, though not to be perceived by common eyes. We have never seen my lady look as she does in that picture; but I think that she could look so”.

Lucy Audley e, por fim, Madame Taylor. Inicialmente, sua identidade é definida por seu pai e formalizada em seu sobrenome; desprovida de autonomia, ela é praticamente vendida “para o lance mais alto” (Braddon, 2012, p. 22)<sup>11</sup> a seu primeiro marido, George Talboys, resultando na troca de seu sobrenome e de sua identidade relativa — de filha a esposa e, posteriormente, mãe. Porém, sem recursos nem notícias do marido e com um filho para criar, a personagem rompe com os dois homens que negociaram sua identidade até então, reinventando-se como Lucy Graham, uma governanta solteira. Todavia, ainda limitada pelas restritas oportunidades de ascensão social disponíveis às mulheres na Inglaterra vitoriana, ela opta por mais uma vez se vender ao maior ofertante, seu novo marido, Sir Audley. Ao final, sua identidade é redefinida pelo protagonista e pela instituição manicomial onde é confinada como “Madame Taylor”, preservando os homens da infâmia de terem suas reputações manchadas pelas ações transgressoras de Helen/Lucy.

O retrato de Lady Audley é mais um de seus duplos, desta vez com identidade atribuída tanto pelo pintor quanto pelos espectadores; no entanto, isso não implica que a pintura deixe de refletir a verdade sobre seu objeto. Assim como a personagem é Helen e Lucy, Maldon, Talboys, Graham, Audley e Taylor, ela também é a bela santa de cachos dourados e o demônio contidos na tela. A inquietação provocada pelo retrato surge da justaposição fragmentada daquilo que a personagem foi, é e poderá ser: filha, esposa, mãe, governanta, bígama, incendiária, paciente manicomial, e tantas outras facetas

---

11 No original: “to the highest bidder”.

que não podem ser contidas de forma harmônica em uma pintura destinada a representar a Verdade.

Toda forma restringe a complexidade de um fenômeno para redescobri-lo e interpretá-lo sob uma nova luz, afinal,

a imitação não seria mais imitação, mas repetição idêntica, se fosse capaz de reproduzir a semelhança *real* do objeto, isto é, de fazer com que seja visto sob todas as relações que constituem sua realidade. (Quincy, 2019, p. 100, grifo do autor).

Uma representação em tinta de Lady Audley, independentemente da filiação artística de seu pintor, jamais conseguirá reproduzir todas as suas múltiplas realidades, mas a tentativa de fazê-lo, como empreendeu o pintor pré-rafaelita, resulta em algo mais intrigante do que uma mera repetição da personagem: dá origem a uma síntese dissonante e fragmentada de um objeto em suas relações contraditórias com o mundo.

### **O PREÇO DA EXTRAVAGÂNCIA**

Ao ser retratada em um dos quadros de Audley Court, onde sua pintura seria exposta por gerações, Lady Audley tem sua nova posição aristocrática duplamente validada. Por um lado, o retrato a integra à residência por meio da narrativa visual da pintura, que a insere na história do edifício; por outro, ela tem sua posição social validada pela materialidade da tela, exibida lado a lado com cerca de vinte outras pinturas que adornam a antecâmara: “O retrato agora estava terminado e pendurado no lugar de honra, em frente à janela, entre as obras de Claude, Poussin e Wouwerman, cujas

cores menos brilhantes eram ofuscadas pela coloração vívida do artista moderno (Braddon, 2012, p. 184)”<sup>12</sup>.

A disposição das telas e o destaque dado ao retrato de Lady Audley revelam uma intenção estética que vai além da descrição narrativa, dialogando com os princípios compositivos apontados por Matisse: “A composição é a arte de arranjar de maneira decorativa os diversos elementos de que o pintor dispõe para exprimir seus sentimentos em um quadro, no qual cada parte é visível e desempenha o papel que lhe cabe, principal ou secundário” (Matisse, 2019, p. 134).

Tomando por verdadeira a afirmação de Matisse, não é acidente que o pintor pré-rafaelita tenha se esforçado para reproduzir em detalhes as outras telas da antecâmara em seu quadro. Cada uma dessas telas, de renomados mestres europeus, é um símbolo do status da nova senhora de Audley Court; ademais, a pintura informa o espectador de que ela pertence a esse espaço tanto quanto qualquer um dos quadros que adornam as paredes: o retrato inscreve o lugar legítimo de Lucy em uma ordem aristocrática que faz uso da retratística para reificar as linhas familiares de poder (Grass, 2019, p. 106).

Retomando a presença do vestido carmesim na pintura, além de aludir às chamas, ele sinaliza o poder de compra da senhora que o veste:

Essas tintas que estou usando custam uma guinea cada na Winsor & Newton — o carmim e o ultramarino, trinta shillings. [...] Suas tintas estavam misturadas; ela estava copiando um esboço em aquarela de

12 No original: “The picture was finished now, and hung in the post of honour opposite the window, amidst Claudes, Poussins and Wouvermans [*sic*], whose less brilliant hues were killed by the vivid colouring of the modern artist”.

uma camponesa italiana impossivelmente bela, em uma atmosfera impossivelmente turneriana. (Braddon, 2012, p. 104-105)<sup>13</sup>

As tintas têm um preço, bem como os pincéis e todos os demais instrumentos e materiais necessários para a conclusão de uma tela, e para que esses elementos se transformem em um objeto de apreciação estética é necessário trabalho, como é relatado na descrição do retrato supracitada: o artista pintou cada fio de cabelo dos cachos de Lady Audley, dedicando tempo excessivo a cada detalhe (Grass, 2019, p. 110). Seja qual for o significado atribuído ao retrato, ele é também uma mercadoria, que demandou força de trabalho para ser produzida, tal como os objetos representados na pintura e a tintura carmesim utilizada em sua composição (Grass, 2019, p. 106-107). Por mais que a arte e o artista se proponham “a expressar um interesse *humano* geral (isto é, não utilitário), [...] a maioria das *obras de arte* [é] efetivamente tratada como mercadoria” (Williams, 2007, p. 62, grifos do autor).

No capitalismo, toda riqueza aparece como uma enorme coleção de mercadorias (Marx, 2023, p. 113), sejam as telas nas paredes, o material de pintura, o vestido carmesim, o retrato de Lady Audley ou sua própria identidade. Como dito anteriormente, ela passou de Helen Maldon a Helen Talboys com sua venda pelo pai para o lance mais alto; ao reinventar-se como Lucy Graham, ela chega aos arredores de Audley Court em resposta a um anúncio de jornal, para

13 No original: “these colours I am using cost a guinea each at Winsor & Newton’s — the carmine and ultramarine thirty shillings. [...] Her colours were mixed; she was copying a water-coloured sketch of an impossibly beautiful Italian peasant, in an impossibly Turneresque atmosphere”.

vender sua força de trabalho pelo baixo valor que conseguiu naquelas circunstâncias: “parecia estranho que ela tivesse respondido a um anúncio oferecendo condições de remuneração tão moderadas quanto aquelas” (Braddon, 2012, p. 11)<sup>14</sup>.

E então, no processo para tornar-se Lady Audley, a linguagem da proposta de casamento também é comercial (Grass, 2019, p. 109): “Bem, Lucy, não vou pedir muito de você. Arrisco dizer que sou um velho tolo e romântico; mas, se você não desgosta de mim, e se não ama outra pessoa, não vejo razão para que não possamos ser um casal muito feliz. O que acha dessa barganha, Lucy?” (Braddon, 2012, p. 16)<sup>15</sup>.

Pouco antes, Sir Audley discursava sobre a importância do amor em um casamento, sobre como ele é o aspecto basilar em um vínculo matrimonial, sem o qual casal algum poderá ser feliz. Não obtendo sucesso com essa abordagem, o discurso tende ao contratual: casando-se com ele, Lucy ascenderá socialmente, terá um título e uma bolsa bem recheada, e para isso ela apenas teria que viver com alguém de que não desgosta — é, de fato, uma barganha. Nas palavras de Lucy Graham: “Nada mais de dependência, nada mais de labuta, nada mais de humilhações, [...] todo vestígio da vida antiga dissolvido” (Braddon, 2012, p. 16)<sup>16</sup>.

---

14 No original: “it seemed strange that she should have answered an advertisement offering such very moderate terms of remuneration as those”.

15 No original: “Well, Lucy, I will not ask too much of you. I dare say I am a romantic old fool; but if you do not dislike me, and if you do not love any one else, I see no reason why we should not make a very happy couple. Is it a bargain, Lucy?”.

16 No original: “No more dependance, no more drudgery, no more humiliations, [...] every trace of the old life melted away”.

Sem dependência, labuta e humilhações, a identidade da senhora de Audley Court continua a ser definida pela mercadoria:

‘Sabe, Phoebe, ouvi algumas pessoas dizerem que você e eu somos parecidas’.

‘Eu também já ouvi isso, minha senhora – respondeu a jovem calmamente –, mas devem ser muito tolas para dizer isso, pois vossa senhoria é uma beleza, e eu sou um pobre criatura sem graça’.

‘De jeito nenhum, Phoebe,’ disse a pequena senhora com altivez. ‘Você é parecida comigo, e seus traços são muito bonitos; só falta cor. Meu cabelo é amarelo pálido com reflexos dourados, e o seu é acinzentado; minhas sobrancelhas e cílios são castanho-escuro, e os seus são quase — eu quase não gosto de dizer, mas são quase brancos, minha querida Phoebe; sua tez é amarelada, e a minha é rosada e viçosa. Ora, com um frasco de tinta para cabelo, como esses que vemos anunciados nos jornais, e um pote de rouge, você ficaria tão bonita quanto eu, qualquer dia, Phoebe’.  
(Braddon, 2012, p. 54-55, grifo do autor)<sup>17</sup>

O que diferencia a aparência de uma empregada da de uma lady é o acesso a certos bens de consumo, como tinta para o cabelo e um pote de rouge. Não se nega que Lucy era bela antes de ter acesso a esses itens, mas ela mesma tem consciência de que a beleza de que dispõe após casar-se foi refinada e preservada pelos produtos

17 No original: “‘Do you know, Phoebe, I have heard some people say you and I are alike?’ ‘I have heard them say so too, my lady,’ said the girl quietly, ‘but they must be very stupid to say it, for your ladyship is a beauty, and I’m a poor plain creature’. ‘Not at all, Phoebe,’ said the little lady superbly; ‘you *are* like me, and your features are very nice; it is only colour that you want. My hair is pale yellow shot with gold, and yours is drab; my eyebrows and eyelashes are dark brown, and yours are almost — I scarcely like to say it, but they are almost white, my dear Phoebe; your complexion is sallow, and mine is pink and rosy. Why, with a bottle of hair-dye, such as we see advertised in the papers, and a pot of rouge, you’d be as good-looking as I, any day, Phoebe’”.

que agora pode adquirir. A beleza que a define é, ela mesma, uma mercadoria, que lhe deu acesso a dois casamentos, um deles extremamente vantajoso, e que agora orna Audley Court junto às decorações, elevando o nome da família ainda mais.

Durante a expedição secreta de Robert e George aos aposentos de Lady Audley, eles observam a abundância de produtos cuidadosamente selecionados para preservar e intensificar o encanto que Lucy exerce:

A atmosfera do quarto era quase opressiva devido aos ricos perfumes em frascos cujos tampões dourados não haviam sido recolocados. Um buquê de flores de estufa murchava sobre uma pequena escrivaninha. Dois ou três vestidos elegantes estavam amontoados no chão, e as portas abertas de um guarda-roupa revelavam os tesouros em seu interior. Joias, escovas de cabelo com cabo de marfim e delicadas peças de porcelana estavam espalhadas pelo cômodo. George Talboys viu seu rosto barbado e sua figura alta e magra refletidas no espelho de corpo inteiro e se surpreendeu ao perceber o quão deslocado parecia em meio a todos aqueles luxos femininos. (Braddon, 2012, p. 63-64)<sup>18</sup>

Perfumes de luxo, flores cultivadas por jardineiros na estufa da propriedade, vestidos elegantes, joias, itens de marfim e delicadas peças de porcelana compõem um conjunto de objetos que não apenas atendem às necessidades de Lady Audley, mas também, e

---

18 No original: “The atmosphere of the room was almost oppressive from the rich odours of perfumes in bottles whose gold stoppers had not been replaced. A bunch of hothouse flowers was withering upon a tiny writing-table. Two or three handsome dresses lay in a heap upon the ground, and the open doors of a wardrobe revealed the treasures within. Jewellery, ivory-backed hairbrushes, and exquisite china were scattered here and there about the apartment. George Talboys saw his bearded face and tall gaunt figure reflected in the cheval-glass, and wondered to see how out of place he seemed among all these womanly luxuries”.

principalmente, atestam sua posição social. Essas mercadorias não são meros acessórios; elas moldam e legitimam a identidade de Lucy, destacando que sua imagem e posição relativa dependem do consumo desses bens, não o contrário.

Por fim, Helen se torna Madame Taylor, uma vez que é descoberta sua bigamia, sua tentativa de homicídio contra o primeiro marido — que sobrevive e muda de país —, e seu incêndio criminoso. Não servindo mais para desempenhar a função para a qual foi barganhada, isto é, de esposa e senhora de Audley Court, ela é despejada em uma *maison de santé* francesa, de onde não poderá mais avariar o nome da família. Destaca-se que, mesmo o despejo de uma mercadoria está inserido em relações mercantis: paga-se pelo transporte, pelos serviços médicos e, acima de tudo, pelo sigilo das operações.

Essas múltiplas trocas de identidade não são um problema, pois na sociedade vitoriana a própria identidade se torna uma mercadoria que pode, como uma pintura, ser copiada, multiplicada, fragmentada, possuída e tratada como um objeto de troca (Grass, 2019, p. 108). Nesse sentido, o retrato de Lady Audley é mais um registro da artificialidade das definições de identidade no capitalismo, de construção externa, negociável e utilitária, e que pode ser descartado quando deixa de desempenhar sua função: “Uma cortina cobre o retrato pré-raphaelita: e o bolor azulado, temido pelos artistas, acumula-se sobre os Wouwermans e Poussins, os Cuyp e Tintoretto” (Braddon, 2012, p. 379)<sup>19</sup>.

19 “A curtain hangs before the pre-Raphaelite portrait: and the blue mould which artists dread gathers upon the Wouwermans [sic] and Poussins, the Cuyps and Tintoretts”.

Retomando a citação de Raymond Williams, embora a arte aspire a expressar um interesse humano geral, e não utilitário, a situação dos quadros ao final do romance, acumulando bolor e esquecidos, indica que a função deles em *Audley Court* nunca esteve relacionada a um valor intrínseco às obras. Em vez disso, os retratos servem para construir e reforçar identidades, tanto para os habitantes quanto para os visitantes, por meio da exibição de bens de consumo altamente desejáveis. A arte, nesse contexto, deixa de ser um fim em si mesma e se transforma em um instrumento de validação social, subordinada às lógicas capitalistas de posse e ostentação.

O retrato pré-rafaelita de Lady Audley, mais do que um artefato artístico, torna-se uma mercadoria que carrega em si as contradições de sua personagem. Enquanto a pintura valida sua posição aristocrática na narrativa familiar e estética de *Audley Court*, também a reduz a um objeto de troca e consumo, assim como as tintas, os pincéis e os materiais que o compõem. Do mesmo modo, a identidade de Lady Audley é continuamente moldada e negociada por forças externas, revelando a mulher como mais uma peça na lógica capitalista, que transforma tudo, das telas aos indivíduos, em bens sujeitos às dinâmicas de mercado.

A dissonância da pintura pré-rafaelita, que captura as múltiplas e contraditórias faces de Lady Audley, ecoa o processo fragmentário pelo qual sua identidade é construída e, ao mesmo tempo, explorada. Nesse sentido, o romance expõe os limites de um sistema que subjuga até mesmo a subjetividade humana às regras da mercadoria.

## REFERÊNCIAS

- ANÔNIMO. The Sensation Times, and Chronicle of Excitement. In: *Punch Magazine*, n. 44, p. 193, 1863.
- ANÔNIMO. Literatura “de Sensação”. In: *Magma*, n. 19. São Paulo, p. 266-272, 2023.
- BRADDON, Mary Elizabeth. *Lady Audley’s Secret*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- CHEBIL, Sana Ayed. Victorian Medievalism in Pre-Raphaelite Art and Representations of Gender. In: *International Journal of English Literature and Social Sciences*, n. 5, v. 6, p. 11-12, 2021.
- FLINT, Kate. The Victorian novel and its readers. In: DAVID, Deirdre (Ed.). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 13-35, 2012.
- FREUD, Sigmund (1919). O inquietante. In: *Obras completas: Volume 14 – História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 328-376, 2010.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1973.
- GIROUARD, Mark. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven & London: Yale University Press, 1981.
- GRASS, Sean. Lady Audley’s Portrait: Textuality, Gender, and Power. In: *The Commodification of Identity in Victorian Narrative: Autobiography, Sensation, and the Literary Marketplace*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 105-125, 2019.
- GRASSI, Emily. *19th Century Art*. Firenze: Scala, 2010.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política – Livro I*. São Paulo: Boitempo, 2023.
- MATISSE, Henri (1908). Escritos e conversas sobre a arte. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura: Textos essenciais – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, p. 131-137, 2019.
- PILES, Roger de (1708). Curso de pintura por princípios. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura: Textos essenciais – Vol. 6: A figura humana*. São Paulo: Editora 34, p. 89-91, 2019.

QUINCY, Quatremère de (1823). Da imitação. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A Pintura: Textos essenciais – Vol. 5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34, p. 92-104, 2019.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *His Family-Letters, with a Memoir by William Michael Rossetti*. London: Ellis and Elvey, 1895.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.