UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

José Pereira de Queiroz

Forma autorreflexiva e experimentação ensaística em alguns contos de Virginia Woolf

Versão corrigida

São Paulo
2021

JOSÉ PEREIRA DE QUEIROZ

Forma autorreflexiva e experimentação ensaística em alguns contos de Virginia Woolf

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientador: Prof.^a Dra. Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Q3f Queiroz, José
 Forma autorreflexiva e experimentação ensaística
 em alguns contos de Virginia Woolf / José Queiroz;
 orientador Sandra Vasconcelos - São Paulo, 2021.
 153 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Teoria Literária e
Literatura Comparada.

1. Virginia Woolf. 2. Conto. 3. Ensaio Literário.
I. Vasconcelos, Sandra, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): José Pereira de Queiroz****Data da defesa: 20/09/2021****Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Sandra Guardini Teixeira****Vasconcelos**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 19/11/2021

(Assinatura do (a) orientador (a))

Nome: QUEIROZ, José Pereira de

Título: Forma autorreflexiva e experimentação ensaística em alguns contos de Virginia Woolf
Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras

Aprovado em

Banca Examinadora

Prof. Dr.	_____
Instituição	_____
Julgamento	_____

Prof. Dr.	_____
Instituição	_____
Julgamento	_____

Prof. Dr.	_____
Instituição	_____
Julgamento	_____

AGRADECIMENTOS

À professora Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos, pelos anos de conversas e de muito aprendizado.

Aos professores Jorge de Almeida e Thiago Cass, pelas valiosas contribuições na banca de qualificação.

Aos meus colegas do grupo de estudos de orientandos da professora Sandra.

Aos meus pais, Sid e José, e às minhas irmãs, Helena e Stella.

À minha segunda família, Adriana, Marcos, Pedro e Mateus.

À Diá, ao Baldo e ao Mimi.

E, principalmente, à Camila, por tudo, sempre. Nada faria sentido sem você.

RESUMO

QUEIROZ, J. P. **Forma autorreflexiva e experimentação ensaística em alguns contos de Virginia Woolf**. 2021. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

A presente dissertação analisa alguns contos de Virginia Woolf buscando compreender sua complexidade e diversidade temática e formal. Parte-se da proximidade entre dois contos e a produção ensaística da autora. “An Unwritten Novel” toma como premissa de seu enredo o mesmo argumento básico da anedota usada pela autora em seus ensaios sobre ficção para ilustrar o nascimento de um romance na mente de um escritor. O conto produz no leitor, simultaneamente, um olhar para a história contada e para os modos de apreensão da matéria. “Memoirs of a Novelist” assume a forma dupla de conto e de ensaio que critica a biografia de uma romancista, discutindo temas recorrentes na ensaística de Woolf, como a escrita como ofício para mulheres e os problemas do gênero *biografia*, além de transformar a autora da biografia em personagem. Em seguida, analisa-se um conjunto de outros contos da autora: “The Shooting Party”, “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”, “A Lady in the Looking-Glass: A Reflection”, “The Journal of Mistress Joan Martyn”, “The Legacy”, “The Searchlight”, “Gipsy, the Mongrel” e “In the Orchard”. Nesses textos, a autora explora diferentes maneiras de investigar não apenas os objetos de interesse dos narradores, mas as implicações e os pressupostos (ideológicos, históricos, sociais etc.) das escolhas formais de cada ato narrativo. Em sua ficção curta, Woolf trabalha com certas possibilidades autorreflexivas do conto, investigando e experimentando as formas e, nesse impulso exploratório, aproximando sua contística da forma do ensaio, como compreendida por Adorno. Palavras-chave: Virginia Woolf. Conto. Ensaio literário.

ABSTRACT

QUEIROZ, J. P. **Self-Reflexive Form and Essayistic Experimentation in a Some of Virginia Woolf's Short Stories**. 2021. 153 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) —Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

This dissertation analyzes some of Virginia Woolf's short stories to understand their thematic and formal complexity and diversity. The starting point is the close connection between two short stories and Woolf's essays. The plot of "An Unwritten Novel" shares its basic premises with the anecdote Woolf uses in her essays on fiction to illustrate the birth of a novel in the writer's mind. The short story simultaneously focuses on the story being told and on the modes of representation of the subject matter being used. "Memoirs of a Novelist" is written in the double form of a short story and an essay that critiques the biography of a novelist. Thus, it discusses recurring themes in Woolf's other essays, such as writing as a profession for women and the problems of biography as a literary genre. It also turns the author of the biography under examination into a character by analyzing her writing. Next, a group Woolf's short stories is analyzed: "The Shooting Party", "Moments of Being: 'Slater's Pins Have No Points'", "A Lady in the Looking-Glass: A Reflection", "The Journal of Mistress Joan Martyn", "The Legacy", "The Searchlight", "Gipsy, the Mongrel" and "In the Orchard". In these texts, the author explores different ways to investigate not only the narrators' objects of interest, but the implications and assumptions (be them ideological, historical, social, etc.) of the formal choices of each narrative act. Woolf works with a certain self-reflexive tendency of the short story, allowing her to investigate and to experiment with forms in an exploratory impulse which brings Woolf's short story production close to the essay as a form, in the Adornian sense.

Keywords: Virginia Woolf. Short Story. Essay.

SUMÁRIO

1	A FORMA DIFÍCIL DOS CONTOS	9
1.1	“An Unwritten Novel” e a centralidade do <i>character</i> na ficção	13
2	O CONTO ENSAIO “MEMOIRS OF A NOVELIST”	44
2.1	Um ensaio sobre a vida de uma romancista	45
2.2	Um ensaio sobre a forma da biografia	69
2.3	Um conto	84
3	INVESTIGANDO MODOS DE REPRESENTAÇÃO	91
4	FORMA AUTORREFLEXIVA E EXPERIMENTAÇÃO ENSAÍSTICA	130
	REFERÊNCIAS	150

1 A FORMA DIFÍCIL DOS CONTOS

De acordo com o levantamento de Susan Dick (1989a, 1989b), editora do livro *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, Virginia Woolf escreveu, ao menos, 46 contos ao longo de sua vida, num período que abrangeu desde o momento anterior a seu primeiro romance e se estendeu até próximo a seu falecimento. No entanto, é relativamente pequeno o número de trabalhos que tratam da contística da autora. Em maior número, há estudos enfocando alguns desses textos isoladamente¹; no entanto, são relativamente poucas as tentativas de realizar uma leitura de seu conjunto².

Alguns fatores contribuem para o menor número relativo de referências acerca desse campo da produção da autora; dentre eles, dois parecem fundamentais. Por um lado, o acesso a uma parcela considerável desse *corpus* ficou restrito durante um longo período. A própria Woolf publicou apenas 18 de seus contos em vida. Além disso, mesmo postumamente, somente outros 11 foram publicados antes de *The Complete Shorter Fiction*. Dezesete, portanto, permaneceram inéditos até o lançamento do volume organizado por Susan Dick, cuja primeira edição é de 1985.

Ao mesmo tempo, a natureza díspar dos contos contribui para que eles se tornem um material difícil. Hafley, por exemplo, pontua que, como esses textos se mantêm menos conhecidos do que os romances da autora, a enorme variação encontrada de conto para conto pode surpreender o leitor: “the point is that you can still surprise people by telling them to read ‘The Duchess and the Jeweller’ and ‘Lapin and Lapinova’: the fact that Virginia Woolf, of all people, wrote something with a ‘plot’ comes rather as a shock.” (HAFLEY, 1956, p. 13)³. Bromley, por sua vez, reforça que a disparidade desse material faz com que o conjunto de contos seja um objeto relativamente pouco estudado na obra de Woolf e indica que mesmo a categorização deles em um gênero literário é desafiadora:

¹ Ver Bonadei (2006), Burgan (1993), Hafley (1956), Lavine (1986), Okumura (2007), Rodríguez (2001), Simpson (2005), Squier e Desalvo (1979), e Trubowitz (2008).

² Encontramos apenas alguns livros que se dedicam a realizar uma leitura mais ampla dos contos de Woolf, como Benzel e Hoberman (2004), Levy (2010), Reyner (2009) e Skrbic (2004). Além deles, outros trabalhos lidam com esse material nesse escopo: em um artigo, Bromley (2015) sugere um caminho para a análise desse *corpus* a partir de um estudo de caso, sua análise de “In the Orchard” (WOOLF, 1989); o livro de Head (2009) propõe um caminho para a leitura desse conjunto de textos dentro de uma discussão sobre o conto modernista; e o livro de Guiguet (1965) se dedica a uma leitura da obra inteira de Woolf e, nesse contexto, procura caminhos possíveis para a compreensão do conjunto dos contos.

³ “A questão é que ainda podemos surpreender as pessoas dizendo-lhes para lerem ‘The Duchess and the Jeweller’ and ‘Lapin and Lapinova’: o fato de que Virginia Woolf, de todas as pessoas, escreveu algo com um ‘enredo’ é recebido como um choque.” (tradução nossa).

Virginia Woolf's stories in particular cannot be easily categorised or historicized; nor can they be easily defined in terms of genre. It has been argued convincingly that the term "story" is itself misapplied. These difficulties are testified by the fact that there have been, to date, only three book-length studies and a collection of essays on Woolf's short fiction. (BROMLEY, 2015, p. 3)⁴

Uma tentativa de leitura do conjunto dos contos de Woolf encontra, portanto, a dificuldade da enorme variedade de formas e conteúdos desse material, que parece desafiar nossa capacidade de estabelecer algum recorte significativo, de fazer generalizações produtivas ou até de definir seu gênero literário. De fato, a leitura desses contos, mesmo quando considerados um a um, frequentemente causa uma série de estranhamentos. Em alguns casos, o primeiro estranhamento é no nível sintático, decorrente da própria construção das frases. Tomemos o início de "Kew Gardens" como exemplo: "From the oval-shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart-shaped or tongue-shaped leaves half way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface;" (WOOLF, 1989, p. 90).⁵

As primeiras linhas formam uma longa sentença, sem nenhum tipo de interrupção, lida de uma vez, sem respirar, até o primeiro ponto e vírgula. A repetição de termos compostos e hifenizados — "oval-shaped", "flower-bed", "heart-shaped" e "tongue-shaped" — cria certa confusão entre adjetivos e substantivos. Além disso, as cores surgem em uma enumeração sem vírgulas e marcada pela repetição de "or" em "red or blue or yellow". É uma frase de construção pouco usual que, mais do que apenas descrever um canteiro de flores, causa uma forte impressão sensorial ao ser lida.

O emprego de uma construção sintática não convencional pode ser verificado em diversos outros contos, mas os recursos utilizados são sempre novos. A comparação da citação acima com um trecho de outro conto, "An Unwritten Novel", oferece um exemplo interessante dessa diversidade:

Whether you did, or what you did, I don't mind; it's not the thing I want. The draper's window looped with violet – that'll do; a little cheap perhaps, a little commonplace – since one has a choice of crimes, but then so many (let me peep across again – still sleeping, pretending sleep! white, worn, the mouth closed – a touch of obstinacy, more

⁴ "As histórias [do termo em inglês para conto, *short story*] de Virginia Woolf, não podem ser facilmente categorizadas ou historicizadas; nem podem ser facilmente definidas em termos de gênero. Têm se argumentado, de maneira convincente, de que o termo 'história' é, ele mesmo, inadequado. Essas dificuldades ficam visíveis pelo fato de que, até o momento, houve apenas três estudos do comprimento de livro e uma coleção de ensaios sobre a ficção curta de Woolf." (tradução nossa).

⁵ "Do canteiro de flores em forma oval erguia-se talvez uma centena de talos que no meio da ascensão se alargavam em folhas de coração ou língua e se desfraldavam na ponta em pétalas vermelhas ou azuis ou amarelas com manchas de outra cor a marcá-las na superfície;" (WOOLF, 2009, p. 115).

than one would think – no hint of sex) – so many crimes aren’t *your* crime; (WOOLF, 1989, p. 115-116)⁶

As frases são curtas, marcadas por um uso recorrente de pontuação, e interrompem umas às outras. Em uma dessas interrupções, o narrador oferece um comentário sobre sua própria escolha na caracterização do espaço, “– that’ll do; a little cheap perhaps, a little commonplace –”, mas a frase que antecede o trecho entre travessões não parece continuar depois. Logo em seguida outra frase é suspensa, desta vez, por um fragmento entre parênteses que apresenta a descrição de outra cena: “(let me peep across again – still sleeping, pretending sleep! white, worn, the mouth closed – a touch of obstinacy, more than one would think – no hint of sex)”. A cena entre parênteses é de uma história-moldura dentro da qual a narração da maior parte do conto acontece. Na citação acima, a história-moldura surge visualmente emoldurada, entre parênteses, dentro de uma cena da história interna. O comentário e a intrusão de outra cena rompem a frágil continuidade de uma narração já marcada por idas e vindas. Assim, além do estranhamento causado pela não-convencionalidade sintática, há a presença de outros elementos — como digressões, interrupções, quebras e repetições — que reforçam a dificuldade da leitura na estruturação não-linear do trecho acima.

Há também casos, como em “Monday or Tuesday” ou “Blue & Green”, em que o termo para “conto” em inglês, *short story*, parece não se aplicar, pois não há qualquer história sendo contada. Esses textos possuem um forte lirismo que os aproxima da poesia em prosa, algo observável também em seus ritmos e na maneira impressionista e subjetiva com que descrevem o espaço. Em contrapartida, nos contos “The Duchess and the Jeweller” e “Lapin and Lapinova”, mencionados por Hafley (1956), acima citado, e “The Widow and the Parrot: A True Story”, encontramos uma trama bem definida e uma escrita aparentemente mais convencional. Há também o caso de “Ode Written Partly in Prose on Seeing the Name of Cutbush above a Butcher’s Shop in Pentonville”, escrito em verso, com escolhas lexicais que evocam o passado e os clássicos, aspectos que poderiam remeter à épica, mas que são usados para tratar de um assunto bastante mezinho.

A diversidade dos princípios estruturais em todos os níveis e dos recursos estilísticos utilizados recria, conto a conto, a dificuldade inicial de lidar com um material que, por vezes, parece querer que o leitor reaprenda a ler a cada texto. Nossa pergunta inicial, portanto, parte

⁶ “Se fez ou não fez, ou o que foi que você fez, não me interessa; não é isso que quero. As voltas de violeta na vitrine da loja – isso sim; um pouco fácil talvez, um pouco lugar-comum – quando se tem tal sortimento de crimes, se bem que muitos (deixem-me dar outra espiada – dormindo ainda, ou fingindo que dorme! branca, de boca fechada, exausta – com um toque de obstinação, mais do que se pensaria encontrar – e nenhum sinal de sexo) – muitos crimes não são o *seu*.” (WOOLF, 2009, p. 154, grifo do autor).

dessa sensação de estranhamento provocada pela leitura desse conjunto de contos e procura explicar a enorme variação de formas entre os diferentes textos.

A significativa obra crítica de Woolf — fundamental, no início do século XX, para os estudos da literatura em geral, do romance em específico e de diversos outros assuntos, entre os quais estão a sociedade inglesa e o feminismo — pode nos oferecer um ponto de partida para a compreensão de como a autora enxerga e pratica a forma do conto, mesmo que ela não mencione esse gênero literário diretamente. Em diversos de seus ensaios — especificamente em “Character in Fiction”, “How it Strikes a Contemporary”, “Modern Fiction” e “Mr. Bennett and Mrs. Brown” —, Virginia Woolf (2008) identifica e discute a necessidade de uma reformulação radical nas estruturas e convenções da ficção como um todo e, especificamente, do romance no início do século XX, buscando uma reaproximação entre a forma literária e a vida. É evidente que, além de escrever romances, Woolf se preocupava com a relação entre as formas desse gênero e o mundo a seu redor. Desse modo, parece-nos significativo que alguns contos retomem pontos discutidos nesses ensaios, como acontece em “An Unwritten Novel”.

No ensaio “Character in Fiction”, Woolf (2008) exemplifica o momento de concepção de um romance com a seguinte cena: em um vagão de trem, a escritora teria visto uma mulher mais velha que lhe causou uma forte impressão; imediatamente, sentiu a necessidade, quase imperativa, de tentar apreender e narrar a história dessa mulher. Esse episódio supostamente verídico exemplifica o nascimento de um romance na mente de um escritor. É a partir da forte impressão sentida que Woolf começa a se questionar a respeito dos métodos e das formas que usaria para encapsular, em um romance, a personagem que começa a delinear com base na mulher do trem.

O enredo de “An Unwritten Novel” segue de perto a estrutura do episódio narrado no ensaio. Há um narrador em primeira pessoa num vagão de trem; há a presença de uma mulher mais velha que causa uma forte impressão nesse narrador quando os dois estão sozinhos no vagão; e há a tentativa de contar a história dessa mulher a partir dessa impressão. Mesmo que, em nenhum momento, o narrador de fato se proponha a escrever um livro — o ato da escrita não é figurado no texto —, as semelhanças com o ensaio indicam que o conto está trabalhando com os elementos da elaboração e composição de um romance. Desse modo, o conto tem em sua forma uma questão tematizada por Woolf em seus ensaios. A leitura atenta de “An Unwritten Novel”, em proximidade com esses ensaios, apresentada adiante neste capítulo, irá nos oferecer uma compreensão maior sobre como Woolf enxerga e pratica a forma do conto à luz de suas próprias considerações acerca de questões concernentes à ficção e à escrita.

“An Unwritten Novel” não é um caso isolado na obra de Woolf, e podemos verificar que outros contos também dialogam mais ou menos abertamente com os ensaios. Um exemplo notável é “Memoirs of a Novelist”, cuja proximidade com a produção ensaística da autora se faz visível imediatamente. Afinal, o texto assume a forma de um ensaio que analisa a biografia de uma romancista escrita postumamente por uma amiga. O caráter ficcional das personagens e dos acontecimentos discutidos ao longo desse conto-ensaio só pode ser verificado no âmbito extratextual, por exemplo, nas notas da editora Susan Dick (1989c, 2009) ou em cartas da própria Woolf (1975). Sem esse conhecimento, o texto poderia perfeitamente ser lido em conjunto com outros ensaios da autora, que lidam com temas parecidos, relacionados aos problemas da biografia enquanto gênero literário ou da escrita de romances como ocupação para mulheres. Apresentamos uma análise desse conto no segundo capítulo desta dissertação, discutindo outras maneiras pelas quais Woolf incorpora elementos de sua produção crítica em sua escrita literária.

No terceiro capítulo, examinamos como outros contos da autora investigam em sua forma questões semelhantes às encontradas nas duas obras mencionadas acima. Os textos trabalhados nesse capítulo são: “The Shooting Party”, “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”, “A Lady in the Looking-Glass: A Reflection”, “The Journal of Mistress Joan Martyn”, “The Legacy”, “The Searchlight”, “Gipsy, the Mongrel” e “In the Orchard”. O ponto em comum entre eles é a utilização de estruturas-moldura que fazem emergir um questionamento interno acerca de seus diferentes modos de apreensão da matéria.

Por fim, a partir dessas análises, poderemos compreender a enorme variação formal entre os contos da autora e suas perspectivas em relação a esse gênero literário. Como dito acima, Woolf não chega a refletir sobre as particularidades do conto em seus ensaios, mas o recurso a eles para investigar tanto sua própria forma quanto a relação dessa forma com o mundo oferece elementos suficientes para que tenhamos algumas considerações a esse respeito.

1.1 “An Unwritten Novel” e a centralidade do *character* na ficção

“An Unwritten Novel” (WOOLF, 1989) declara abertamente em seu título tratar da (não)escrita de um romance. Curiosamente, talvez seja um tanto impreciso dizer que o restante do conto também trate “abertamente” da escrita de um romance, já que, exceto pelo título, não existem outras menções ao gênero *romance* ou mesmo ao ato da escrita. Seu enredo, por outro lado, impele-nos a examinar esse texto à luz de um debate proposto por Woolf em outros de seus escritos, uma vez que sua premissa básica é a mesma usada para exemplificar a questão

fundamental no ensaio “Character in Fiction” (WOOLF, 2008): um encontro fortuito em um vagão de um trem com uma mulher mais velha que impressiona fortemente a pessoa que a observa; a atribuição de um nome a essa mulher; o sentimento de sofrimento e de dor percebido na figura dela; e a necessidade de tentar apreender e narrar sua história a partir da impressão e das sensações causadas pelo encontro. No ensaio, Woolf usa essa história para apresentar um episódio supostamente verídico que exemplifica o nascimento de um romance na mente do escritor.

Mesmo sem mencionar o processo de escrita em si, por seu título e pela proximidade com esse ensaio, o conto trabalha com os elementos da elaboração e composição de um romance. Para compreendermos, então, de que maneira aquilo que é retratado no conto pode, de fato, ser “um romance não escrito”, é necessário que notemos como o gênero *romance* e a escrita ficcional como um todo são abordados por Woolf em seus ensaios.

Como vimos, em “Character in Fiction”, Woolf (2008) representa o momento em que um romance começa a se formar na mente de um escritor com um episódio simples e corriqueiro: um encontro fortuito com algum desconhecido que causa uma forte impressão. A partir desse episódio, a autora identifica a centralidade daquilo que ela chama de *character* para a forma do romance e para a representação narrativa. *Character* é uma palavra de difícil tradução, podendo significar tanto *personagem* quanto *personalidade*, ou até mesmo *caráter*, entre outros sentidos⁷. Além disso, nesse ensaio, o termo é usado de maneira bastante específica, mesmo que pareça, segundo a própria autora, um tanto vago ao leitor; em outras palavras, por mais que o conceito seja central para o gênero *romance* como Woolf o entende, é difícil defini-lo diretamente.

Dessa maneira, o episódio do encontro mencionado acima tenta explicar indiretamente, por meio de um exemplo, o que ela quer dizer quando utiliza o termo e, ao mesmo tempo, demonstra como, para Woolf, todo romance nasce do interesse do escritor em apreender e representar um determinado *character*:

Most novelists have the same experience. Some Brown, Smith, or Jones comes before them and says in the most seductive and charming way in the world, “Come and catch me if you can.” [...] Men and women write novels because they are lured on to create some character which has thus imposed itself upon them. (WOOLF, 2008, p. 37)⁸

⁷ Por essa razão, optamos por manter o termo em inglês.

⁸ “A maior parte dos romancistas tem a mesma experiência. Alguma Brown, Smith, ou Jones surge diante deles e dizem da maneira mais sedutora e charmosa do mundo, ‘Venha e me pegue se puder’ [...] Homens e mulheres escrevem romances porque são atraídos para criar algum personagem [*character*] que assim se impõe a eles.” (tradução nossa).

A história que Woolf conta no ensaio para exemplificar o sentido de *character* relata justamente uma experiência dessas. A desconhecida que ela encontra por acaso em um vagão de trem a atrai profundamente e Woolf começa de imediato a imaginar a história dessa mulher: dá-lhe um nome, Mrs. Brown, e um filho; estabelece um conflito com o homem com quem ela conversa; imagina os sentidos e os sentimentos por trás de suas expressões corporais etc. *Character*, dessa maneira, parece assumir o sentido de *personagem* e seu papel central num enredo, ou, pelo menos na cena, parece ser o que define o interesse do escritor.

Mais importante do que narrar a história, interessa a Woolf mergulhar na *atmosfera* da personagem: “details could wait. The important thing was to realise her character, to steep oneself in her atmosphere.” (WOOLF, 2008, p. 42)⁹. Aqui Woolf usa *character* em um sentido já um tanto diferente. Não é mais a personagem em si, mas um aspecto fundamental da personagem que se torna acessível em decorrência da impressão arrebatadora que a mulher causa:

The impression she made was overwhelming. It came pouring out like a draught, like a smell of burning. What was it composed of—that overwhelming and peculiar impression? Myriads of irrelevant and incongruous ideas crowd into one’s head on such occasions; one sees the person, one sees Mrs Brown, in the centre of all sorts of different scenes. (WOOLF, 2008, p. 41)¹⁰

Character surge, então, como uma espécie de estopim para essa impressão, estabelecendo um eixo central para uma miríade de ideias soltas, de cenas esparsas. Para além da mulher real que Woolf viu no trem, o *character* é Mrs. Brown, a personagem imaginada de definição difusa; é a forte impressão sentida; é a miríade de ideias e cenas que assaltam a mente de quem narra; é o fio condutor da construção de um romance:

Here is a character imposing itself upon another person. Here is Mrs Brown making someone begin almost automatically to write a novel about her. I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character—not to preach doctrines, sing songs, or celebrate the glories of the British Empire, that the form of the novel, so clumsy, verbose, and undramatic, so rich, elastic, and alive, has been evolved. (WOOLF, 2008, p. 42)¹¹

⁹ “Os detalhes podiam esperar. O importante era perceber sua personalidade [*character*], mergulhar na sua atmosfera.” (tradução nossa).

¹⁰ “A impressão que ela causou foi arrebatadora. Saiu como uma corrente de ar, como um cheiro de queimado. O que foi composto por aquela impressão arrebatadora e peculiar? Miríades de ideias irrelevantes e incongruentes se amontoam na cabeça em tais ocasiões; vê-se a pessoa, vê-se a Sra. Brown, no centro de todos os tipos de cenas diferentes.” (tradução nossa).

¹¹ “Aqui está um personagem [*character*] que se impõe a outra pessoa. Aqui está a Sra. Brown fazendo com que alguém comece quase automaticamente a escrever um romance sobre ela. Acredito que todos os romances começam com uma senhora idosa no canto oposto. Acredito que todos os romances, isto é, lidam com a personagem [*character*], e que é para expressar a personagem [*character*] — não para pregar doutrinas, cantar

A capacidade de expressar um *character* é, portanto, o traço distintivo do romance enquanto gênero, para Woolf. Em outro ensaio, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, Woolf (2008) novamente argumenta que o propósito do romance é criar *human character*. Agora, em oposição ao ensaio anterior, a autora tenta explicar de maneira mais direta o que ela quer dizer com o termo *character*:

For what, after all is character—the way that Mrs Brown, for instance, reacts to her surroundings—when we cease to believe what we are told about her, and begin to search out her real meaning for ourselves? In the first place, her solidity disappears; her features crumble; the house in which she has lived so long (and a very substantial house it was) topples to the ground. She becomes a will-o’-the-wisp, a dancing light, an illumination gliding up the wall and out of the window, lighting now in freakish malice upon the nose of an archbishop, now in sudden splendour upon the mahogany of the wardrobe. The most solemn sights she turns to ridicule; the most ordinary she invests with beauty. She changes the shape, shifts the accent, of every scene in which she plays her part. (WOOLF, 2008, p. 35)¹²

Mais do que Mrs. Brown em si, importantes seriam suas reações ao mundo que a rodeia. Impossível de ser definida por seus atributos ou por sua casa, a personagem perde seus contornos sólidos, torna-se mutável, é uma luz que ilumina ora elementos de seu entorno, ora relações com diferentes pessoas. Assim, o *character* seria, também, o ponto de partida para a caracterização do mundo a seu redor, e vice-versa. O mundo se torna visível apenas quando iluminado por essa personagem difusa, que, por sua vez, ganha contornos à medida que ilumina as coisas e as pessoas a seu redor; ambos, personagem e mundo, só se tornam conhecidos quando refletidos um pelo outro.

Tendo em vista o que apresentamos até o momento, poderíamos considerar *character* unicamente como um elemento formal do romance, e nossa justificativa para não traduzirmos o termo para *personagem* pareceria um tanto vazia. A maior diferença em relação a outras definições de *personagem* estaria nessa forma difusa que Woolf lhe atribui, nessa composição pelo registro de impressões diversas em torno da personagem, nessa função mediadora desempenhada na figuração do mundo ao redor.

canções ou celebrar as glórias do Império Britânico, que a forma do romance, tão desajeitado, loquaz, e pouco dramático, tão rico, elástico, e vivo, se desenvolveu.” (tradução nossa).

¹² “Afinal, o que é a personagem [*character*] — a forma como a Sra. Brown, por exemplo, reage ao seu ambiente — quando deixamos de acreditar no que nos é dito sobre ela e começamos a procurar seu verdadeiro significado por nós mesmos? Em primeiro lugar, sua solidez desaparece; suas características desmoronam; a casa em que ela viveu por tanto tempo (e havia sido uma casa muito sólida) cai por terra. Ela se transforma em um fogo-fátuo, uma luz dançante, que ilumina a parede e fora da janela, brilhando agora, em uma loucura bizarra, sobre o nariz de um arcebispo, agora em esplendor repentino sobre o mogno do guarda-roupa. As visões mais solenes ela transforma em ridículo; as mais comuns ela reveste de beleza. Ela muda a forma, desloca o tom, de cada cena em que participa.” (tradução nossa).

Por enquanto, o enfoque dado por Woolf à centralidade da personagem no romance não é necessariamente uma perspectiva nova sobre o gênero. Watt (1962) e Lukács (2009) também afirmam essa centralidade, identificando uma associação entre a ascensão do romance e a necessidade de estabelecer uma forma que desse conta de representar uma sociedade estruturada por indivíduos isolados. A diferença maior, até aqui, é que esses autores, ao investigarem o surgimento do romance, posicionam a personagem individual dentro do sistema formal que possui também outras peças fundamentais. Watt (1962), por exemplo, vê a individualização da personagem como parte de um processo maior de particularização dos diferentes aspectos da narrativa, enquanto Lukács (2009) defende que não é simplesmente uma personagem típica que serve de centro para o romance, mas a ação dessa personagem no mundo, uma vez que é pela ação que a personagem interage com a sociedade e que os conflitos sociais podem ser representados. Para Woolf, o enfoque parece ser quase exclusivamente na personagem como eixo central do romance; todo o resto estaria a serviço do movimento de apreensão e figuração dela.

A questão é mais complexa se considerarmos outros usos do termo *character* nos dois ensaios mencionados. Em “Character in Fiction”, Woolf (2008, p. 37) afirma que todas as pessoas possuem naturalmente a habilidade de julgar um *character* em suas vidas cotidianas — aqui, o termo seria mais bem traduzido como *caráter*, ou mesmo *personalidade*, e se refere a algo externo à literatura. Segundo a autora, essa habilidade de julgar o caráter ou a personalidade dos outros é absolutamente necessária para a vida prática, e nossas relações pessoais dependem dela. Em “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (WOOLF, 2008), *character* é visto como o aspecto mais interessante da vida real:

In real life there is nothing that interests us more than character, that stirs us to the same extremes of love and anger, or that leads to such incessant and laborious speculations about the values, the reasons, and the meaning of existence itself. To disagree about character is to differ in the depths of the being. It is to take different sides, to drift apart, to accept a purely formal intercourse forever. (WOOLF, 2008, p. 35)¹³

Segundo Woolf, todos nós sermos necessariamente interessados pelo *character* é, portanto, visto como um traço humano fundamental. Além de essencial em nossa interação com outras pessoas, é esse interesse que guia nossas paixões, que nos faz questionar valores e a

¹³ “Na vida real não há nada que nos interesse mais do que a personalidade [*character*], que nos estimule aos mesmos extremos de amor e raiva, ou que nos leve a especulações tão incessantes e laboriosas sobre os valores, as razões e o significado da própria existência. Discordar sobre a personalidade [*character*] é divergir nas profundezas da existência. É tomar lados diferentes, afastar-se, aceitar para sempre uma relação social puramente formal.” (tradução nossa).

própria existência. *Character*, portanto, deve ser compreendido de maneira dupla: como um aspecto fundamental da experiência humana que guia nossas percepções mútuas — e, portanto, nossas relações — e como um elemento formal da ficção, materializado, a princípio, na personagem. Caberia ao romance estabelecer a transposição do primeiro para o segundo.

Em um terceiro ensaio, “Modern Fiction”, Woolf (2008) não menciona a centralidade de *character* na composição do romance, utilizando, para um fim semelhante, o conceito de *vida*. O fundamental para o romance seria, então, apreender a *vida*, que, como o *character* dos outros ensaios, é algo fugidio e turvo. As semelhanças entre os dois conceitos são bastante claras: “Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.” (WOOLF, 2008, p. 9)¹⁴. Ambos recusam o detalhamento preciso de seus atributos, são comparados à luz e aproximados à consciência. Além disso, também acessamos a *vida* por meio das impressões que ela nos causa:

The mind receives a myriad impressions—trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls different from old. (WOOLF, 2008, p. 9).¹⁵

Nesse ensaio, a autora ainda apresenta outros termos que, para ela, tentam exprimir o mesmo conceito de *vida*: o *espírito*, a *verdade*, o *essencial* e, para os críticos, a *realidade*¹⁶ (WOOLF, 2008, p. 8). Com este último, podemos constatar que o problema central do romance para Woolf é relacionado a uma noção de *realismo* presente no gênero. Ao romance cabe representar a *realidade* de maneira que seja percebida como *verdadeira* tanto pelo leitor quanto pelo escritor. A escolha, nos demais ensaios, pelo termo *character* evidencia que, para Woolf, é somente a partir da figuração de um *sujeito* específico, um *indivíduo* posicionado diante do mundo, que se torna possível essa representação da *vida*.

¹⁴ “A vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca.” (WOOLF, 2019, p. 24-25).

¹⁵ “Miríades de impressões recebe a mente – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. E é de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; ao cair, ao transmutar-se na vida de segunda ou terça-feira, o acento cai de um modo que difere do antigo.” (WOOLF, 2019, p. 24).

¹⁶ Tentando explicar o termo *vida* e a dificuldade em definir seu conceito, Woolf escreve: “it is a confession of vagueness to have to make use of such a figure as this, but we scarcely better the matter by speaking, as critics are prone to do, of reality. [...] Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved of, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide.” (WOOLF, 2008, p. 8) [“É uma confissão de imprecisão ter de usar uma figura assim como essa, mas mal chegamos a aprimorar o tema se falarmos, como se inclinam a fazer os críticos, de realidade. [...] Quer a chamemos de espírito ou vida, de verdade ou realidade, isso, a coisa essencial, já mudou de posição e se nega a ser contida em vestes tão inadequadas quanto as que fornecemos.” (WOOLF, 2019, p. 23)].

O escritor encontra, no romance, um meio de representar a realidade profunda a partir da apreensão e da elaboração de um *indivíduo* que permite iluminar o mundo a seu redor. A recorrência do uso de imagens associadas à luz, à consciência e a impressões assaltando a mente reforça essa ideia de que, para Woolf, o traço distintivo do romance é que nele o mundo só se torna acessível quando posto em relação a um indivíduo: “in all these novels all these great novelists have brought us to see whatever they wish us to see through some character. Otherwise, they would not be novelists; but poets, historians, or pamphleteers.” (WOOLF, 2008, p. 43)¹⁷.

Novamente, Woolf remete a noções a respeito do romance presentes desde os momentos do surgimento do gênero. Lukács (2009), por exemplo, argumenta que é somente a partir da figuração de um indivíduo típico em sua relação com a sociedade que o romance deixa de ser apenas uma crônica sobre a prosa da vida e pode alcançar a totalidade da representação de um mundo. Como vimos, para Lukács é a partir da ação dessa personagem que o mundo se revela paulatinamente. Na sociedade burguesa, um herói não pode mais representar sua sociedade como um todo, mas pode ser típico de sua classe e, pelo conflito estabelecido com outras personagens também típicas, a totalidade da luta de classes se torna apreensível. Apesar de se dedicarem a examinar épocas diferentes, tanto Woolf quanto Lukács consideram que a composição do romance é construída a partir das relações que se estabelecem entre a personagem central e outras personagens, entre a personagem central e o mundo. A maneira como Woolf vê essa relação possui, no entanto, um escopo mais específico. Se, para Lukács, os romances dos séculos XVIII e XIX buscam, a partir da centralidade da personagem típica, a representação da totalidade do mundo, para Woolf, no início do século XX, a totalidade do mundo talvez não seja apreensível. Pela escolha de imagens na caracterização tanto do *character* quanto da *vida*, notamos que, por mais que o mundo só se torne visível quando iluminado por essas entidades, a visibilidade é, no máximo, parcial. São *flashes* de luz que revelam fragmentos do mundo, e são esses fragmentos do mundo que dão o contorno frágil da personagem.

Se o mundo só é visível, ainda que de maneira parcial e fragmentada, quando percebido em relação a um indivíduo, por outro lado, parece-nos que, para Woolf, o próprio indivíduo só se torna acessível quando posto em relação ao escritor. A autora afirma que a mesma Mrs. Brown pareceria diferente para autores de diferentes nacionalidades, idades e temperamentos:

¹⁷ “Em todos estes romances, todos estes grandes romancistas nos fizeram ver o que eles desejam que vejamos através de alguma personagem [*character*]. Caso contrário, eles não seriam romancistas; mas poetas, historiadores ou panfletários.” (tradução nossa).

old Mrs Brown's character will strike you very differently according to the age and country in which you happen to be born. [...] And then there is the writer's temperament to be considered. You see one thing in character, and I another. You say it means this, and I that. And when it comes to writing each makes a further selection on principles of his own. Thus Mrs Brown can be treated in an infinite variety of ways, according to the age, country, and temperament of the writer. (WOOLF, 2008, p. 42-43)¹⁸

Para o leitor, parece haver duas relações que se espelham: a que existe entre o mundo e o indivíduo representado, ou *character*, e a que existe entre o *character* e o escritor. Durante a leitura de um romance, o mundo é acessível somente através dessas duas camadas de filtragem: um determinado *character* só pode iluminar certos aspectos do mundo, e um determinado escritor, certos aspectos do *character*.

Dessa maneira, para Woolf, o problema formal no centro do romance é a tentativa de apreensão da *vida* por meio da elaboração de um *character*, conceito que deve ser compreendido em dois planos, como traço fundamental do ser humano, do sujeito ou do indivíduo no mundo, e como forma literária, a princípio a personagem. A transposição de um plano para o outro, do mundo para a forma, é feita pelo escritor, dentro de suas próprias limitações diante da matéria. O modo de apreensão do mundo pela figura do *character* configura, portanto, a marca distintiva do gênero romance e, como veremos adiante, a crise do romance no início do século XX é fruto, segundo a autora, de uma marcada e inescapável mudança no *character* humano (WOOLF, 2008, p. 38).

Poderíamos atribuir essa centralidade que Woolf confere ao *character* no romance a um interesse particular da autora pela subjetividade individual do *outro*. Esse interesse extrapola o campo do romance e é visível quando a autora discute outros gêneros, como o ensaio. Em “The Decay of Essay-writing” (2008, p. 3), Woolf afirma que, no campo da escrita, uma das poucas invenções modernas de valor inquestionável é o ensaio pessoal (“*personal essay*”). Para Woolf, o ensaio é uma forma essencialmente egotista¹⁹, preocupada, principalmente, com o próprio eu do escritor, e é por isso que ele possuiria valor: “if they would write of themselves—such writing would have its own permanent value.” (WOOLF, 2008, p. 5)²⁰. Esse valor decorre de o ensaio ser um meio ideal para a expressão de opiniões pessoais, que interessariam, se por nenhuma outra razão, por possibilitar o acesso, para o leitor, à

¹⁸ “A personagem da velha Sra. Brown lhe atingirá de forma muito diferente, a depender de sua idade e do país em que você nasceu. [...] E há ainda o temperamento do escritor a ser considerado. Você vê uma coisa na personagem, e eu vejo outra. Você diz que significa isto, e eu, aquilo. E quando se trata de escrever, cada um faz uma nova seleção baseada em seus próprios princípios. Assim, a Sra. Brown pode ser tratada de uma infinita variedade de maneiras, de acordo com a época, o país e o temperamento do escritor.” (tradução nossa).

¹⁹ “An essay is essentially egoistical.” (WOOLF, 2008, p. 4) [“Um ensaio é essencialmente egotista” (tradução nossa)].

²⁰ “Se eles escrevessem sobre eles mesmos — tal escrita teria seu próprio valor permanente.” (tradução nossa).

interioridade de um *outro* — nesse caso, a do próprio escritor. Assim, o principal problema encontrado pelo ensaio, ainda segundo Woolf, seria a incapacidade de alguns escritores de se voltarem para sua interioridade e escreverem sobre ela com veracidade e sinceridade:

Confronted with the terrible spectre of themselves, the bravest are inclined to run away or shade their eyes. And thus, instead of the honest truth which we should all respect, we are given timid side-glances in the shape of essays, which, for the most part, fail in the cardinal virtue of sincerity. (WOOLF, 2008, p. 5)²¹

Como podemos ver, não é apenas no romance que importa a Woolf encontrar a representação de uma individualidade. Todavia, existe uma diferença significativa no que a autora encontra nos dois gêneros. O ensaio se configura como um meio propício à expressão da subjetividade do próprio escritor, que pode, então, ter uma parte sua, uma opinião ou uma perspectiva, transmitida ao leitor. O romance é o gênero no qual o escritor encontra os meios e as ferramentas para representar um *outro* em sua totalidade e, a partir desse outro, representar o mundo. É por essa razão que o *character*, em seu sentido duplo de elemento do mundo e da forma, possui uma posição central nesse gênero.

Para Woolf, há uma crise que abala o romance no início do século XX relacionada diretamente com essa centralidade do *character*. A apreensão do *character* pela forma estaria se tornando cada vez mais difícil, e isso causaria uma série de rupturas internas ao gênero. Uma das evidências das mudanças na forma acarretadas por essa crise pode ser percebida, segundo Woolf, na existência de certo antagonismo entre sua própria geração de escritores, chamados por ela de *georgianos*, e a anterior, denominados *eduardianos*. O ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (WOOLF, 2008) começa com uma citação de Arnold Bennett, escritor eduardiano, em que ele afirma que, na geração de Woolf, não existem grandes romancistas. O motivo do fracasso dessa geração, para o escritor, é a incapacidade de se criarem bons “*individual characters*” (WOOLF, 2008, p. 32)²², que seriam o alicerce da boa ficção. É curioso notarmos como Woolf concorda com Bennett a respeito tanto da centralidade do *character* no romance quanto da insuficiência dos romances de seu tempo, sobre os quais ela mesma pontua: “it is because this essence, this character-making power, has evaporated that novels are for the most part the soulless bodies we know, cumbering our tables and clogging our minds.” (WOOLF, 2008, p. 32)²³. É na tarefa de encontrar os responsáveis por essa perda que ambos divergem. Se

²¹ “Confrontados com o espectro terrível de si próprios, os mais corajosos estão inclinados a fugir ou a cobrir os seus olhos. E assim, em vez da verdade honesta que todos devemos respeitar, são dados a nós tímidos olhares laterais sob a forma de ensaios, que, na sua maioria, falham na virtude cardinal da sinceridade.” (tradução nossa).

²² “Personagens [*character*] individuais.” (tradução nossa).

²³ “É porque esta essência, este poder de fazer personagens, evaporou que os romances são, na sua maioria, os corpos sem alma que conhecemos, enchendo as nossas mesas e entupindo as nossas mentes.” (tradução nossa).

Bennett acusa os georgianos, Woolf afirma que é a era eduardiana que primeiro perdeu essa capacidade: “Surely that was the fatal age, the age which is just breaking off from our own, the age when character disappeared or was mysteriously engulfed.” (WOOLF, 2008, p. 32)²⁴.

Woolf nos oferece, então, uma representação simplificada de como um romance eduardiano trabalha seus *characters*:

Every sort of town is represented, and innumerable institutions; we see factories, prisons, workhouses, law courts, Houses of Parliament; a general clamour, the voice of aspiration, indignation, effort and industry, rises from the whole; but in all this vast conglomeration of printed pages, in all this congeries of streets and houses, there is not a single man or woman whom we know. (WOOLF, 2008, p. 33)²⁵

Para Woolf, essa geração valoriza lugares e instituições sociais em detrimento das personagens; a estrutura em detrimento da experiência vivida; o geral em detrimento do individual. “The Edwardian novelists therefore give us a vast sense of things in general; but a very vague one of things in particular.” (WOOLF, 2008, p. 34)²⁶.

Em outro ensaio, “Modern Fiction” (WOOLF, 2008), os eduardianos são chamados de “materialistas”, termo que a autora define da seguinte maneira: “they are concerned not with the spirit but with the body” (WOOLF, 2008, p. 7)²⁷; “we mean by it that they write of unimportant things; that they spend immense skill and immense industry making the trivial and the transitory appear the true and the enduring.” (WOOLF, 2008, p. 8)²⁸. Woolf elogia a habilidade descritiva de Bennett e a empatia e a generosidade de Wells, mas afirma que em ambos falta o essencial, a *vida* escapa.

Com a melhor das intenções, os eduardianos se preocuparam com as injustiças sociais que Woolf admite não terem sido devidamente representadas pela geração anterior à deles, os vitorianos, que, por sua vez, ainda haviam sido capazes de representar seus *characters* de maneira bastante efetiva: “they love, they joke, they hunt, they marry; they lead us from hall to cottage, from field to slum. The whole country, the whole Society, is revealed to us, and revealed always in the same way, through the astonishing vividness and reality of the

²⁴ “Certamente essa foi a idade fatal, a idade que está terminando apenas agora e dando lugar à nossa, a idade em que a personagem [*character*] desapareceu ou foi misteriosamente engolida.” (tradução nossa).

²⁵ “Todo o tipo de cidade está representado, e inúmeras instituições; vemos fábricas, prisões, abrigos, tribunais, Câmaras do Parlamento; um clamor geral, a voz de ambição, indignação, esforço e indústria, surge do todo; mas em todo este vasto aglomerado de páginas impressas, em todos estes amontoados de ruas e casas, não há um único homem ou mulher que conheçamos” (tradução nossa).

²⁶ “Os romancistas eduardianos nos dão, portanto, um vasto sentido das coisas em geral; mas um sentido muito vago das coisas em particular.” (tradução nossa).

²⁷ “É por estarem preocupados não com o espírito, mas com o corpo.” (WOOLF, 2019, p. 21).

²⁸ “Queremos dizer com isso que é sobre coisas desimportantes que seus autores escrevem; que desperdiçam um esforço imenso e uma enorme destreza para fazer com que o trivial e o transitório pareçam duradouros e reais.” (WOOLF, 2019, p. 23).

characters.” (WOOLF, 2008, p. 33)²⁹. No entanto, essa representação do mundo que aparentava ser total, apagava uma série de relações sociais mais problemáticas que estavam na base da vida social percebida por meio dos *characters*. Woolf admite que, do ponto de vista dos eduardianos, parecia faltar algo por trás da abundância da vida das personagens dos romances vitorianos: “there was [...] something plausible, superficial, unreal in all this abundance.” (WOOLF, 2008, p. 33)³⁰. O problema seria a falta de representação das forças sociais que sustentavam a vida das personagens: “it appeared that the basement was really in an appalling state. Though the saloons were splendid and the dining room portentous, the drains were the most primitive description. The social state was a mass of corruption.” (WOOLF, 2008, p. 33)³¹.

Para os eduardianos, engajados nas questões de sua sociedade, esse apagamento tornara-se um problema, e as mesmas personagens (*characters*) de antes não mais davam conta de possibilitar uma apreensão significativa do mundo a seu redor. A necessidade de representar outro aspecto da vida resulta na necessidade de apreensão e formulação de novos *characters*. No entanto, para Woolf, os eduardianos não perceberam que, ao mesmo tempo, outra mudança também estava em curso em relação à forma do romance:

there was another force which made much more subtly against the creation of character, and that was Mrs Garnett and her translations from Dostoevsky. After reading *Crime and Punishment* and *The Idiot*, how could any young novelist believe in “characters” as the Victorians had painted them? For the undeniable vividness of so many of them is the result of their crudity. The character is rubbed into us indelibly because its features are so few and so prominent. (WOOLF, 2008, p. 34)³²

A influência russa aponta para um novo caminho na elaboração do *character*, oposto ao dos escritores vitorianos, que compunham personagens vívidas, porém marcadas por certa simplicidade. As características superficiais esparsas e proeminentes usadas pelos vitorianos criam personagens muito diferentes dos russos, que possuem poucos atributos externos, porém enorme profundidade subjetiva, segundo Woolf, “these are characters without any features at all. We go down into them as we descend into some enormous cavern.” (WOOLF, 2008, p.

²⁹ “Eles amam, brincam, caçam, casam-se; levam-nos do salão para a choupana, do campo para o bairro pobre. Todo o país, toda a Sociedade, é revelado para nós, e revela-se sempre da mesma forma, por meio da espantosa vividez e realidade das personagens [*character*].” (tradução nossa).

³⁰ “Havia [...] algo de plausível, superficial, irreal em toda esta abundância.” (tradução nossa).

³¹ “O porão parecia se encontrar num estado realmente deplorável. Embora os salões fossem esplêndidos e a sala de jantar portentosa, os esgotos eram descritos da maneira mais primitiva. O estado social era uma massa de corrupção.” (tradução nossa).

³² “Houve outra força que contrariou muito mais sutilmente a criação da personagem [*character*], que foi a Sra. Garnett e suas traduções de Dostoiévsky. Depois de ler *Crime e Castigo* e *O Idiota*, como poderia qualquer jovem romancista acreditar em ‘personagens’ [*characters*] como os vitorianos as haviam pintado? Pois a inegável vividez de tantas delas é o resultado de sua frivolidade. O personagem [*character*] é gravado em nós de forma indelével, porque suas características são tão poucas e tão proeminentes.” (tradução nossa).

34)³³. Há, portanto, uma necessidade, percebida tanto pelos eduardianos quanto pelos georgianos, gerada por motivos múltiplos, de romper com as formas vitorianas, que se mostram progressivamente insuficientes. O principal problema do escritor eduardiano, para Woolf, foi não ter percebido a extensão e a natureza da renovação formal necessária.

Em “Character in Fiction”, Woolf afirma, ainda, que uma nova mudança força os escritores de sua geração a encarar a insuficiência da forma do romance naquele momento:

on or about December 1910 human character changed. [...] The change was not sudden and definite. [...] All human relations have shifted—those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910. (WOOLF, 2008, p. 38)³⁴

Próximo a dezembro de 1910 ocorreu, em Londres, a Primeira Exposição Pós-Impressionista. Como indica Kenney (1977), o organizador da exposição, Roger Fry, e seus colaboradores (entre eles o marido de Woolf) descreveram a reação das pessoas que visitaram o evento da seguinte maneira: “people collapsing with laughter, erupting with rage, freezing in contempt, for the challenge posed by the Post-Impressionists was not merely aesthetic; it was social.” (KENNEY, 1977, p. 45)³⁵. Tamanha reação revela que as mudanças formais propostas pelos impressionistas forçaram a percepção, pelo público, de um sentimento de modificação profunda da experiência humana no período. Segundo Woolf, essa alteração fundamental no *caráter* humano — aqui, *character* pode ser compreendido como caráter, no sentido de traço distintivo e essencial — impele o escritor a recusar as formas antigas de apreensão, que não dão mais conta da experiência humana de seu tempo.

Para seus contemporâneos, Woolf afirma que se faz premente um questionamento relacionado à inadequação daquilo que ela chama de “convenção”: “A convention in writing is not much different from a convention in manners. Both in life and in literature it is necessary to have some means of bridging the gulf between the hostess and her unknown guest on the one

³³ “Estes são personagens sem nenhuma característica. Nós descemos neles como desceríamos em uma enorme caverna.” (tradução nossa).

³⁴ “Em aproximadamente dezembro de 1910, o caráter [*character*] humano mudou. [...] A mudança não foi repentina e definitiva. [...] Todas as relações humanas mudaram — entre senhores e servos, maridos e esposas, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam, há, ao mesmo tempo, uma mudança na religião, na conduta, na política e na literatura. Vamos concordar em situar uma dessas mudanças por volta do ano de 1910.” (tradução nossa).

³⁵ “Pessoas desmaiando de riso, irrompendo de raiva, congelando de desprezo, pois o desafio colocado pelos Pós-Impressionistas não era meramente estético; era social” (tradução nossa).

hand, the writer and his unknown reader on the other.” (WOOLF, 2008, p. 47)³⁶. A convenção, portanto, é a forma já estabelecida de um tempo; é o meio-termo entre o escritor e o leitor; é o que possibilita que um escritor escreva um texto que seus leitores reconheçam como um romance que lhes diz algo relevante a respeito do mundo. Segundo Woolf, as convenções existentes em seu tempo não mais cumpriam sua função essencial de estabelecer um meio comumente aceito de comunicação entre escritor e leitor; haviam, ao contrário, transformado o romance em uma eficiente máquina que criava *human characters* com um resultado um tanto artificial, como a autora pontua ironicamente: “The novel is a very remarkable machine for the creation of human character.” (WOOLF, 2008, p. 32)³⁷.

O *caráter humano*, em decorrência dessa ruptura sofrida no início do século XX, tornou-se inapreensível pelas formas existentes, o que se reflete numa quebra das convenções pré-estabelecidas entre escritor e leitor. A forma do romance não é mais suficiente para representar o que se precisa representar, resultando na necessidade de estabelecer novas convenções, novas formas. Para Woolf, o que diferencia sua geração e a dos eduardianos é a tomada de consciência da insuficiência das formas e da necessidade mencionada. Por reconhecer que o romance está em crise, o escritor é impelido a experimentar radicalmente com as possibilidades do gênero.

Em primeiro lugar, faz-se necessário um desmonte das formas então vigentes do romance, num processo que Woolf compara à demolição de um prédio: “And so the smashing and the crashing began. Thus it is that we hear all round us, [...] the sound of breaking and falling, crashing and destruction. It is the prevailing sound of the Georgian age.” (WOOLF, 2008, p. 51)³⁸. Essa destruição é inevitável, uma vez que as estruturas tradicionais do romance são vistas como um impedimento à apreensão da *vida*:

So much of the enormous labour of proving the solidity, the likeness to life, of the story is not merely labour thrown away but labour misplaced to the extent of obscuring and blotting out the light of the conception. The writer seems constrained, not by his own free will but by some powerful and unscrupulous tyrant who has him in thrall, to provide a plot, to provide comedy, tragedy, love interest, and an air of probability embalming the whole. [...] The tyrant is obeyed; the novel is done to a turn. But sometimes, more and more often as time goes by, we suspect a momentary doubt, a

³⁶ “Uma convenção da escrita não é muito diferente de uma convenção de boas maneiras. Tanto na vida quanto na literatura é necessário ter alguns meios de transpor o abismo entre a anfitriã e seu convidado desconhecido, por um lado, a escritora e seu leitor desconhecido, por outro.” (tradução nossa).

³⁷ “O romance é uma máquina muito notável para a criação da personagem [*character*] humana.” (tradução nossa).

³⁸ “E assim começou a quebradeira e a destruição. Por isso ouvimos à nossa volta, [...] o som de quebrar e cair, de colisão e destruição. É o som predominante da era georgiana.” (tradução nossa).

spasm of rebellion, as the pages fill themselves in the customary way. Is life like this? Must novels be like this? (WOOLF, 2008, p. 8)³⁹

A forma consolidada do romance — com *enredo*, *comédia*, *tragédia*, *interesse amoroso*, *plausibilidade* etc. — é comparada por Woolf a um tirano que impede o romancista de escrever como precisa. O entrave para a apreensão da *vida* pelo romance são justamente alguns dos aspectos formais que até então definiam o gênero: “the convention ceases to be a means of communication between writer and reader, and becomes instead an obstacle and an impediment.” (WOOLF, 2008, p. 51)⁴⁰.

Por essa razão, um descarte completo precisa ser feito em primeiro lugar, mesmo que isso coloque o escritor numa situação precária diante da matéria: “the Georgian writer had to begin by throwing away the method that was in use at the moment. He was left alone there facing Mrs Brown without any method of conveying her to the reader.” (WOOLF, 2008, p. 49)⁴¹. A situação em que se encontra o escritor georgiano parece extremamente desfavorável — sozinho, não pode contar com nenhum método conhecido para desempenhar seu ofício. No entanto, essa instabilidade oferece uma oportunidade única de encontrar a liberdade: “the problem before the novelist at present, as we suppose it to have been in the past, is to contrive means of being free to set down what he chooses.” (WOOLF, 2008, p. 11)⁴². Nesse caminho, não existem regras pré-estabelecidas, não existe certo e errado, há apenas a necessidade de se aproximar da matéria de maneira autêntica e não-conformista:

Any method is right, every method is right, that expresses what we wish to express, if we are writers; that brings us closer to the novelist’s intention if we are readers. (WOOLF, 2008, p. 10)⁴³

Nothing—no “method”, no experiment, even of the wildest—is forbidden, but only falsity and pretence. “The proper stuff of fiction” does not exist; everything is the

³⁹ “Muito do enorme esforço narrativo para provar a solidez, a aparência de vida, não só é trabalho jogado fora, como também trabalho mal direcionado que acaba por obscurecer e apagar a luz da concepção. O escritor parece obrigado, não por sua livre vontade, mas por algum tirano inescrupuloso e poderoso que o tem em servidão, a propiciar um enredo, a propiciar comédia, tragédia, intrigas de amor e um ar de probabilidade no qual o todo é embalsamado de modo tão impecável. [...] O tirano é obedecido; o romance é cozido ao ponto. Mas às vezes, e com frequência cada vez maior à medida que o tempo passa, desconfiamos de uma dúvida momentânea, de um espasmo de rebelião, enquanto as páginas vão sendo enchidas ao modo habitual. A vida é assim? Devem ser assim os romances?” (WOOLF, 2019, p. 22).

⁴⁰ “A convenção deixa de ser um meio de comunicação entre o escritor e o leitor e torna-se, ao invés disso, um obstáculo e um impedimento.” (tradução nossa).

⁴¹ “O escritor georgiano teve que começar jogando fora o método que estava em uso no momento. Ele foi deixado ali sozinho diante da Sra. Brown sem nenhum método para transmiti-la ao leitor.” (tradução nossa).

⁴² “O problema com o qual o romancista se defronta hoje, como supomos ter ocorrido no passado, é inventar meios de estar livre para registrar o que escolhe.” (WOOLF, 2019, p. 25).

⁴³ “Se somos escritores, todos os métodos estão corretos, qualquer método serve, desde que expresse o que é nosso desejo expressar; e isso nos traz mais perto, se somos leitores, da intenção do romancista.” (WOOLF, 2019, p. 25).

proper stuff of fiction, every feeling, every thought; every quality of brain and spirit is drawn upon; no perception comes amiss. (WOOLF, 2008, p. 12)⁴⁴

to have got at what I meant, I should have had to go back and back and back; to experiment with one thing and another; to try this sentence and that, referring each word to my vision, matching it as exactly as possible. (WOOLF, 2008, p. 49)⁴⁵

A experimentação, segundo Woolf, deve ser livre e sem limites, mas, ao mesmo tempo, precisa ser metódica, paulatina, exige comprometimento e possui um objetivo final claro, como vimos, que é a determinação de uma nova forma para o romance e de novas convenções para reestabelecer essa ligação entre a matéria, o escritor e o leitor: “somehow I had to find a common ground between us, a convention which would not seem to you too odd, unreal, and far-fetched to believe in.” (WOOLF, 2008, p. 49)⁴⁶.

Não é uma tarefa fácil, e Woolf reconhece isso, admitindo, inclusive, que o resultado mais provável é o fracasso: “we must reconcile ourselves to a season of failures and fragments.” (WOOLF, 2008, p. 53)⁴⁷. A *vida*, se for apreendida, virá, portanto, completamente fragmentada, algo para o que Woolf alerta o público inglês: “Tolerate the spasmodic, the obscure, the fragmentary, the failure.” (WOOLF, 2008, p. 54)⁴⁸. Esse fracasso anunciado não impede que novas tentativas, novas experimentações, sejam feitas, e isso faz a geração de Woolf ser particularmente interessante:

Sadly he must allow that the lady still escapes him. Dismally he must admit bruises received in the pursuit. But it is because the Georgians, poets and novelists, biographers and dramatists, are so hotly engaged each in the pursuit of his own Mrs Brown that theirs is at once the least successful, and the most interesting, generation that English literature has known for a hundred years. (WOOLF, 2008, p. 35)⁴⁹

O fracasso é, para Woolf, um traço distintivo, mas não simplesmente negativo, de sua geração. Resultado direto e necessário do enorme esforço da empreitada de demolição e reconstrução das convenções do romance — “where so much strength is spent on finding a way

⁴⁴ “Nada — nenhum ‘método’, nenhuma experiência, nem mesmo a mais extravagante — é proibido, exceto a falsidade e o fingimento. ‘A matéria apropriada à ficção’ não existe; tudo serve de assunto à ficção, todos os sentimentos, todos os pensamentos; cada característica do cérebro e do espírito entra em causa; nenhuma percepção é descabida.” (WOOLF, 2019, p. 28).

⁴⁵ “Para ter chegado ao que eu queria dizer, eu deveria ter voltado e voltado e voltado; ter experimentado uma coisa e outra; ter tentado esta frase e aquela, relacionando cada palavra com minha visão, criando correspondências o mais exatamente possível.” (tradução nossa).

⁴⁶ “De alguma forma, eu tinha que encontrar uma base comum entre nós, uma convenção que não lhe parecesse muito estranha, irreal e inverossímil para acreditar.” (tradução nossa).

⁴⁷ “Devemos nos conformar com uma época de fracassos e fragmentos.” (tradução nossa).

⁴⁸ “Tolerem o espasmódico, o obscuro, o fragmentário, o fracasso.” (tradução nossa).

⁴⁹ “Infelizmente, ele deve admitir que a senhora ainda lhe escapa. Ele deve aceitar os hematomas recebidos na perseguição. Mas é porque os georgianos, poetas e romancistas, biógrafos e dramaturgos, estão tão calorosamente empenhados cada um na busca de sua própria Sra. Brown que a geração deles é, ao mesmo tempo, a menos bem-sucedida e a mais interessante que a literatura inglesa conheceu nos últimos cem anos.” (tradução nossa).

of telling the truth the truth itself is bound to reach us in rather an exhausted and chaotic condition” (WOOLF, 2008, p. 53)⁵⁰ —, o fracasso sinaliza o comprometimento do escritor em se aproximar de um mundo que já não faz sentido quando visto pelos métodos tradicionais do gênero.

De fato, parece existir, para Woolf, uma dificuldade de apreensão da matéria inerente à escrita do romance, independentemente da geração do escritor. Faz parte da atividade do romancista conceber os próprios meios para a apreensão da realidade de maneira livre, como a citação acima indica: “the problem before the novelist at present, as we suppose it to have been in the past, is to contrive means of being free to set down what he chooses.” (WOOLF, 2008, p. 11)⁵¹. A necessidade de rompimento com formas já estabelecidas, mas que não mais dão conta do que se precisa representar, seria uma constante do gênero. De geração em geração, o *character* antes apreendido escapa, porque o que se entende por *character* muda e a elaboração de novos meios de apreensão se faz necessária. As crises, desse modo, tanto do romance quanto do indivíduo, constituem a própria história do gênero. O que parece haver, na geração de Woolf, é uma marcada intensificação desse processo: “we look back with envy to those happier warriors, whose battle is won and whose achievements wear so serene an air of accomplishment that we can scarcely refrain from whispering that the fight was not so fierce for them as for us.” (WOOLF, 2008, p. 6)⁵².

Essa ideia de intensificação de um processo histórico é retomada em mais um de seus ensaios, “How it Strikes a Contemporary”, em que Woolf sinaliza como sua geração é mais engajada que as anteriores em romper com as convenções do passado: “no age can have been more rich than ours in writers determined to give expression to the differences which separate them from the past.” (WOOLF, 2008, p. 27)⁵³. Woolf argumenta ainda que esse rompimento se faz particularmente necessário em sua geração, porque a experiência em si deixou de ser comunicável. No passado, o romancista conseguia apreender totalmente a experiência e representá-la de maneira completa ao leitor: “The little grain of experience once selected, believed in, and set outside herself, could be put precisely in its place, and she was then free to make it, by a process which never yields its secrets to the analyst, into that complete statement

⁵⁰ “Quando tanta força é gasta para encontrar uma maneira de dizer a verdade, a verdade em si chega até nós em um estado bastante exausto e caótico.” (tradução nossa).

⁵¹ “O problema com o qual o romancista se defronta hoje, como supomos ter ocorrido no passado, é inventar meios de estar livre para registrar o que escolhe.” (WOOLF, 2019, p. 25).

⁵² “Olhamos para trás com inveja daqueles guerreiros mais felizes cuja batalha está ganha e cujas realizações se revestem de um ar de perfeição tão sereno que mal podemos nos abster de murmurar que a luta para eles não foi tão violenta quanto para nós.” (WOOLF, 2019, p. 18-19).

⁵³ “Nenhuma época pode ter sido mais rica do que a nossa em escritores determinados a dar expressão às diferenças que os separam do passado.” (tradução nossa).

which is literature.” (WOOLF, 2008, p. 29)⁵⁴. A descrença nessa possibilidade de apreensão e transmissão é o grande entrave do escritor contemporâneo a Woolf: “our contemporaries afflict us because they have ceased to believe.” (WOOLF, 2008, p. 29).

Discorrendo sobre a impossibilidade de transmissão da experiência, Benjamin (1985, 1989) também vê que há, no início do século XX, a intensificação de um declínio da narrativa tradicional, aquela que possuía em si a dimensão utilitária de transmissão de um conselho, de transmissão da experiência de um indivíduo a outro. Essa narrativa tradicional estaria sendo progressivamente substituída por outras formas, como a informação, preocupada com a transmissão simples e precisa de acontecimentos. Assim, a capacidade de internalizar e narrar a experiência estaria se perdendo. Para o romance, essa crescente impossibilidade de comunicação da experiência leva a um impasse, postulado da seguinte maneira por Adorno (2003a, p. 55): “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração.”

Diante desse impasse, Woolf acredita que cabe a sua geração o papel importante, mas inglório, de “pôr a casa em ordem” para as gerações futuras: “It seems as if an age of genius must be succeeded by an age of endeavour; riot and extravagance by cleanliness and hard work. All honour, of course, to those who have sacrificed their immortality to set the house in order.” (WOOLF, 2008, p. 26)⁵⁵. Ao escritor de sua geração, Woolf atribui esse trabalho de criação não de obras-primas, mas de um alicerce sólido sobre o qual obras melhores possam se erguer futuramente:

it would be wise for the writers of the present to renounce the hope of creating masterpieces. Their poems, plays, biographies, novels are not books but notebooks. [...] Other students will find them very useful. It is from notebooks of the present that the masterpieces of the future are made. (WOOLF, 2008, p. 30)⁵⁶

Novamente, a autora reforça a ideia de que as obras dos escritores que participarem da elaboração desse alicerce provavelmente não se eternizarão como clássicos: “as if they are

⁵⁴ “O pequeno grão de experiência, uma vez selecionado, acreditado e colocado fora de si mesmo, podia ser posicionado precisamente em seu lugar, e a escritora estava, então, livre para fazê-lo, por um processo que nunca cede seus segredos ao analista, naquela afirmação completa que é a literatura.” (tradução nossa).

⁵⁵ “Parece que uma era de gênio deve ser sucedida por uma era de esforço, motim e extravagância por limpeza e trabalho duro. Aqueles que sacrificaram sua imortalidade para colocar a casa em ordem merecem, é claro, toda honra.” (tradução nossa).

⁵⁶ “Os escritores do presente seriam sábios se renunciassem à esperança de criar obras-primas. Seus poemas, peças de teatro, biografias, romances não são como livros, mas como cadernos de esboços. [...] Outros estudantes os acharão muito úteis. É a partir dos cadernos do presente que serão feitas as obras-primas do futuro.” (tradução nossa).

engaged upon some vast building, which being built by common effort, the separate workmen may well remain anonymous.” (WOOLF, 2008, p. 30)⁵⁷.

A potencial falta de importância histórica futura e a improbabilidade da elaboração de grandes obras não resultam em uma perspectiva necessariamente pessimista. Para Woolf,

it is a barren and exhausted age, we repeat; we must look back with envy to the past. Meanwhile it is one of the first fine days of spring. Life is not altogether lacking in colour. [...] Our optimism, then, is largely instinctive. It springs from the fine day and the wine and the talk. (WOOLF, 2008, p. 26-27)⁵⁸

A própria necessidade de renovação é, em si, animadora: “Every day we find ourselves doing, saying or thinking things that would have been impossible to our fathers.” (WOOLF, 2008, p. 27)⁵⁹. As novidades que se apresentam à vida tornam o presente único, e Woolf observa que apenas uma nova forma de literatura pode surtir o mesmo efeito:

And modern literature, with all its imperfections, has the same hold on us and the same fascination. [...] It has the same endearing quality of being that which we are, that which we have made, that in which we live, instead of being something, however august, alien to ourselves and beheld from the outside. (WOOLF, 2008, p. 27)⁶⁰

No entanto, a incapacidade da forma de apreender totalmente essa matéria nova força os ânimos a se alternarem entre esse otimismo do encontro com as novas possibilidades e o pessimismo da frustração a cada fracasso em superar a crise posta:

Book after book leaves us with the same sense of promise unachieved, of intellectual poverty, of brilliance which has been snatched from life but not transmuted into literature. [...] We are back at the beginning, vacillating from extreme to extreme, at one moment enthusiastic, at the next pessimistic, unable to come to any conclusion about our contemporaries. (WOOLF, 2008, p. 28)⁶¹

De modo geral, o tom otimista dos ensaios parece se justificar não apenas pela constatação das possibilidades do tempo presente, mas pela perspectiva futura que Woolf antevê. Todo o movimento de demolição e desmonte identificado como necessário pela autora

⁵⁷ “Como se estivessem trabalhando em algum imenso edifício, que está sendo construído por esforço conjunto, os trabalhadores individuais podem muito bem permanecer anônimos.” (tradução nossa).

⁵⁸ “É uma época árida e desgastada, repetimos; olhamos para o passado com inveja. Entretanto, é um dos primeiros belos dias de primavera. A vida não é totalmente carente de cor. [...] Nosso otimismo, então, é em grande parte instintivo. Ele brota do belo dia e do vinho e da conversa.” (tradução nossa).

⁵⁹ “Todos os dias nos encontramos fazendo, dizendo ou pensando coisas que teriam sido impossíveis para nossos pais.” (tradução nossa).

⁶⁰ “E a literatura moderna, com todas as suas imperfeições, tem o mesmo domínio sobre nós e o mesmo fascínio. [...] Ela tem a mesma cativante qualidade de ser aquilo que somos, aquilo que fizemos, aquilo em que vivemos, em vez de ser algo, por mais augusto que seja, alheio a nós mesmos e retido do exterior.” (tradução nossa).

⁶¹ “Livro após livro nos deixa com o mesmo senso de promessa não cumprida, de pobreza intelectual, de brilho que foi arrancado da vida mas não transmutado em literatura. [...] Estamos de volta ao início, vacilando de extremo a extremo, num momento entusiasmados, no momento seguinte pessimistas, incapazes de chegar a qualquer conclusão a respeito de nossos contemporâneos.” (tradução nossa).

aponta para a eventual superação da crise e o estabelecimento de novas convenções. É essa crença nas possibilidades que sua geração cria para a construção futura de grandes obras que parece permitir, em grande medida, o otimismo com que Woolf encara a instabilidade de sua época; afinal, como vimos anteriormente, “it is from notebooks of the present that the masterpieces of the future are made.” (WOOLF, 2008, p. 30)⁶².

O otimismo encontrado aqui é justificado, então, de duas maneiras. Primeiro, há a fascinação com a amplitude de horizonte que a quebra das convenções vigentes proporciona — apesar da insegurança causada pela falta de acordos entre leitores, escritores e matéria, por um momento, o leque de possibilidades viáveis para a escrita foi aberto infinitamente. Além disso, há também o sentimento de que haverá, posteriormente, uma geração que se beneficiará desse período de tormenta, que as dificuldades de hoje são os primeiros passos de um futuro brilhante.

No conto “An Unwritten Novel”, Woolf aponta para alguns desdobramentos dessas mesmas questões, e as trabalha não simplesmente enquanto conteúdo, mas principalmente por meio da forma literária. Como vimos, a ligação mais imediata entre esse conto e os ensaios é perceptível em seu enredo, que possui os mesmos elementos que compõem o episódio central de “Character in Fiction”. Mesmo sem mencionar o processo de escrita em si, por seu título e pela proximidade com esse ensaio, o conto trata da elaboração e da composição de um romance.

No ensaio, o encontro com a mulher divide-se em três momentos. Primeiramente, a escritora nota apenas a mulher, a quem prontamente nomeia Mrs. Brown, e atenta para a tristeza de seu semblante e para a pobreza que a arrumação aparentemente forçada de sua vestimenta deixa transparecer. São observações e caracterizações que partem de elementos externos, das roupas, do semblante, da estatura da mulher, mas que logo forçam à mente da escritora um sentimento da existência de uma história por trás daquela figura: “I felt that she had nobody to support her; that she had to make her mind for herself; that having been deserted, or left a widow, years ago, she had led an anxious, harried life, bringing up an only son, perhaps, who, as likely as not, was by this time beginning to go to the bad.” (WOOLF, 2008, p. 39)⁶³. A partir de breves impressões e considerações a respeito da aparência da mulher, Woolf imediatamente começa a tecer-lhe uma história.

A seguir, a atenção recai também sobre o homem, mais jovem, que acompanha essa mulher, e sobre o diálogo travado pelos dois. O homem ganha um nome, Mr. Smith, mas recebe

⁶² “É a partir dos cadernos do presente que serão feitas as obras-primas do futuro.” (tradução nossa).

⁶³ “Eu sentia que ela não tinha ninguém para sustentá-la; que ela tinha que decidir por si mesma; que, tendo sido abandonada, ou se tornado viúva, anos atrás, ela tinha levado uma vida ansiosa e acossada, criando um filho único, talvez, que, tão provavelmente quanto não, já começava a desandar.” (tradução nossa).

menos atenção da escritora, interessada apenas em sua relação com Mrs. Brown. Mais do que os tópicos da conversa entre os dois, Woolf assinala as inflexões de voz, os olhares e os sentidos escondidos por trás das falas aparentemente banais. Em dado momento, a mulher do vagão começa a chorar no meio de um monólogo do rapaz a respeito de um assunto absolutamente corriqueiro e distante dela. Pela reação dele, o choro da mulher é algo comum, mesmo assim, ele acaba se incomodando, troca mais algumas palavras e vai embora do vagão. Quando Woolf está sozinha com a mulher, a impressão causada anteriormente se intensifica e toma a escritora por completo:

Mrs Brown and I were left alone together. She sat in her corner opposite, very clean, very small, rather queer, and suffering intensely. The impression she made was overwhelming. It came pouring out like a draught, like a smell of burning. What was it composed of—that overwhelming and peculiar impression? Myriads of irrelevant and incongruous ideas crowd into one’s head on such occasions; one sees the person, one sees Mrs Brown, in the centre of all sorts of different scenes. (WOOLF, 2008, p. 41)⁶⁴

Woolf, então, descreve uma série de cenas com a mulher no centro. Essas cenas importam menos pelos detalhes que revelam sobre a vida da mulher do que pelo mergulho intenso que permitem na *atmosfera* da personagem: “but details could wait. The important thing was to realise her character, to steep oneself in her atmosphere.” (WOOLF, 2008, p. 42)⁶⁵. O uso contínuo de termos como “I felt”, “I imagined”, “impression”, e as imagens que ilustram o sentimento causado pela impressão (por exemplo, “It came pouring out like a draught, like a smell of burning”, no trecho citado acima) indicam que esse processo não é completamente racional, mas baseado em sensações e intuições. Ao mesmo tempo, diversas expressões que se repetem — como “as if”, “maybe”, “perhaps” e “it might have been” — reforçam a incerteza e a indefinição dessa apreensão.

O episódio se encerra sem que Woolf saiba como a história daquela mulher termina, sem que atinja uma compreensão maior da personagem. Ao final, desafiando a racionalidade do ordenamento de uma história em direção a um desfecho, a um propósito, o encontro parece não possuir um sentido maior: “The story ends without any point to it.” (WOOLF, 2008, p. 42)⁶⁶.

⁶⁴ “A Sra. Brown e eu ficamos sozinhas juntas. Ela se sentou em seu canto oposto, muito limpa, muito pequena, um pouco estranha e sofrendo intensamente. A impressão que ela causou foi arrebatadora. Saiu como uma corrente de ar, como um cheiro de queimado. O que foi composto por aquela impressão arrebatadora e peculiar? Miríades de ideias irrelevantes e incongruentes se amontoam na cabeça em tais ocasiões; vê-se a pessoa, vê-se a Sra. Brown, no centro de todos os tipos de cenas diferentes.” (tradução nossa).

⁶⁵ “Mas os detalhes podiam esperar. O importante era perceber sua personalidade [*character*], mergulhar em sua atmosfera.” (tradução nossa).

⁶⁶ “A história termina sem nenhum sentido.” (tradução nossa).

O conto modifica os detalhes dessa narrativa e a estende significativamente. A cena do trem é vista por um narrador em primeira pessoa, que, numa posição análoga à de Woolf na história relatada no ensaio, observa outros passageiros em um vagão de trem. A primeira diferença que podemos notar é a presença de mais gente no vagão, mas logo todos saem, um a um, e o narrador se vê sozinho com a mulher. Não existe a personagem do homem um pouco mais jovem acompanhando essa mulher, que agora está viajando sozinha; no conto, é o narrador quem estabelece uma conversa corriqueira e não muito confortável com ela. É a partir desse contato direto com seu objeto de fascínio que o narrador procura apreender a história que começa a desenhar em seguida.

A cena do trem, que ocupa principalmente as duas páginas e meia do início do conto e a meia página final, parece, em um primeiro momento, servir de moldura para a história narrada sobre a vida da mulher, que ocupa a maior parte do conto, estendendo-se por sete páginas. Dentro da história que o narrador vislumbra para a mulher do trem, outras diferenças com o episódio relatado no ensaio podem ser percebidas. O nome dado à personagem é outro — não Mrs. Brown, mas Minnie Marsh —, e a história criada é bastante diferente. Mrs. Brown estava envolvida em problemas financeiros por causa de seu filho; Minnie Marsh nunca se casou, tampouco tem filhos e tem uma relação complicada com a esposa de seu irmão.

Se essas mudanças nos detalhes não parecem realmente significativas para nossa discussão, uma vez que não necessariamente afetariam a forma do romance, servem, pelo menos, para evidenciar o tipo de relação que podemos esperar entre o conto e os ensaios: não apenas a repetição estendida das mesmas ideias, mas outra perspectiva sobre o mesmo assunto. Para podermos, de fato, compreender o que o conto nos diz sobre o gênero *romance*, precisamos ir além dos detalhes do enredo e examinar com mais atenção sua própria construção, sua própria forma.

Há um sentimento de frustração presente no título de “An Unwritten Novel”, que indica a tentativa fracassada da escrita de um romance. Esse sentimento é reforçado pela estrutura em dois níveis na qual o conto é construído: há uma história-moldura, a cena do trem narrada em primeira pessoa, e uma história interna, que poderia perfeitamente se passar por uma narração em terceira pessoa, que é a que o narrador cria sobre Minnie Marsh.

No decorrer do conto, a história interna parece predominar, ocupa maior espaço e possui um enredo mais desenvolvido. Na história-moldura, praticamente não há ações externas significativas, com exceção de alguns espasmos da mulher que se senta à frente do narrador e de um breve diálogo sobre assuntos cotidianos. Já na interna, temos personagens que possuem nomes próprios, são razoavelmente definidas e entram em choque umas com as outras. Há

conflito, há a potencialidade de um relacionamento amoroso, e há um trauma fundamental que assombra a personagem central. Contudo, esses elementos não compõem um enredo tradicional regido pela causalidade ou pela cronologia dos acontecimentos. Conhecemos a história de Minnie Marsh por meio de *flashes* que assaltam sua mente sem ordem alguma e nos mostram uma mulher solteira e sem filhos que tem uma relação turbulenta com a cunhada. As memórias e os pensamentos se sucedem num movimento que se intensifica até apontarem para um momento de resolução interna, um clímax, que não chega.

Logo antes desse clímax potencial, a história interna é interrompida pela moldura. O trem chega à estação final, e o narrador observa a mulher ser recebida por um jovem rapaz que a chama de mãe, invalidando por completo a veracidade da história que havia sido criada. O desenvolvimento da ação da narrativa sobre Minnie Marsh é interrompido pelo confronto com a realidade, e o conto, afinal, termina sem um ponto culminante que sirva para estruturar uma direção e um senso de causalidade para a sucessão de acontecimentos que o precedem. É um momento duplo de surpresa negativa: tanto a expectativa do leitor é frustrada por um enredo anticlimático quanto a do narrador, que percebe não ter conseguido apropriar-se da história da pessoa a sua frente. Se a história de Minnie era a mais visível, sua interrupção e, acima disso, sua negação poderiam caracterizar a estrutura do conto inteiro como algo centrado em um vazio, em uma ausência de significados possíveis de serem apreendidos, resultando em um texto bastante pessimista. Esse vazio potencial também se faz sentir ao final do episódio de “Character in Fiction”, se lembrarmos que, no ensaio, Woolf declara: “the story ends without any point to it.” (WOOLF, 2008, p. 42)⁶⁷.

O final do conto, ao contrário, é marcadamente otimista: após a frustração de descobrir que sua história era falsa, ao invés de recuar, o narrador avança sobre o mundo, buscando, com entusiasmo, novas histórias, a partir de novos objetos. Esse movimento expansivo após a frustração oferece uma segunda surpresa para o leitor, que se vê agora na posição de reavaliar o conto por outras perspectivas se quiser compreender como esse otimismo final se constitui.

Segundo Piglia, “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89), o que significa que, trabalhando com o conto, um escritor deve construir um texto em que os elementos formais possuam pelo menos duas faces, apontando para duas construções narrativas simultâneas: “cada uma das histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas.” (PIGLIA, 2004, p. 90).

⁶⁷ “A história termina sem nenhum sentido.” (tradução nossa).

Como já vimos, “An Unwritten Novel”, de fato, possui duas histórias, facilmente identificáveis. O choque causado pela interrupção da história interna reposiciona a história-moldura no centro da atenção do leitor, e nos força a repensar a relação entre as duas. Somos impelidos, então, a retornar ao início do conto e relê-lo, observando como, enquanto estávamos distraídos pela empolgante narração da história de Minnie Marsh, outra história se construía em segundo plano, a partir dos elementos visíveis da história de superfície.

Quando o conto começa, o narrador descreve cinco pessoas presentes em um vagão de trem, procurando em suas feições algo que chama de “vida”, que ele define da seguinte maneira: “Life’s what you see in people’s eyes.” (WOOLF, 1989, p. 112) ⁶⁸. O narrador ecoa, assim, a relação que apontamos previamente entre *vida* e *character*. Os quatro primeiros passageiros se esforçam para esconder a *vida*, e logo o narrador se desinteressa deles. A quinta passageira, no entanto, não faz esforço algum, e uma enorme tristeza transforma seu semblante em algo maior: “Such an expression of unhappiness was enough by itself to make one’s eyes slide above the paper’s edge to the poor woman’s face—insignificant without that look, almost a symbol of human destiny with it.” (WOOLF, 1989, p. 112) ⁶⁹. É essa tristeza o elemento que primeiro fascina o narrador, que só então se revela como um sexto passageiro no vagão. Até aqui, poderíamos estar diante de um narrador onisciente em terceira pessoa; apenas após estabelecer sua relação com a mulher, esse narrador consegue assumir sua posição enquanto sujeito presente na cena.

O segundo traço da mulher que fascina o narrador são uns pequenos espasmos, provavelmente involuntários, que ela sofre. O narrador primeiramente tenta resistir ao fascínio que sente, escondendo o rosto atrás do jornal que segura nas mãos, mas o olhar triste da mulher e um novo espasmo negam essa possibilidade. Ele começa, então, a procurar maneiras de compreender a mulher.

É uma sucessão de ações exteriores que fazem o narrador sentir que pode apreender a interioridade da mulher. Primeiro, ela esfrega um pedaço do vidro da janela, como se tentasse eliminar uma mancha, uma contaminação que não é removida: “She rubbed as if she would rub something out for ever—some stain, some indelible contamination. Indeed, the spot remained for all her rubbing.” (WOOLF, 1989, p. 113) ⁷⁰. Depois, a mulher sofre um pequeno espasmo.

⁶⁸ “A vida é o que você vê nos olhos dos outros” (WOOLF, 2009, p. 149)

⁶⁹ “Uma tal expressão de infelicidade era bastante em si mesma para fazer o olhar deslizar pela beira do papel até o rosto da pobre mulher – insignificante sem aquela expressão, quase um símbolo do destino humano com ela.” (WOOLF, 2009, p. 149).

⁷⁰ “Esfregou-a como se quisesse fazer sumir para sempre alguma coisa – alguma mancha, alguma contaminação indelével. De fato, a mancha lá continuou, malgrado toda sua esfregação.” (WOOLF, 2009, p. 151).

O narrador se sente impelido a imitá-la esfregando também a janela a seu lado e sofrendo, em seguida, um espasmo. A mulher percebe o espelhamento que está acontecendo e lança um breve sorriso irônico e triste: “She saw me. A smile of infinite irony, infinite sorrow, flitted and faded from her face. But she had communicated, shared her secret, passed her poison; she would speak no more.” (WOOLF, 1989, p. 114)⁷¹. O narrador, então, sente que houve uma transmissão, uma comunicação em um nível além do verbal; há um forte reconhecimento mútuo que permite que, mesmo sem conseguir olhar para ela, ele possa narrar sua história: “Leaning back in my corner, shielding my eyes from her eyes, seeing only the slopes and hollows, greys and purples, of the winter’s landscape, I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze.” (WOOLF, 1989, p. 114)⁷². Não é, no entanto, um processo fácil para o narrador, uma vez que as imagens usadas para descrever a cena remetem à contaminação do narrador pela mulher.

O parágrafo seguinte se inicia já dentro dessa outra história com o seguinte trecho: “Hilda’s the sister-in-law. Hilda? Hilda? Hilda Marsh—Hilda the blooming, the full bosomed, the matronly.” (WOOLF, 1989, p. 114)⁷³. Nesse momento, a visão do leitor é atraída para as duas histórias simultaneamente. Ao mesmo tempo em que somos apresentados para a cunhada, que é a primeira personagem a receber nome próprio no conto, somos lembrados do processo de construção da história, ao vermos o narrador escolhendo o nome para a personagem.

Em diversas outras passagens, ao longo do conto, o narrador nos mostra esse processo de construção da história de Minnie Marsh. Ele, por exemplo, edita e seleciona as cenas que são importantes para sua narração: “this we’ll skip; ornaments, curtains, trefoil china plate, yellow oblongs of cheese, white squares of biscuit—skip.” (WOOLF, 1989, p. 114)⁷⁴. Em outro momento, interrompe a narração e, entre parênteses, olha, no trem, para a mulher a sua frente em busca de sinais que confirmem a história: “(Let me peep across at her opposite; she’s asleep or pretending it; so what would she think about sitting at the window at three o’clock in the afternoon? Health, money, bills, her God?)” (WOOLF, 1989, p. 115)⁷⁵. Além disso, ele comenta

⁷¹ “Ela me viu. Um sorriso de infinita ironia, de infinito sofrimento, perpassou-lhe pela face e sumiu. Mas ela havia comunicado, partilhado seu segredo, transmitido seu veneno; não iria mais falar.” (WOOLF, 2009, p. 151).

⁷² “Recostando-me em meu canto, protegendo dos olhos dela os meus olhos, vendo somente as subidas e os vales, os cinza e os púrpuras da paisagem de inverno, li sua mensagem, decifrei seu segredo, lendo-a sob seu olhar fixo.” (WOOLF, 2009, p. 151-152).

⁷³ “A cunhada é Hilda. Hilda? Hilda? Hilda Marsh – a exuberante Hilda, a peituda, a matrona.” (WOOLF, 2009, p. 152).

⁷⁴ “Isso porém vamos pular; adornos, cortinas, pratos de porcelana em forma de trevo, retângulos amarelos de queijo, biscoitos brancos quadrados – vamos pular.” (WOOLF, 2009, p. 152).

⁷⁵ “(Eu, do outro lado, vou poder espia-la; ela está dormindo ou está fingindo que dorme; no que haveria então de pensar, sentando-se à janela às três da tarde? Em saúde, dinheiro, contas; em seu Deus?).” (WOOLF, 2009, p. 153).

o desenvolvimento da própria narração, como quando perde o controle sobre a personagem e ela lhe escapa: “That’s what always happens! I was heading her over the waterfall, straight for madness, when, like a flock of dream sheep, she turns t’other way and runs between my fingers. [...] Have I read you right?” (WOOLF, 1989, p. 116)⁷⁶. Há ainda um momento em particular em que o narrador insere uma marca de pontuação na história: “She opened the door, and, putting her umbrella in the stand – that goes without saying: so, too, the whiff of beef from the basement; dot, dot, dot.” (WOOLF, 1989, p. 117)⁷⁷. Assim, temos evidenciada sua capacidade de moldar o texto, de criar a história: é ele quem ordena a pontuação, o ritmo, as palavras, os lugares, as ações. Afinal, a narrativa interna não é apenas a vida de Minnie Marsh, mas é também o próprio processo de criação dessa história pelo narrador.

Nesse conto, mais do que o registro de uma pessoa real, o processo de elaboração de uma personagem (*character*) é interno ao narrador. O próprio *character* a ser representado, como vemos no conto, não é simplesmente a mulher no trem nem seu retrato preciso, mas Minnie Marsh, uma construção textual feita sob nosso olhar pelo narrador a partir de seu contato com a matéria real.

O narrador espelha, primeiro em si e depois na personagem que cria, os traços da mulher do trem a que tem acesso; são elementos, a princípio, externos, como os espasmos, ou inferidos a partir da breve conversa que travam. Ao mesmo tempo, projeta sobre Minnie Marsh os elementos do mundo que lhe interessam narrar e que pode articular no que se refere à imagem que criou da mulher a sua frente. É uma relação em mão dupla. O narrador espelha da personagem aquilo que lhe causa uma forte impressão, e vê espelhado na personagem aquilo que do mundo interessa a ele. Dessa maneira, a figura que parece estar no centro do conto, mais do que Minnie Marsh, é o próprio narrador, e a linha-guia que estrutura o texto não é somente o enredo fragmentado da vida da personagem, mas a trajetória do narrador em sua tentativa de apreender e elaborar um *character* que lhe seja autêntico.

Ao longo do conto, o narrador, progressivamente, assume novas posições. Como vimos, no início é uma consciência tímida, que não consegue se situar em cena antes de definir uma personagem em relação à qual possa se estabelecer. Apenas quando reconhece seu interesse pela mulher de olhar triste é que o narrador consegue se revelar como personagem e assumir sua posição enquanto sujeito presente na cena.

⁷⁶ “É o que sempre acontece! Lá ia eu a levá-la pela cachoeira, direto para a loucura, quando, como um bando de carneiros de sonho, ela se vira e escorre entre meus dedos. [...] Eu a li direito?” (WOOLF, 2009, p. 155).

⁷⁷ Ela abriu a porta e, pendurando sua sombrinha na entrada – isso nem precisa dizer: nem também, o cheiro de carne que subia do porão; ponto, ponto, ponto.” (WOOLF, 2009, p. 156).

Adiante, quando começa a narrar a história de Minnie Marsh, o narrador adquire uma forma ainda mais complexa. Tendo em vista o final do conto, sabemos que a mulher do trem e Minnie não são a mesma pessoa, o que nos permite perceber como o narrador se posiciona diferentemente em relação a cada uma dessas personagens. No vagão do trem, ele olha para a mulher de frente e é ele mesmo uma personagem inserida no limitado espaço da cena, narrada de maneira temporalmente linear. Ao elaborar a história interna, o narrador assume a posição de uma entidade não-corpórea, que pode mergulhar na subjetividade de sua personagem e olhar para ela de dentro, além de ter a possibilidade de realizar saltos temporais e espaciais, seguindo o fluxo de memórias que assaltam a mente de Minnie. Além disso, como ele, afinal, não reproduz a vida de outra pessoa, mas cria uma personagem por conta própria (ainda que inspirado no encontro do trem), possui onisciência e onipotência plenas quando narra a história interna: tudo o que é apresentado é criação sua, e nós testemunhamos o processo e o momento exato dessa criação.

Quando percebe que a história que contava e a realidade não correspondem uma à outra e que não havia conseguido alcançar seu desejo inicial de apreender e reproduzir a vida que enxergara no outro, o narrador se mostra irritado e confuso:

Well, but I'm confounded ... Surely, Minnie, you know better! A strange young man ... Stop! I'll tell him – Minnie! – Miss Marsh! – I don't know though. There's something queer in her cloak as it blows. Oh, but it's untrue, it's indecent ... Look how he bends as they reach the gateway. She finds her ticket. What's the joke? Off they go, down the road, side by side ... Well, my world's done for! What do I stand on? What do I know? That's not Minnie. There never was Moggridge. Who am I? Life's bare as bone. (WOOLF, 1989, p. 121)⁷⁸

O narrador reluta em aceitar que Minnie Marsh não existiu no mundo real, que a mulher do trem lhe escapou. Da percepção de que Minnie não existiu, o narrador declara que seu mundo acabou (“my world is done for!”), sente ter perdido a sustentação de seu conhecimento de mundo (“What do I stand on? What do I know?”), e questiona a própria identidade (“Who am I?”). Como vimos, somente após avistar a mulher no trem é que o narrador havia se posicionado em cena, sempre em relação a esse objeto que o fascinara. Perdendo a sensação de apreensão desse objeto, fica sem aquilo que o sustentava em cena, que lhe permitia se posicionar no mundo, e chega a contestar a própria identidade, que havia se constituído de

⁷⁸ “Bem, mas estou confusa. Sem dúvida, Minnie, você sabe melhor que eu! Um rapaz estranho... Pare! Eu mesma direi a ele – Minnie! *Miss* Marsh! – apesar de eu não saber. Tem uma coisa esquisita no casaco dela, quando o vento o levanta. Oh, não, não é verdade, mas que indecência... Veja como ela se inclina quando eles chegam ao portão de saída. Ela achou a passagem. Qual é a graça? E lado a lado eles vão descendo a estrada, depois que saem... Bem, meu mundo caiu! No que me apoio? Que é que eu sei? Esta aí não é Minnie. Nunca houve Moggridge. Quem sou eu? A vida nua, no osso.” (WOOLF, 2009, p. 161).

maneira relacional à mulher. O resultado, como pudemos ver, é um desespero e uma confusão que transparecem até na construção das frases curtas e fragmentadas do trecho citado. Porém, esse desespero dura pouco, e já no parágrafo seguinte o narrador se reafirma em nova posição:

And yet the last look of them—he stepping from the kerb and she following him round the edge of the big building brims me with wonder—floods me anew. Mysterious figures! Mother and son. Who are you? Why do you walk down the street? Where to-night will you sleep, and then, to-morrow? Oh, how it whirls and surges—floats me afresh! I start after them. People drive this way and that. The white light splutters and pours. Plate-glass windows. Carnations; chrysanthemums. Ivy in dark gardens. Milk carts at the door. Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons; you, you, you. I hasten, I follow. This, I fancy, must be the sea. Grey is the landscape; dim as ashes; the water murmurs and moves. If I fall on my knees, if I go through the ritual, the ancient antics, it's you, unknown figures, you I adore; if I open my arms, it's you I embrace, you I draw to me—adorable world! (WOOLF, 1989, p. 121)⁷⁹

Ao invés de recuar após o fracasso, o narrador avança em direção ao mundo. Primeiramente, a mulher do trem e seu filho se tornam um novo mistério e encantam o narrador, que se sente novamente impelido a descobrir as histórias dessas personagens. As sensações tornam a arrebatá-lo o narrador, e as imagens utilizadas remetem à água e à submersão: “floods me anew”, “floats me afresh”. Na sequência, novos objetos chamam a atenção do narrador, que percebe a existência de outras pessoas nas ruas e, a partir delas, de outros detalhes do espaço. O movimento é expansivo, e logo o narrador descreve o mar e o cenário como grandes corpos de cor cinza. A matéria é vista de cima, numa posição impossível de ser assumida por uma pessoa comum, como o narrador havia se apresentado na cena inicial do conto. Há uma espécie de comunhão ritualística com a matéria nas frases finais do conto, que assumem um tom eufórico, extático, e o interesse pelas figuras desconhecidas se transforma em adoração na tentativa de abarcar o mundo inteiro.

Tendo em vista a centralidade da apreensão e elaboração de um *character* para a forma do romance, proposta por Woolf nos ensaios, podemos compreender o breve, porém impactante, momento de desespero sentido pelo narrador ao perceber que a representação elaborada não correspondia à realidade concreta; ou, em outras palavras, que o *character* que

⁷⁹ “No entanto uma última olhada neles – ele a descer do meio-fio e ela a segui-lo pela beira do grande prédio enchem-me de espanto – me inundam de novo. Desconhecidas figuras! Mãe e filho. Quem são vocês? Por que andam rua abaixo? Onde vão dormir esta noite, e depois, amanhã? Oh, como isso cresce e rola – me revigora, me faz flutuar! É deles que eu parto. As pessoas me levam por aqui ou por lá. A luz branca respinga, escorre. As janelas espelham. Cravos, crisântemos. Hera em jardins escuros. Leite entregue na porta. Aonde quer que eu vá, desconhecidas figuras, vejo vocês dobrando a esquina, mães e filhos; vocês, vocês, sempre vocês. Às pressas, vou atrás. Imagino que aqui já seja o mar. É cinzenta a paisagem; cinzenta e fosca como a cinza; água mexe e murmura. Se eu cair de joelhos, seu passar pelo ritual, com os antigos trejeitos, são vocês, ignotas figuras, são vocês que eu adoro; se abro os braços, são vocês que eu recebo, é você que eu puxo para mim – mundo adorável.” (WOOLF, 2009, p. 161).

procurou apreender lhe escapou. A euforia que se segue, e o movimento ascendente em termos de posicionamento em relação à matéria, são mais difíceis de serem compreendidos nesses mesmos termos. O esperado seria um recuo após o choque, mas o que acontece é o oposto. Ao longo do conto, a tensão existente entre o narrador e a matéria narrada é progressivamente desvelada e atinge o limite quando o trem chega à estação. Por um instante, a intensificação dessa tensão ameaça romper a relação *sujeito-mundo*, separando de vez os dois polos, mas, ao contrário, acaba servindo de impulso para que o narrador redobre seu interesse e avance sobre a matéria.

O tamanho do choque sentido pelo narrador se explica por dois fatores. Em primeiro lugar, como sugerimos anteriormente, para Woolf, é fundamental que o romance represente um *character*; esse é o propósito do gênero. Além disso, o próprio narrador de “An Unwritten Novel” depende de sua relação com essa personagem que o fascina para se estabelecer em cena; afinal, no início do conto, ele só consegue se definir como personagem dentro do vagão a partir do encontro com a mulher. Sem essa apreensão, poderíamos supor que o romance não se sustentaria enquanto forma e que o narrador perderia as bases da própria identidade. O movimento que se segue, no entanto, é não um retraimento, mas uma expansão eufórica sobre a matéria.

A maneira como Woolf enxerga a crise do romance em seu próprio tempo nos oferece uma primeira hipótese de interpretação para esse movimento final do narrador. Essa alternância entre a angústia que o leva a questionar a própria existência e a euforia que o faz avançar em direção a novos objetos espelha ideias da autora a respeito da condição de seus contemporâneos. O narrador, ao final, percebe que sua posição em relação à matéria é precária, mas, ao mesmo tempo, seu próprio percurso até ali demonstra meios de se reposicionar, de se reestruturar. Afinal, desde o início do conto o narrador não mantém apenas uma posição fixa e estável em relação à matéria. Ele se altera de narrador aparentemente em terceira pessoa para narrador-personagem posto em relação à mulher do vagão, e termina como uma entidade onisciente que vê o mundo de cima. Mais do que uma pessoa no trem, a quem o impulso expansivo do final do conto seria impossível, o narrador é uma ferramenta literária experimentando a própria forma em sua tentativa de representar o mundo. Suas possibilidades formais, como seu movimento ao longo do conto revela, tendem ao ilimitado.

A trajetória do narrador é caracterizada por uma série de mudanças em relação à própria posição e à própria forma, algo que indica a complicada relação entre ele e a matéria estabelecida, portanto, desde o princípio do conto. A chegada do trem à estação força, assim,

uma tomada de consciência dessa complexidade — passo fundamental para que ele possa reconstruir sua relação com seus objetos e se reaproximar deles.

Na figura desse narrador, seguindo essa interpretação, Woolf representa a situação do romance no início do século XX: precisando questionar todos os aspectos de sua própria forma e sua relação com a matéria; assumindo a experimentação errante como meio de encontrar novos meios de apreensão do mundo; procurando indivíduos que o interessem para poder, a partir da representação deles em sua totalidade, representar o mundo; e, por vezes, falhando, mas “limpando a casa” e abrindo caminhos para esforços futuros. O otimismo do parágrafo final do conto poderia preconizar, portanto, o início dessa parte posterior do movimento dos escritores contemporâneos a Woolf, quando a consciência da crise do romance leva à demolição das formas e aponta para a superação futura da própria crise.

O que devemos questionar, no entanto, é a relação entre romance e crise que esse movimento pressupõe. Visto desse modo, o romance tenderia à estabilidade, à superação de suas crises, das quais essa, no início do século XX, seria apenas a mais recente e a mais pronunciada. No entanto, diversos críticos apontam para a maneira como o romance, desde seu surgimento, trabalha com uma série de contradições e crises. Para Lukács (2009), por exemplo, o que diferencia o romance da epopeia é o estabelecimento da sociedade de classes, cujas contradições apenas a forma do romance consegue apreender. As contradições de seu tempo estão, portanto, no centro da forma, que deve necessariamente representar essa tensão. Ademais, para esse crítico, na sociedade burguesa “as forças sociais se manifestam [...] de modo abstrato, impessoal e inapreensível pela narração poética”, de modo que a natureza dessa sociedade não favorece “uma tomada de consciência imediata e clara das contradições sociais fundamentais.” (LUKÁCS, 2009, p. 207-208). Em um mundo em que o indivíduo perde sua agência para forças externas, torna-se impossível para ele perceber e compreender, de maneira total, como suas ações afetam os outros, como ele se encaixa nos conflitos sociais de que participa. Como, para Lukács, o romance precisa se constituir a partir de um indivíduo típico cuja ação permita o desvelamento paulatino da totalidade dos conflitos que compõem a sociedade, o fato de, na sociedade burguesa, a ação não necessariamente estar sob o controle do indivíduo significa que, para o romance, a matéria a ser apreendida e a forma literária estão em conflito: “para os grandes romancistas, o problema da forma consiste em superar esta hostilidade do material com que trabalha.” (LUKÁCS, 2009, p. 208).

Por um caminho diferente, McKeon (1988) explora como o romance surge durante a crise de representação e de valores da qual nasce também o mundo moderno. Esse autor discute como a ascensão do romance é, na realidade, um processo dialético em que formas de

compreensão do mundo e valores antigos e modernos convivem antagonicamente, em crise. O romance se configura não simplesmente como um conjunto moderno de formas e temas que suplanta o anterior, mas justamente como palco para o conflito: “The genre of the novel can be understood comprehensively as an early modern cultural instrument designed to confront, on the level of narrative form and content, both intellectual and social crisis simultaneously.” (MCKEON, 1988, p. 178)⁸⁰. Desse modo, o romance é uma forma na qual, como fruto das crises de seu tempo, o escritor explora meios novos de expressão. Certo ímpeto exploratório, portanto, caracteriza o gênero. Tanto para Lukács (2009) quanto para McKeon (1988), ainda que de maneiras bastante distintas, o romance surge justamente como palco privilegiado para a representação dialética de elementos antagônicos em crise e para o confronto com uma matéria que recusa ser apreendida de maneira reducionista.

O maior problema com nossa primeira hipótese de interpretação do final do conto parece estar, portanto, em destacar uma antecipação da superação da crise como explicação para o avanço do narrador sobre a matéria depois de sua frustração. Parece-nos, ao contrário, que a *crise* é, também, um elemento constitutivo do próprio gênero *romance*.

Se os ensaios de Woolf apontam para a necessidade de superação da crise para que a *vida* seja novamente apreensível pelo romance, o conto aponta um caminho mais complexo. A tomada de consciência da crise pelo narrador força também o leitor a perceber como essa tensão estava presente desde o início. Quando voltamos e analisamos novamente o conto pondo em primeiro plano não a história incompleta de Minnie Marsh, mas o desenvolvimento do próprio narrador, notamos que, se, por um lado, ele aparentemente fracassa em apreender a matéria imediata (o *character* da mulher no trem), por outro, ele é bem-sucedido em apreender, em sua própria forma, uma matéria mais profunda.

O movimento de transformação do narrador no decorrer do conto constitui-se em um percurso narrativo próprio: a ação central do conto, que o define e o estrutura, é a tentativa de apreensão da matéria e de elaboração de uma narração. Dessa maneira, em sua trajetória ao longo do conto, o narrador interioriza uma série de questionamentos urgentes à época, e materializa em sua própria forma, por um lado, a crise do romance e a crise do indivíduo que estão em curso no início do século XX, e, por outro, a empolgação dos escritores do período com o amplo horizonte de novas possibilidades decorrente das rupturas causadas por essas diversas crises. Assim, esse narrador representa historicamente o próprio mundo, o próprio

⁸⁰ “O gênero do romance pode ser entendido, de forma abrangente, como um incipiente instrumento cultural moderno concebido para enfrentar, no nível da forma e do conteúdo narrativo, tanto a crise intelectual quanto a social simultaneamente.” (tradução nossa).

tempo; desse modo, autoriza-se a avançar confiante sobre a matéria, ainda que a confiança provenha não somente do sucesso, mas também do fracasso. O desejo, expresso por Woolf nos ensaios, de superar a crise do romance parece dar lugar, no conto, à admissão de que a noção de *crise* é constitutiva do romance e de que o caminho a seguir é dar forma às especificidades das contradições de seu tempo para, assim, reaproximar-se da matéria.

Analisado ao lado dos ensaios, o conto “An Unwritten Novel” nos oferece a seguinte pergunta: qual seria, afinal, o *character* que esse romance não escrito tenta apreender? A resposta imediata, obviamente, é a figura da mulher do trem espelhada em Minnie Marsh, a mulher cuja história o narrador tenta apreender e fracassa: não conseguindo, como indica o título, escrever um romance. No entanto, não é na personagem dupla da mulher do trem e de Minnie Marsh que Woolf figura as questões centrais do romance, mas no próprio narrador do conto. O título do conto nos aponta para o malsucedido processo de escrita de um romance, pelo narrador, em sua tentativa de constituir um *character* que seja, ao mesmo tempo, forma literária, Minnie Marsh, e apreenda satisfatoriamente um aspecto real da experiência humana, a mulher do trem. Se o narrador fracassa em apreender a matéria, cristalizada no *character* da mulher do trem, o conto, por outro lado, é bastante bem-sucedido no mesmo propósito, figurando um aspecto da experiência do início do século XX não simplesmente nas personagens que compõem o enredo, mas no próprio narrador, que é, desse modo, ele mesmo um *character* no sentido mais amplo da palavra, que apresentamos anteriormente: um aspecto fundamental da experiência humana apreendido e materializado numa forma literária. A tentativa, a princípio frustrada, de apreender e representar a mulher no trem foi, ao mesmo tempo, o processo bem-sucedido de apreensão e representação, na figura do narrador, do momento histórico pelo qual o romance passava. “An Unwritten Novel”, desse modo, é um conto que usa a própria forma — especificamente a elaboração de seu narrador — para levantar uma série de questões que implicam diretamente uma discussão sobre a própria natureza da ficção, investigando o romance e suas possibilidades formais de apreensão e representação do mundo em determinado momento histórico.

2 O CONTO-ENSAIO “MEMOIRS OF A NOVELIST”

A inclusão de “Memoirs of a Novelist” em uma coletânea dedicada aos contos — ou, como no original, à “ficção curta” — de Virginia Woolf poderia, em um primeiro momento, surpreender o leitor. A princípio, não se trata de uma obra de ficção, mas de um ensaio que analisa a biografia de uma romancista escrita postumamente por uma de suas amigas. Da estrutura do texto, que apresenta e contextualiza a obra criticada e cita de modo direto diversos trechos, passando pela linguagem e pela utilização de numerosas fontes das quais teriam sido obtidas informações diversas a respeito das pessoas e dos acontecimentos mencionados, tudo leva a crer que estamos diante de um breve ensaio que poderia ter sido publicado sob a forma de artigo em algum periódico; existem, inclusive, indícios de que essa seria a provável intenção original de Woolf.

O primeiro desses indícios pode ser encontrado nas notas de Susan Dick: “[Virginia Woolf] planejou fazer de ‘Memórias de uma romancista’, escrito em 1909, o primeiro de uma série de retratos fictícios. Submeteu-o à *Cornhill Magazine*, mas o editor, Reginald Smith, rejeitou-o.” (DICK, 2009, p. 434). Em uma carta ao crítico de arte Clive Bell, à época marido de sua irmã, a própria Woolf (1975, p. 413) se refere a “Memoirs of a Novelist” como um “artigo” (*article*) e se diz empolgada com o restante da série que pretendia escrever e sobre a qual já havia conversado com o editor da *Cornhill*.

Segundo Quentin Bell, sobrinho de Woolf e um de seus biógrafos, “Memoirs of a Novelist” foi escrito num período em que a autora, concomitantemente, trabalhava em seu primeiro romance e escrevia resenhas literárias para periódicos como *The Times Literary Supplement* e para a própria *Cornhill*. Foi então que Woolf produziu o que Quentin Bell descreve como “an entirely new kind of article” e “an attempt to publish fiction under the cloak of criticism, or rather, to combine both genres.” (BELL, 1972, p. 153)⁸¹.

Um leitor desavisado que encontrasse um texto como “Memoirs of a Novelist” em um dos periódicos mencionados provavelmente acreditaria se tratar de uma autêntica resenha. No entanto, como Susan Dick (1989c, 2009) e Quentin Bell (1972) afirmam, tanto Miss Willatt (a romancista biografada) quanto Miss Linsett (a autora da biografia) são personagens fictícias criadas por Woolf. Do mesmo modo, foram completamente inventados os acontecimentos narrados, a obra criticada e as fontes citadas ao longo do texto.

⁸¹ “Um tipo completamente novo de artigo” e “uma tentativa de publicar ficção sob o disfarce de crítica, ou melhor, uma combinação dos dois gêneros.” (tradução nossa).

De posse dessas informações, é inegável o caráter fictício de “Memoirs of a Novelist”, mesmo que sua forma, a princípio, indique o contrário. O ensaio é usado como uma espécie de disfarce para o texto, que evita revelar sua ficcionalidade, só afirmada com base em elementos extratextuais — a verificação da inexistência das personagens descritas e dos acontecimentos narrados.

Nesse ponto, podemos propor uma aproximação com as ideias de Ricardo Piglia (2004a, 2004b) acerca do conto enquanto forma. Segundo esse autor, um conto sempre conta duas histórias construídas a partir dos mesmos acontecimentos, que “entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas.” (PIGLIA, 2004b, p. 90). Em “Memoirs of a Novelist”, o disfarce só é tão bem-sucedido porque, do começo ao fim, o texto se sustenta não apenas em duas lógicas narrativas antagônicas, mas também nas convenções de dois gêneros textuais distintos: sua forma, simultaneamente, é a de um conto e a de um ensaio.

Assim, existem, ao menos, duas perspectivas que podemos adotar ao analisar esse conto-ensaio. Primeiramente, é possível ler o texto enquanto ensaio, como um leitor que não possuísse informações externas e acreditasse no disfarce. Por esse prisma, o texto oferece uma crítica contundente à biografia escrita por Miss Linsett e propõe uma leitura alternativa sobre a vida da romancista Miss Willatt. A partir disso, o texto tece algumas considerações sobre a biografia enquanto gênero literário e sobre a posição da mulher de certa classe social na Inglaterra do século XIX — temas que a própria Virginia Woolf trabalha em outros de seus ensaios.

Por outro lado, lendo o texto como um conto, essas considerações ganham novos contornos. O caráter ficcional do texto necessariamente suscita uma pergunta: por que Woolf decide narrar essa história e abordar esses temas utilizando-se de uma forma disfarçada de outra? Ademais, o que as aproximações e as contradições entre as duas formas nos dizem a respeito da história narrada e dos temas levantados?

2.1 Um ensaio sobre a vida de uma romancista

Tomado enquanto ensaio, “Memoirs of a Novelist” poderia ser incluído em dois recortes temáticos da obra crítica e ensaística de Woolf. Por um lado, é um texto que analisa as qualidades de uma biografia e que se inicia, como veremos adiante, com um questionamento bastante duro das possibilidades de apreensão significativa da matéria por esse gênero literário. Desse modo, o texto pertence a um conjunto de ensaios dedicados a questões do gênero *biografia*. Ao mesmo tempo, grande parte de sua extensão se dedica não apenas a examinar os

problemas do livro sendo discutido, mas a oferecer outra perspectiva sobre a vida da pessoa biografada na obra em questão, a romancista Miss Willatt. “Memoirs of a Novelist” também pertence, portanto, a um conjunto de ensaios em que Woolf discute a escrita de romances enquanto atividade para mulheres na sociedade inglesa.

Nesses textos, Woolf identifica como a ascensão do romance na Inglaterra do século XVIII representa um ponto de ruptura com a produção literária no país até então, entre tantos outros motivos, por significar o surgimento e a permanência, pela primeira vez na história, de grandes números de mulheres atuando em diversos campos públicos da escrita e, especificamente, como romancistas. No ensaio “Women and Fiction”, Woolf nota essa particularidade do período e questiona os motivos para isso ter ocorrido:

Why, we ask at once, was there no continuous writing done by women before the eighteenth century? Why did they then write almost as habitually as men, and in the course of that writing produce, one after another, some of the classics of English fiction? And why did their art then, and why to some extent does their art still, take the form of fiction? (WOOLF, 2008, p. 132)⁸²

Para Woolf, o que acontecia anteriormente não é que as mulheres não escrevessem, mas que os textos produzidos por elas tinham, por um lado, menor alcance público e, por outro, sofriam com os limites sociais impostos a elas. Muito do que era escrito por mulheres tomava a forma de diários e correspondência, gêneros que não costumavam vir à luz, salvo em casos específicos de figuras consideradas historicamente importantes. No entanto, como Woolf afirma, a história oficial é masculina — “for very little is known about women. The history of England is the history of the male line, not of the female” (WOOLF, 2008, p. 132)⁸³ —, de modo que a participação das mulheres na história e os textos por elas produzidos nos séculos anteriores eram, geralmente, esquecidos:

The answer lies at present locked in old diaries, stuffed away in old drawers, half obliterated in the memories of the aged. It is to be found in the lives of the obscure—in those almost unlit corridors of history where the figures of generations of women are so dimly, so fitfully perceived. (WOOLF, 2008, p. 132)⁸⁴

⁸² “Por que, por exemplo, não houve uma produção contínua de escrita feita por mulheres antes do século XVIII? Por que elas, nessa época, escreveram quase tão habitualmente quanto os homens e no desenvolvimento dessa escrita criaram, um após outro, alguns dos clássicos da ficção inglesa? Por que então sua arte assumiu a forma de ficção e por que isso, até certo ponto, ainda prevalece?” (WOOLF, 2019, p. 6).

⁸³ “Porque sobre as mulheres muito pouco se sabe. A história da Inglaterra é a história da linha masculina, não da feminina.” (WOOLF, 2019, p. 7).

⁸⁴ “A resposta atualmente está fechada em velhos diários, afundada em velhas gavetas, meio apagada na memória dos antigos. É para ser encontrada nas vidas obscuras — nesses corredores quase sem luz da história onde figuras de gerações de mulheres são tão indistinta, tão instavelmente percebidas.” (WOOLF, 2019, p. 6-7).

Marlyse Meyer (2001), tomando esse mesmo ensaio de Woolf como ponto de partida, apresenta algumas das razões para o surgimento do grande número de mulheres escritoras na Inglaterra do século XVIII. Além dos diversos fatores históricos, econômicos e sociais que possibilitaram esse aumento, foi a ascensão do romance que abriu essa perspectiva para as mulheres. De acordo com Meyer,

a grande quantidade de mulheres romancistas na Inglaterra de então originou-se das transformações acarretadas pela Revolução Industrial e pela constituição de uma classe média; novas formas de lazer, reorganização da vida doméstica e conjugal. A novidade de artigos manufaturados e vendidos no mercado dispensou as mulheres das diferentes tarefas caseiras. A família extensa sendo lentamente substituída pelo casamento conjugal, donde, entre outras consequências, a valorização do amor e da livre escolha, ainda que estreitamente vinculados a interesses financeiros. Daí o maior número de mulheres eliminadas do sistema protetor da grande família, obrigadas a procurar sozinhas seu sustento, pela dificuldade em conseguir o almejado casamento, criando a nova categoria social da “solteirona”. O recém adquirido lazer das mulheres suscitou um novo público leitor, cuja rudimentar cultura as fazia apreciar o gênero mais fácil da ficção em prosa. Desenvolveu-se então pela Europa um formidável apetite pelo romance. (MEYER, 2001, p. 47-48)

As transformações pelas quais o mundo passava afetaram a vida das pessoas em todos os níveis, o que abrangeu desde novas formas de organização do trabalho e da sociedade como um todo, passou pela reestruturação da constituição familiar e chegou até o advento de um novo tipo de vida doméstica. O romance, como apontado por Watt (1962), tem sua ascensão atrelada a essas mudanças e, em particular, à concomitante ascensão da classe média. É essa a parcela da população que consome esse gênero literário em massa, é ela que se vê amplamente representada nas obras, e é também, sobretudo, dessa classe que saem os escritores.

Para as mulheres, segundo Meyer, acima citada, os novos tempos proporcionam novas possibilidades e um pouco mais de autonomia, mas também novas inseguranças e novas instabilidades. Na classe média, o caminho da vida adulta se torna potencialmente mais feliz e passa a poder proporcionar maior realização pessoal dentro de um casamento baseado no amor e na livre escolha. Mesmo que a posição da mulher dentro do casamento continue sendo de subserviência e de intenso trabalho doméstico, passa a existir, ao menos, a ideia de que é possível escolher um marido potencialmente razoável. Esse movimento de mudanças na vida privada da mulher de classe média ao longo do século XVIII explica, para Woolf, o florescimento da ficção escrita por mulheres no momento posterior, já no início do século XIX:

Thus it is clear that the extraordinary outburst of fiction in the beginning of the nineteenth century in England was heralded by innumerable slight changes in law and customs and manners. And women of the nineteenth century had some leisure; they

had some education. It was no longer the exception for women of the middle and upper classes to choose their own husbands. (WOOLF, 2008, p. 133)⁸⁵

Um casamento potencialmente menos explorador e a redução parcial da enorme carga de trabalho doméstico das mulheres de classe média causada pela industrialização permitem que elas tenham ao menos algum tempo para o lazer e para os estudos. Assim, cresce o número de mulheres leitoras de romances, e cresce também o número de mulheres que se interessam em escrever suas próprias obras nesse gênero literário. Fora de um casamento economicamente favorável e, em especial, fora das classes mais abastadas, no entanto, é a luta pela sobrevivência que leva muitas mulheres, “oriundas geralmente da classe média ou da pequena aristocracia; mais raramente das classes populares” (MEYER, 2001, p. 56), a escrever.

Algumas escrevem com prazer e vocação como *mrs.* Radcliffe. Outras, por militância, têm ideias a defender, como a excelente irlandesa Mary Edgeworth ou Mary Wollstonecraft. Mas, em geral, são mães de família, solteironas, governantas ou professoras, obrigadas por suas magras posses a batalharem sozinhas. (MEYER, 2001, p. 56)

Em outro ensaio, “Professions for Women”, Woolf explica um dos motivos de a escrita surgir como possibilidade de trabalho para a subsistência de tantas mulheres: escrever é um ofício relativamente barato, que exige pouco investimento inicial além da caneta e do papel. “The cheapness of writing paper is, of course, the reason why women have succeeded as writers before they have succeeded in the other professions.” (WOOLF, 2008, p. 140)⁸⁶. Essa facilidade, que Woolf diz ter experimentado em primeira mão no início de sua carreira, desdobra-se em outras descobertas quando o trabalho é pago. Ao receber o primeiro pagamento, Woolf afirma que a escrita deixou de ser apenas um meio barato para sua autorrepresentação e passou a ser um veículo para sua independência e autonomia. Escrever, assim, é uma maneira de baixo custo para as mulheres conseguirem conquistar sustento e algum espaço na sociedade; e é a busca por esse espaço que leva ainda mais mulheres à condição de romancista.

O contexto social e econômico explica em parte o motivo de tantas mulheres passarem a escrever romances como forma de trabalho nesse momento histórico, mas questões formais do próprio gênero literário também são fundamentais. Como Woolf afirma em “Women and Fiction”, o romance é um gênero literário mais fácil de escrever e de ler, pois é uma forma

⁸⁵ “Está claro assim que a extraordinária explosão de ficção no começo do século XIX na Inglaterra foi prenunciada por inúmeras pequenas mudanças nas leis, nos costumes e nas práticas sociais. As mulheres do século XIX tinham algum tempo livre e certo nível de instrução. Escolher o próprio marido não era mais uma exceção, só para mulheres das classes altas.” (WOOLF, 2019, p. 8-9).

⁸⁶ “Claro que foi por causa do preço baixo do papel que as mulheres deram certo como escritoras, antes de dar certo nas outras profissões.” (WOOLF, 2013, p. 2).

menos densa, cuja leitura e escrita podem ser intermitentes: “Fiction was, as fiction still is, the easiest thing for a woman to write. Nor is it difficult to find the reason. A novel is the least concentrated form of art. A novel can be taken up or put down more easily than a play or a poem.” (WOOLF, 2008, p. 134)⁸⁷. Assim, o romance se adapta melhor ao ritmo de vida da mulher, ocupada completamente pelo trabalho doméstico que a impede de ler e de escrever exclusiva ou mesmo continuamente ao longo do dia.

A opção das mulheres pela atividade da escrita de romances produz uma resposta bastante negativa por parte da crítica, predominantemente masculina. No ensaio “The Feminine Note in Fiction”, Woolf discute essa recepção tomando como exemplo o posicionamento do crítico W. L. Courtney: “it seems to be clear according to Mr Courtney that more and more novels are written by women for women, which is the cause, he declares, that the novel as a work of art is disappearing.” (WOOLF, 2008, p. 128)⁸⁸. Segundo esse autor, o romance enquanto forma artística estaria desaparecendo em decorrência do aumento do número de mulheres escritoras e da baixa qualidade de sua escrita.

Woolf obviamente discorda da ideia de Courtney, a quem critica por ter uma visão muito restritiva a respeito do que constitui mérito artístico. A autora não entra em detalhes a respeito dos problemas no texto de Courtney, mas a seguinte citação ilumina essa questão:

It is, at any rate, possible that the widening of her intelligence by means of education and study of the Greek and Latin classics may give her that sterner view of literature which will make an artist of her, so that, having blurted out her message somewhat formlessly, she will in due time fashion it into permanent artistic shape. (WOOLF, 2008, p. 128)⁸⁹

Woolf responde aqui a uma ideia de que valor artístico pressupõe certa proximidade formal com os clássicos. As restrições impostas às mulheres na sociedade inglesa as impediam de ter acesso à mesma educação tradicional que os homens recebiam; portanto, esperar esse tipo de semelhança com a literatura clássica é irreal e injusto. Mas a solução é simples: se a menor qualidade artística das obras é consequência do menor acesso à educação e a estudos de clássicos literários, Woolf espera que a qualidade das obras aumente à medida que esse acesso

⁸⁷ “A ficção era, e ainda é, a coisa mais fácil de uma mulher escrever. E a razão para isso não é difícil de encontrar. O romance é a forma de arte menos concentrada. É mais fácil interromper ou retomar um romance do que um poema ou uma peça.” (WOOLF, 2019, p. 9).

⁸⁸ “Segundo Mr. Courtney, parece evidente que há uma quantidade cada vez maior de romances de mulheres escritos para mulheres, o que, diz ele, faz com que o romance como obra de arte esteja desaparecendo.” (WOOLF, 2013, p. 9).

⁸⁹ “De qualquer maneira, é possível que a ampliação de sua inteligência graças à instrução e ao estudo dos clássicos gregos e latinos lhe dê aquela visão mais sólida da literatura que a converta em artista, e assim, tendo transmitido sua mensagem de maneira um tanto amorfa, com o tempo virá a moldá-la num feitio artístico duradouro.” (WOOLF, 2013, p. 9).

se amplie. Por outro lado, a autora faz um sutil elogio às obras escritas por mulheres ao afirmar que, ao menos, elas conseguem expressar a mensagem de suas autoras — o que por si só já constitui uma enorme novidade em uma tradição literária até então quase exclusivamente masculina — e que são essas obras que abrirão caminho para outras obras melhores.

Semelhantemente ao que vimos em relação à discussão sobre a crise da ficção no início do século XX, Woolf percebe que existe um grande valor inerente a obras que desbravem novos caminhos, mesmo que elas possuam eventuais imperfeições formais. Essa ideia é reforçada no ensaio “Professions for Women”, em que Woolf reconhece que, quando ela decidiu se dedicar à escrita, encontrou um caminho relativamente mais aberto graças aos esforços das escritoras de gerações anteriores:

many famous women, and many more unknown and forgotten, have been before me, making the path smooth, and regulating my steps. Thus, when I came to write, there were very few material obstacles in my way. Writing was a reputable and harmless occupation. The family peace was not broken by the scratching of a pen. No demand was made upon the family purse. (WOOLF, 2008, p. 140)⁹⁰

Em “Women Novelists”, Woolf discute esses “obstáculos materiais” que as mulheres encontraram ao longo do tempo quando se decidiram pela escrita de romances. Segundo a autora, as dificuldades são, principalmente, de duas ordens: as circunstâncias e a opinião pública.

however strong the impulse to write had become, it had at the outset to meet opposition not only of circumstance but of opinion. [Fanny Burney’s] first manuscripts were burnt by her stepmother’s orders, and needlework was inflicted as a penance, much as, a few years later, Jane Austen would slip her writing beneath a book if anyone came in, and Charlotte Brontë stopped in the middle of her work to pare the potatoes. But the domestic problem, being overcome or compromised with, there remained the moral one. (WOOLF, 2008, p. 129-130)⁹¹

Em relação às circunstâncias de produção, o problema é, como vimos, a falta de tempo que possa ser dedicado exclusivamente para a produção de seus textos, uma vez que o dia a dia das mulheres é definido pelos exaustivos e intermináveis trabalhos domésticos. Escrever já era

⁹⁰ “muitas mulheres famosas e muitas outras desconhecidas e esquecidas vieram antes, aplainando o terreno e orientando meus passos. Então, quando comecei a escrever, eram pouquíssimos os obstáculos concretos em meu caminho. Escrever era uma atividade respeitável e inofensiva. O riscar da caneta não perturbava a paz do lar. Não se retirava nada do orçamento familiar.” (WOOLF, 2013, p. 2).

⁹¹ “Mas, por forte que tenha se tornado o impulso de escrever, de início foi grande a oposição não só das circunstâncias, mas também da opinião pública. Seus primeiros manuscritos foram queimados por ordens da madrastra, e como castigo ela teve de ficar bordando, mais ou menos como Jane Austen, poucos anos depois, teria de esconder seus escritos embaixo de um livro quando alguém entrava na sala, e Charlotte Brontë teria de interromper o trabalho para ir descascar batatas. Mas, resolvido ou encaminhado o problema doméstico, restava o problema moral.” (WOOLF, 2013, p. 11).

difícil nesse contexto; e, mesmo quando conseguiam superar essas adversidades e publicar um livro, as obras dessas escritoras ainda seriam sujeitas a todo tipo de repressão moral.

The effect of these repressions is still clearly to be traced in women's work, and the effect is wholly to the bad. The problem of art is sufficiently difficult in itself without having to respect the ignorance of young women's minds or to consider whether the public will think that the standard of moral purity displayed in your work is such as they have a right to expect from your sex. (WOOLF, 2008, p. 130)⁹²

A expectativa de que mulheres sejam as grandes responsáveis pela manutenção da pureza moral da sociedade inglesa faz parte daquilo que Meyer, retomando Leites, chama de “divisão de trabalho moral” (LEITES, 1987, p. 197)⁹³. As consequências para o romance são profundas: “Esta *divisão moral* e sua aceitação por ambas as partes é patente nos ‘romancecos’ de que trato; é tão interiorizada essa repartição que ela marca, sem discussão, até a obra e os comportamentos de mulheres absolutamente emancipadas intelectual, financeira e sentimentalmente.” (MEYER, 2001, p. 64). Grande parte das obras escritas por mulheres no período abraça essa responsabilidade, resultando num retrato comum da mulher como “receptáculo de pureza e de virtudes”, de modo que “cabe portanto à mulher ser educadora e ajudar o homem a encontrar o caminho da virtude, ao qual ele, apesar de tudo, aspira. Onde a função didática e moralizadora dessa literatura.” (MEYER, 2001, p. 67).

Discutindo um problema semelhante, em “Professions for Women”, Woolf (2008) afirma que, no início de sua carreira, cada vez que se propunha a escrever uma resenha, precisava combater internamente algo que ela chamava de “The Angel in the House”, uma referência ao poema de Patmore (1858) que defende o ideal da mulher que se dedica completamente, e com enorme sacrifício pessoal, à vida doméstica:

you may not know what I mean by the Angel in the House. I will describe her as shortly as I can. She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it. (WOOLF, 2008, p. 141)⁹⁴

⁹² “Ainda está por se rastrear com clareza o efeito dessas repressões na obra das mulheres, e é um efeito totalmente negativo. O problema da arte já é bastante difícil em si, mesmo sem ter de respeitar a ignorância do espírito das jovens ou pensar se o público vai julgar se os padrões de pureza moral apresentados na obra correspondem aos que ele tem direito de esperar de nosso sexo.” (WOOLF, 2013, p. 11).

⁹³ Leites afirma que “era amplamente comum na Europa medieval e renascentista pensar-se que as mulheres eram mais lascivas que os homens” (LEITES, 1987, p. 175) e, desse modo, caberia ao homem a função de preservar a moralidade. Essa perspectiva se inverte com o tempo, e no século XVIII é possível perceber que a responsabilidade pelo trabalho moral recai sobre a mulher: “Como divisão de trabalho, preenche o desejo masculino de estar livre das cargas de uma vida completamente governada pela consciência, pois isso pode ser deixado para as mulheres.” (LEITES, 1987, p. 198).

⁹⁴ “Talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. Vou tentar resumir. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se

Sempre que começava a escrever, Woolf ouvia a voz desse fantasma a desencorajando ou sugerindo que se ativesse ao comportamento cordato e delicado que se esperava de uma mulher. Foi necessário expurgar tal imagem para conseguir escrever. A autora reconhece, também, que a imaterialidade — o aspecto ficcional — desse fantasma tornava-o mais resiliente do que seria se fosse apenas um dado da realidade externa: “Her fictitious nature was of great assistance to her. It is far harder to kill a phantom than a reality.” (WOOLF, 2008, p. 142)⁹⁵. A própria função didática do romance, apontada por Meyer, acima citada, influi para o fortalecimento desse fantasma identificado por Woolf, que impacta a produção do romance por mulheres em todos os níveis.

Se a opinião pública atribui à mulher essa função de responsável pela moralidade da sociedade, Woolf acredita que a centralidade dessa questão na vida das escritoras tem efeitos negativos na qualidade do romance: “The attempt to conciliate, or more naturally to outrage, public opinion is equally a waste of energy and a sin against art.” (WOOLF, 2008, p. 130)⁹⁶. A consciência de que está sob o olhar julgador da sociedade, mais especificamente do homem, impede que a criatividade e a imaginação da mulher sejam livres:

she had thought of something, something about the body, about the passions which it was unfitting for her as a woman to say. Men, her reason told her, would be shocked. The consciousness of what men will say of a woman who speaks the truth about her passions had roused her from her artist's state of unconsciousness. She could write no more. The trance was over. Her imagination could work no longer. This I believe to be a very common experience with women writers—they are impeded by the extreme conventionality of the other sex. For though men sensibly allow themselves great freedom in these respects, I doubt that they realize or can control the extreme severity with which they condemn such freedom in women. (WOOLF, 2008, p. 143-144)⁹⁷

Assim, os homens se permitem uma liberdade de imaginação que, simultaneamente, negam às mulheres. O medo da repressão da convencionalidade do olhar masculino restringe a escrita da mulher. Uma das maneiras de escapar desse problema, de acordo com Woolf, era a utilização de pseudônimos masculinos: “It may have been not only with a view to obtaining

todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar.” (WOOLF, 2013, p. 3).

⁹⁵ “Sua natureza fictícia lhe foi de grande ajuda. É muito mais difícil matar um fantasma do que uma realidade.” (WOOLF, 2013, p. 4).

⁹⁶ “A tentativa de acalmar ou, mais naturalmente, de ofender a opinião pública é um desperdício de energia e um pecado contra a arte.” (WOOLF, 2013, p. 11).

⁹⁷ “Ela pensou numa coisa, uma coisa sobre o corpo, sobre as paixões, que para ela, como mulher, era impróprio dizer. E a razão lhe dizia que os homens ficariam chocados. Foi a consciência do que diriam os homens sobre uma mulher que fala de suas paixões que a despertou do estado de inconsciência como artista. Não podia mais escrever. O transe tinha acabado. A imaginação não conseguia mais trabalhar. Isso creio que é uma experiência muito comum entre as mulheres que escrevem – ficam bloqueadas pelo extremo convencionalismo do outro sexo. Pois, embora sensatamente os homens se permitam grande liberdade em tais assuntos, duvido que percebam ou consigam controlar o extremo rigor com que condenam a mesma liberdade nas mulheres.” (WOOLF, 2013, p. 6).

impartial criticism that George Eliot and Miss Brontë adopted male pseudonyms, but in order to free their own consciousness as they wrote from the tyranny of what was expected from their sex.” (WOOLF, 2008, p. 130)⁹⁸.

No ensaio “Women and Fiction”, Woolf afirma que é impossível analisar as obras das mulheres romancistas sem considerar elementos externos à obra. As condições externas que apresentamos até aqui produzem impactos significativos no conteúdo e também na forma dos textos: “it is necessary to leave oneself room to deal with other things besides their work, so much has that work been influenced by conditions that have nothing whatever to do with art.” (WOOLF, 2008, p. 132)⁹⁹. Um exemplo é o tipo de recorte do mundo que muitas dessas obras oferecem:

Even in the nineteenth century, a woman lived almost solely in her home and her emotions. And those nineteenth-century novels, remarkable as they were, were profoundly influenced by the fact that the women who wrote them were excluded by their sex from certain kinds of experience. That experience has a great influence upon fiction is indisputable. [...] *Pride and Prejudice*, *Wuthering Heights*, *Villette*, and *Middlemarch* were written by women from whom was forcibly withheld all experience save that which could be met with in a middle-class drawing-room. No first-hand experience of war or seafaring or politics or business was possible for them. Even their emotional life was strictly regulated by law and custom. (WOOLF, 2008, p. 134, grifos da autora)¹⁰⁰

As mulheres só podem escrever a partir dos poucos espaços de sociabilidade a que têm acesso, o que cria, à primeira vista, uma grande limitação para suas obras. Por outro lado, Woolf sugere que essas mesmas restrições poderiam também beneficiar a produção de romances. Os espaços e as formas de socialização permitidos às mulheres exigiam que elas treinassem uma habilidade considerada por Woolf fundamental para a escrita do romance: a avaliação do *character* — aqui provavelmente traduzível como personalidade ou caráter — das pessoas a seu redor. “And living as she did in the common sitting-room, surrounded by people, a woman was trained to use her mind in observation and upon the analysis of character. She was trained

⁹⁸ “Talvez não tenha sido apenas na intenção de receber críticas imparciais que George Eliot e Miss Brontë adotaram pseudônimos masculinos: talvez quisessem libertar a própria consciência, enquanto escreviam, das expectativas tirânicas em relação a seu sexo.” (WOOLF, 2013, p. 11).

⁹⁹ “É preciso deixar espaço para considerar outras coisas além de seu trabalho, já que esse trabalho foi tão influenciado por condições que nada tinham a ver com arte.” (WOOLF, 2019, p. 6).

¹⁰⁰ “Mesmo no século XIX, uma mulher vivia quase exclusivamente em sua casa e em suas emoções. E esses romances do século XIX, embora sejam tão extraordinários, foram profundamente marcados pelo fato de as mulheres que os escreveram serem excluídas, por seu sexo, de certos tipos de experiência. É indiscutível que a experiência exerce grande influência sobre a ficção. [...] *Orgulho e preconceito*, *O morro dos ventos uivantes*, *Villette* e *Middlemarch* foram escritos por mulheres forçosamente privadas de toda experiência que não fosse a passível de ser encontrada numa sala de visitas da classe média. Nenhuma experiência em primeira mão da guerra, da vida no mar, da política ou dos negócios era possível para elas. Até mesmo a vida emocional que levaram foi regida estritamente pelos costumes e leis.” (WOOLF, 2019, p. 9-10, grifos da autora).

to be a novelist and not to be a poet.” (WOOLF, 2008, p. 134)¹⁰¹. Observar e analisar as pessoas de seu convívio são ações fundamentais para a manutenção de certa vantagem social para mulheres que frequentavam eventos como bailes. Assim, as estruturas sociais que, por um lado, restringiam o escopo da escrita da mulher, por outro, favoreciam a prática de uma habilidade central para a escrita do romance.

O romance, a forma de escrita mais facilmente acessível para mulheres escritoras, é, no entanto, uma criação masculina que se adequa às necessidades de expressão do homem.

a novel, after all, is a statement about a thousand different objects—human, natural, divine; it is an attempt to relate them to each other. In every novel of merit these different elements are held in place by the force of the writer’s vision. But they have another order also, which is the order imposed upon them by convention. And as men are the arbiters of that convention, as they have established an order of values in life, so too, since fiction is largely based on life, these values prevail there also to a very great extent. (WOOLF, 2008, p. 136)¹⁰²

O termo *convenção*, aqui, refere-se tanto às estruturas sociais quanto às formas artísticas que surgem a partir dessas estruturas. Há, conseqüentemente, duas camadas de convencionalidade influenciando sobre as possibilidades de escrita para mulheres. Tanto o que a sociedade espera e permite que elas façam quanto o que as formas dão conta de representar são definições feitas por homens, de acordo com os valores e os interesses deles. Woolf afirma que, mesmo a língua inglesa, no nível da sentença, obedece a convenções desse tipo: “the very form of the sentence does not fit her. It is a sentence made by men.” (WOOLF, 2008, p. 136)¹⁰³. Essa dificuldade e esse estranhamento com a escrita, bem como a necessidade de procurar novas maneiras de se utilizar das ferramentas disponíveis, explicam, ao menos parcialmente, a recepção crítica negativa que observamos anteriormente:

It is probable, however, that both in life and in art the values of a woman are not the values of a man. Thus, when a woman comes to write a novel, she will find that she is perpetually wishing to alter the established values—to make serious what appears insignificant to a man, and trivial what is to him important. And for that, of course, she will be criticized; for the critic of the opposite sex will be genuinely puzzled and surprised by an attempt to alter the current scale of values, and will see in it not merely

¹⁰¹ “E a mulher, vivendo na sala, em comum com as pessoas que a cercavam, era treinada para usar sua mente na observação e análise do caráter. Era treinada para ser romancista, não para ser poeta.” (WOOLF, 2019, p. 9).

¹⁰² “Um romance, pensando bem, é uma exposição de mil diferentes objetos — humanos, divinos, naturais; é uma tentativa de relacioná-los uns aos outros. Em todos os romances de mérito, esses elementos diferentes são mantidos no lugar pela força da visão do autor. Mas eles seguem outra ordem também, que é a ordem a eles imposta pelas convenções. Como os árbitros das convenções são os homens, pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem.” (WOOLF, 2019, p. 12-13).

¹⁰³ “A própria forma da frase não é compatível com ela. É uma frase feita por homens.” (WOOLF, 2019, p. 12).

a difference of view, but a view that is weak, or trivial, or sentimental, because it differs from his own. (WOOLF, 2008, p. 136)¹⁰⁴

O crítico homem não reconhece na escrita da mulher a obediência completa às mesmas convenções que ele havia naturalizado e avalia a obra negativamente. Mais uma vez, Woolf se posiciona pelo questionamento da convencionalidade das formas e estruturas sociais e artísticas e pela necessidade de investigar e demolir as convenções que mais restrinjam as possibilidades de vida.

Em uma conversa com uma associação de mulheres trabalhadoras, relatada no ensaio “Memoirs of a Working Women’s Guild”, Woolf (2008) observa os esforços desse grupo em criar espaços e tempos de leitura assim como, potencialmente, de escrita, em condições materiais ainda mais difíceis do que aquelas identificadas na classe média, como maior falta de tempo livre e de acesso à educação, por exemplo.

It was hard enough for middle-class women with some amount of money and some degree of education behind them. But how could women whose hands were full of work, whose kitchens were thick with steam, who had neither education nor encouragement nor leisure remodel the world according to the ideas of working women? (WOOLF, 2008, p. 157)¹⁰⁵

Por essas razões, mesmo reconhecendo que os textos produzidos por aquele grupo de mulheres não são necessariamente grandes obras do ponto de vista artístico, ela elogia o espírito desbravador dessas novas escritoras e enxerga enorme valor no registro de suas vidas, experiências e usos da língua. Além disso, Woolf percebe outra qualidade nesse grupo de mulheres:

[The guild] gave them in the first place the rarest of all possessions—a room where they could sit down and think remote from boiling saucepans and crying children; and then that room became not merely a sitting-room and a meeting place, but a workshop where, laying their heads together, they could remodel their houses, could remodel their lives, could beat out this reform and that. (WOOLF, 2008, p. 157)¹⁰⁶

¹⁰⁴ “É provável no entanto que, quer na vida, quer na arte, os valores de uma mulher não sejam os mesmos de um homem. Assim, quando se põe a escrever um romance, uma mulher constata que está querendo incessantemente alterar os valores estabelecidos — querendo tornar sério o que parece insignificante a um homem, e banal o que para ele é importante. Por isso, é claro, ela será criticada; porque o crítico do sexo oposto ficará surpreso e intrigado de verdade com uma tentativa de alterar a atual escala de valores, vendo nisso não só uma diferença de visão, mas também uma visão que é fraca, ou banal, ou sentimental, por não ser igual à dele.” (WOOLF, 2019, p. 13).

¹⁰⁵ “Já era bastante difícil para as mulheres de classe média que contavam com dinheiro e educação. Mas como fariam as mulheres assoberbadas de trabalho, com cozinhas densas de vapor, sem educação, estímulo ou tempo, para remodelar o mundo de acordo com as ideias das trabalhadoras?” (WOOLF, 2013, p. 44).

¹⁰⁶ “Deu-lhes, em primeiro lugar, o mais precioso bem que existe — uma sala onde podiam se sentar e pensar, longe das panelas fervendo e das crianças chorando; e então aquela sala deixou de ser apenas uma sala de estar e um local de reuniões, e se tornou uma oficina onde, somando suas cabeças, podiam remodelar suas casas, podiam remodelar suas vidas, podiam começar esta ou aquela reforma.” (WOOLF, 2013, p. 44).

A associação criou um espaço próprio para as mulheres reunirem-se, encontrarem-se, ouvirem-se e repensarem o mundo. Por meio dessa organização de mulheres, o processo de individualização que Woolf considera como resultado positivo do acesso ao trabalho remunerado é potencializado. Existe agora um espaço em que mulheres podem pensar o mundo a partir de seu trabalho por conta própria.

Em “Professions for Women”, Woolf explica o papel da literatura dentro de um espaço como esse:

You have won rooms of your own in the house hitherto exclusively owned by men. You are able, though not without great labour and effort, to pay the rent. You are earning your five hundred pounds a year. But this freedom is only a beginning; the room is your own, but it is still bare. It has to be furnished; it has to be decorated; it has to be shared. How are you going to furnish it, how are you going to decorate it? With whom are you going to share it, and upon what terms? These, I think are questions of the utmost importance and interest. For the first time in history you are able to ask them; for the first time you are able to decide for yourselves what the answers should be. (WOOLF, 2008, p. 144-145)¹⁰⁷

Se o trabalho provê para a mulher um quarto só dela, a literatura oferece um meio para mobiliar esse espaço. O questionamento das convenções estéticas e, conseqüentemente, das sociais também leva à necessidade de criação de novas normas, de novas estruturas, de novos modos de pensar e agir no mundo, o que pode ser feito a partir de pontos de vista antes apagados.

“Memoirs of a Novelist”, além de discutir as qualidades de uma biografia enquanto obra literária, desenvolve uma interpretação própria da vida da personagem biografada, Miss Willatt, atentando para como ela se tornou escritora e como seus livros foram recebidos em seu tempo. O conto-ensaio pode, desse modo, ser lido com esse conjunto de textos que acabamos de apresentar, como se oferecesse um exemplo concreto, um caso particular, que ilustra a discussão levantada nos outros ensaios.

De modo geral, “Memoirs of a Novelist” retrata a vida de Willatt em ordem cronológica, acompanhando a organização bastante tradicional do livro de Linsett. De acordo com os capítulos iniciais da biografia, Willatt vem de uma família de classe média. Seu pai era um advogado no País de Gales, descendente de um mercador do século XVI, enquanto sua mãe era filha de um respeitado comerciante de tecidos que, posteriormente, comprou uma

¹⁰⁷ “Vocês ganharam quartos próprios na casa que até agora era só dos homens. Podem, embora com muito trabalho e esforço, pagar o aluguel. Estão ganhando suas quinhentas libras por ano. Mas essa liberdade é só o começo; o quarto é de vocês, mas ainda está vazio. Precisa ser mobiliado, precisa ser decorado, precisa ser dividido. Como vocês vão mobiliar, como vocês vão decorar? Com quem vão dividi-lo, e em que termos? São perguntas, penso eu, da maior importância e interesse. Pela primeira vez na história, vocês podem fazer essas perguntas; pela primeira vez, podem decidir quais serão as respostas.” (WOOLF, 2013, p. 7).

propriedade. Não são membros da aristocracia nem grandes proprietários de terra, mas pertencem a famílias respeitáveis e de alguma posição na sociedade.

A juventude de Willatt é marcada pelo falecimento de sua mãe quando a futura romancista tinha apenas 16 anos. Segundo o relato de seu irmão (em citação direta), ela era uma moça pensativa, que se distraía pela leitura a ponto de esquecer o mundo a seu redor. O irmão conta, por exemplo, que, uma vez, a moça entrou no chiqueiro pensando estar na lavanderia e só percebeu onde realmente estava quando um porco lhe arrancou da mão o livro que lia. Sua atividade favorita, ainda segundo o irmão, era a leitura, mas não necessariamente de romances: na rememoração dele, os livros mencionados são de História.

Por um lado, o relato do irmão caracteriza Willatt como uma leitora voraz cuja preferência é pelos livros de História, não por ficção. Por outro, compõe o contexto social ao qual Willatt pertence: sua família possui uma propriedade rural, que, entre outras coisas, cria porcos, e tem meios suficientes para ter empregados, como uma babá.

Esse contexto é importante para que possamos compreender o que acontece em seguida na vida da jovem Willatt. Com o fim de sua adolescência, ela começa a frequentar festas e bailes, eventos cujo objetivo é a introdução da moça na vida social, na vida adulta e a potenciais pretendentes. Porém, como o texto salienta, baseado em um retrato da autora, suas características físicas provavelmente não eram particularmente atraentes, e seu jeito tímido e retraído dificultava suas interações nesses eventos. Em uma carta endereçada a uma amiga, escrita logo após um baile, fica claro que Willatt é bastante consciente do propósito dessas festas e de suas chances de sucesso: “It has been a heavy but I trust not an unprofitable day.” (WOOLF, 1989, p. 72)¹⁰⁸. Pela escolha de adjetivos, fica clara a percepção de Willatt de que a participação nesse tipo de evento equivale, para uma moça de sua classe social, a um dia árduo de trabalho cujos ganhos, se houver, não serão imediatos. Essa aproximação é reforçada em seguida: “Until she was eighteen or so she had not realized she had any relationship to the world; with self-consciousness came the need of settling the matter, and, consequently, a terrible depression.” (WOOLF, 1989, p. 72)¹⁰⁹. Mais uma vez, a escolha lexical tem um efeito claro, e a expressão “settling the matter” desromantiza o casamento e o vê como um acordo comercial.

¹⁰⁸ “Foi um dia difícil, mas creio que não foi improdutivo.” (WOOLF, 2009, p. 91).

¹⁰⁹ “Até fazer 18 anos, mais ou menos, ela não se dera conta de que tinha alguma relação com o mundo; com a autoconsciência veio a necessidade de resolver a questão e, conseqüentemente, uma terrível depressão.” (WOOLF, 2009, p. 91).

O casamento não é uma perspectiva especialmente feliz para Willatt, mas é útil, necessário e, acima de tudo, aparentemente inescapável. A tomada de consciência aos 18 anos mencionada acima significa a percepção de que, sendo mulher e pertencendo a uma determinada classe social, o número de posições que ela pode ocupar no mundo é limitado e, fora do casamento, talvez poucas dessas possibilidades sejam interessantes. Casar-se bem é uma necessidade para ter uma vida razoável. Ao mesmo tempo, Willatt, formada pela leitura de livros de História, tem uma visão pouco romântica do mundo e sabe que, por trás das superficialidades dos bailes, está em operação uma série de jogos que decidirão materialmente seu futuro. Sabe, também, que nesse jogo ela está em desvantagem por alguns motivos: ela não é fisicamente atraente e é socialmente retraída. No entanto, já no primeiro baile de que participa, ela também se percebe mais inteligente do que a maioria das pessoas presentes. Nesse evento, compreendemos ainda outra faceta de Willatt: “then she thought how in sixty years, or less perhaps, the worms would feed upon them all; then she wondered whether someday before that day, every man now dancing there would not have reason to respect her.” (WOOLF, 1989, p. 72)¹¹⁰. Além de notar a frivolidade daquele tipo de socialização, a futura romancista é ambiciosa e quer o respeito de seus semelhantes.

Como o casamento se mostra uma saída pouco viável, outras opções começam a se desenhar. A primeira delas se dá pela religiosidade: “Lent religious works by Miss Buckle, she learnt, with relief, how one may escape the world, and at the same time earn everlasting joy.” (WOOLF, 1989, p. 72)¹¹¹. A alternativa encontrada nos livros religiosos emprestados da amiga é a rejeição do mundo material, o que oferece um escape momentâneo às angústias de Willatt. Se encontrar um bom casamento não parece alcançável, a rejeição completa do mundo de relações afetivas e carnavais e a entrega total ao mundo espiritual surgem como possibilidade; sendo esse o caminho escolhido, Willatt decide se entregar a ele com enorme afínco: “There was never to be a greater saint than she was.” (WOOLF, 1989, p. 72)¹¹². Sua ambição, associada à sua rejeição do mundo exterior, a faz investir cada vez mais em sua virtude: “The world then was very hideous, for the uglier she found it the more virtuous she became.” (WOOLF, 1989, p. 72)¹¹³. Se a sociedade não a quisesa, o problema não estava nela, mas num mundo a que ela,

¹¹⁰ “Depois pensou como em sessenta anos, ou talvez menos, os vermes já teriam comido todos eles; perguntou-se ainda se de alguma forma, antes desse dia, os homens que agora estavam dançando não teriam razão para respeitá-la.” (WOOLF, 2009, p. 91)

¹¹¹ “Em livros religiosos que lhe foram emprestados por *miss* Buckle, ela aprendeu, com alívio, que é possível alguém escapar deste mundo, conquistando ao mesmo tempo alegria eterna.” (WOOLF, 2009, p. 91-92, grifo da autora).

¹¹² “Nunca haveria santa maior do que ela.” (WOOLF, 2009, p. 92).

¹¹³ “O mundo então andava mesmo horroroso, pois quanto mais o achava feio, mais virtuosa ela se tornava.” (WOOLF, 2009, p. 92).

então, passaria a renunciar absolutamente. Willatt escolhe como alvo principal de repúdio à centralidade social do casamento o aspecto mais físico dessa instituição e, como contraponto, dedica-se a preservar e alimentar a própria castidade.

Willatt e Buckle (sua amiga de juventude) trocam confidências em cartas que servem como fonte para que tenhamos acesso à tormenta interior que as aflige nesse momento de suas vidas, e o texto procura compreender os sentimentos das moças:

Our difficulty as we read now is to understand what their aim was; for it is clear that they imagined a state in which the soul lay tranquil and in bliss, and that if one could reach it one was perfect. Was it beauty that they were feeling for? As, at present, neither of them had any interest except in virtue, it is possible that aesthetic pleasure disguised had part in their religion. When they lay in these trances they were at any rate out of their surroundings. But the only pleasure that they allowed themselves to feel was the pleasure of submission. (WOOLF, 1989, p. 73)¹¹⁴

O prazer que as moças vislumbravam quando imaginavam suas almas afastadas do mundo em um estado de tranquilidade e êxtase — um prazer que substitui, por oposição, o prazer carnal que um casamento idealizado deveria oferecer — é, de acordo com o texto, um prazer ao menos parcialmente estético. Esse aspecto é importante para entender como a jovem Willatt se tornará romancista, mas os outros elementos apontados pelo narrador/romancista também informam a trajetória da protagonista. O prazer estético alcançado pela virtude é, por um lado, escapista, por possibilitar uma alternativa ao mundo material do prazer carnal aparentemente inalcançável para a jovem Willatt, e, por outro, baseia-se na submissão, semelhantemente ao que ocorre no casamento — a figura de domínio deixa de ser o marido e passa a ser Deus. Como veremos adiante, esses dois aspectos do prazer estético causado pela virtude impedem que Willatt encontre satisfação seguindo esse caminho.

A vida amorosa de Willatt, ou a tentativa de se opor à necessidade de ter uma vida amorosa, encontra novos percalços a seguir. Miss Buckle, a amiga que aparentemente partilhava de sua perspectiva de mundo, por fim se casa, traindo a rejeição ao matrimônio que havia aproximado tanto as duas moças. A própria Willatt se envolve com alguém e sofre, novamente, uma decepção, num episódio que, frustrantemente, é apenas aludido no livro de Linsett.

¹¹⁴ “Nossa dificuldade, quando agora lemos, é entender qual era o objetivo delas; pois está claro que imaginavam um estado no qual a alma fica tranquila e em beatitude, sendo perfeito quem o consegue atingir. Seria por beleza que ansiavam? Como nenhuma das duas agora tinha interesse por qualquer outra coisa que não virtude, é possível que um prazer estético disfarçado fizesse parte de sua religião. Quando entravam nesses transes, de qualquer modo, estavam fora de seus ambientes. Mas o único prazer que elas se permitiam sentir era o prazer da submissão.” (WOOLF, 2009, p. 92).

Em algum momento após a decepção amorosa, o pai de Willatt morre, e ela se muda para Londres. Assim que chega à capital, a futura romancista vai morar em um bairro pobre e decide se dedicar a fazer o bem, como era esperado de uma mulher: “Living in a poor neighbourhood, the obvious profession for a woman in those days was to do good.” (WOOLF, 1989, p. 75)¹¹⁵. Seu trabalho filantrópico consiste em cuidar da saúde de mulheres dessa vizinhança que tenham tido filhos. É uma atividade que, de certo modo, reforça sua rejeição ao casamento, que pode ser visto, ao menos parcialmente, como a origem dos problemas que a futura romancista tenta resolver; Willatt, afinal, trabalha, em específico, com mulheres que tenham tido problemas de saúde por causa do parto e que não teriam meios materiais de resolver esses problemas por conta própria. Assim, a filantropia, por um lado, permite que a futura romancista se coloque moralmente acima das mães pobres que auxilia; afinal, Willatt não corre o risco de enfrentar problemas de saúde semelhantes justamente por ter recusado o prazer sexual. Por outro lado, esse trabalho também supre de modo parcial, por aproximação, a ausência da maternidade na vida de Willatt.

Podemos, então, ver, no início de sua vida em Londres, um novo momento do desenvolvimento de Willatt, com traços que retomam sua busca por castidade na juventude e, ao mesmo tempo, opõem-se a essa procura. Acima de tudo, manter-se virtuosa continua sendo uma prioridade e Willatt registra por escrito todas as suas boas ações. Ao mesmo tempo, ela continua procurando maneiras de se opor ao que compreendia como uma vida sentimental ao se dedicar a ajudar a saúde de mulheres que tivessem problemas justamente por terem tido filhos. Entretanto, diferentemente de sua juventude, agora ela não rejeita de maneira completa o mundo material, mas procura meios de agir sobre ele.

Contudo, a satisfação pessoal permanece inalcançável, especialmente se considerarmos que, por trás de toda a tentativa de externalizar uma imagem casta e dedicada ao bem-estar dos outros, por dentro, Willatt é bastante ambiciosa e continua buscando o reconhecimento de seus pares. Ela vê em Londres, por exemplo, um lugar que lhe oferece a possibilidade de praticar suas capacidades, de expandir seus potenciais: “she determined to find scope for the ‘great powers of which I am conscious’ in London.” (WOOLF, 1989, p. 75)¹¹⁶. Para ela, a filantropia era, sobretudo, um meio para esse exercício.

¹¹⁵ “Vivendo num bairro pobre, a óbvia profissão para uma mulher, naqueles dias, era fazer o bem.” (WOOLF, 2009, p. 94).

¹¹⁶ “Decidiu ir buscar raio de ação para as ‘grandes forças de que estava consciente’ em Londres.” (WOOLF, 2009, p. 94)

No entanto, o trabalho com a caridade cobra um preço que Willatt não está disposta a pagar: o apagamento, ao menos parcial, da própria individualidade em prol do bem social. Quando Willatt desiste da filantropia como objetivo de vida, essa é uma de suas conclusões: “It seemed to her that all this talk of philanthropy was great nonsense, and gave one no chance of ‘an individual life’ as she called it.” (WOOLF, 1989, p. 76)¹¹⁷.

Willatt projeta a imagem de abnegação e serenidade em seu trabalho filantrópico, mas, por dentro, há um turbilhão de dúvidas e descontentamento e uma busca incessante pela própria felicidade:

To imagine her then, as the sleek sober woman that her friend paints her, doing good wearily but with steadfast faith, is quite untrue; on the contrary she was a restless and discontented woman, who sought her own happiness rather than other people's. It was then that she bethought her of literature, taking the pen in hand, at the age of thirty-six, more to justify her complicated spiritual state than to say what must be said. (WOOLF, 1989, p. 75)¹¹⁸

A literatura surge, desse modo, como alternativa ao casamento, à castidade e à filantropia na tentativa de Willatt de encontrar seu lugar no mundo. O primeiro impulso da protagonista ao escrever é “justificar seu estado espiritual complicado”, como podemos ver na citação anterior. A necessidade de autoexpressão — e a autossatisfação decorrente desse processo — indica que Willatt escreve, *a priori*, sobre e para si. Mas não é um relato autobiográfico que encontramos em seus livros. Ela escreve a respeito de personagens e lugares longínquos, quase irreais, e bastante idealizados. A linguagem usada é também distante daquela de seu dia a dia: “She could not say ‘I love you’, but used ‘thee’ and ‘thou’, which, with their indirectness, seemed to hint that she was not committing herself.” (WOOLF, 1989, p. 76)¹¹⁹. O texto sugere que o motivo do uso desse tipo arcaico de linguagem seria uma falta de comprometimento de Willatt com a situação amorosa, uma dificuldade em lidar com uma matéria que sempre lhe fora estranha.

O mesmo estranhamento com a matéria serve para justificar outro aspecto identificado pelo texto a respeito dessa primeira fase da obra de Willatt:

¹¹⁷ “Parecia-lhe que toda aquela conversa sobre filantropia era um grande disparate, não dando à pessoa, como ela disse, a oportunidade de ‘uma vida individual’.” (WOOLF, 2009, p. 96-97).

¹¹⁸ “Imaginá-la pois como a mulher polida e sóbria que é pintada por sua amiga, exausta de fazer o bem mas com fé inabalável, em nada corresponde à verdade; pelo contrário, era uma mulher inquieta e descontente, buscando mais sua própria felicidade que a dos outros. Foi então que ela se decidiu pela literatura, tomando da pena, aos 36 anos de idade, mais para justificar seu complicado estado espiritual do que para dizer o que devia ser dito.” (WOOLF, 2009, p. 95).

¹¹⁹ “Não podia dizer ‘Eu amo você’, mas usava ‘lhe’ e ‘vós’, o que, em seu formalismo, parecia dar a entender que ela não se comprometia.” (WOOLF, 2009, p. 96)

The same self-consciousness made it impossible for her to think herself the Arab or his bride, or any one indeed except the portentous voice that linked the dialogues, and explained how the same temptations assail us under the tropical stars and beneath the umbrageous elms of England. (WOOLF, 1989, p. 76)¹²⁰

Se a autoexpressão fora o impulsionador inicial para a escrita de Willatt, não é em uma de suas personagens que ela a representa, mas em seu narrador. O texto defende que, para a romancista, era difícil se expressar por meio dos amantes sobre quem escrevia em decorrência da percepção de que esse tipo de matéria lhe era estranha. A voz do narrador ofereceria uma posição mais segura, neutra e distante dessa matéria. Outro elemento da escrita de Willatt é certa desconfiança com a linguagem mais elaborada:

Miss Willatt also had scruples about writing well. There was something shifty, she thought, in choosing one's expressions; the straightforward way to write was the best, speaking out everything in one's mind, like a child at its mother's knee, and trusting that, as a reward, some meaning would be included. (WOOLF, 1989, p. 76)¹²¹

O aspecto de representação da escrita oferece um problema para a romancista, que parece acreditar que, quanto mais trabalhada a linguagem, mais distante se torna da matéria. Assim, Willatt procura escrever da maneira mais direta e imediata possível o que lhe vem à mente, acreditando que, ocasionalmente, algum sentido possa ser obtido.

Nos livros de Willatt, o conto-ensaio “Memoirs of a Novelist” encontra combinadas a necessidade de autoexpressão e a desconfiança com o mundo. Willatt escreve para satisfazer uma demanda interna sua, para se investigar, bem como para se opor ao mundo que habita. Seus temas, suas personagens, seus espaços e mesmo sua linguagem remontam a outros tempos e lugares, de modo que oferecem a seus leitores, e a ela mesma, uma possibilidade de escapismo. Ao mesmo tempo, sua dificuldade com o aspecto de representação da ficção indica uma desconfiança diante do trabalho ao qual se entrega.

Observando os passos seguintes da escritora, podemos pensar em outras justificativas para as escolhas formais de Willatt descritas acima. A segunda fase da escrita de Willatt nasce de um impulso diferente: “The best of her writing [...] was done to justify herself, but, having accomplished that, she went on to prophesy for others.” (WOOLF, 1989, p. 77)¹²². Esse impulso

¹²⁰ “A mesma autoconsciência fez com que lhe fosse impossível pensar-se como o árabe ou a noiva dele, ou qualquer um de fato, exceto a voz portentosa que unia os diálogos e explicava como as mesmas tentações nos assaltam, seja sob estrelas tropicais, seja embaixo dos umbrosos olmos da Inglaterra.” (WOOLF, 2009, p. 96).

¹²¹ “Miss Willatt também tinha seus escrúpulos sobre escrever bem. Havia algo de esperteza, pensava ela, na escolha de nossas expressões; a maneira mais direta de escrever era a melhor, dizendo tudo o que estiver na cabeça, como uma criança no colo de sua mãe. E confiando que, em recompensa, algum sentido virá a ser incluído.” (WOOLF, 2009, p. 96).

¹²² “O melhor de sua escrita [...] foi feito para justificar-se, mas ela, tendo realizado isso, logo se pôs a profetizar para outros.” (WOOLF, 2009, p. 97)

retoma algo que Willatt havia sentido anteriormente, quando desistira da filantropia. Além da necessidade de se autocentrar e de se autoexplicar, satisfeita por meio da escrita, a romancista havia percebido também outro desejo:

She had thoughts of emigrating, and founding a society, in which she saw herself, by the time she had finished her second round, with white hair, reading wisdom from a book to a circle of industrious disciples, who were very like the people she knew, but called her by a word that is a euphemism for “Mother”. (WOOLF, 1989, p. 76-77)¹²³

Quando Willatt afirmou que a filantropia era sem sentido e a privava de ter uma vida individual, ela não se referia somente a sua necessidade de investigar e expressar a própria personalidade, algo que a literatura, em alguma medida, supre e que não seria necessariamente incompatível com a caridade. O que ela buscava, e o que a filantropia não oferecia plenamente, é o reconhecimento público e uma posição de poder, um poder que ela enxerga como tipicamente materno, semelhante ao que ela acredita que poderia ter tido caso houvesse se casado.

São esses elementos que Willatt busca quando deixa de escrever para se autoexplicar e passa a escrever para ensinar os outros. Se, por um lado, a qualidade de sua literatura sofre com essa mudança, por outro, a escritora é bem-sucedida em seus esforços. Aos poucos, suas leitoras e leitores começam a procurá-la e formam uma espécie de culto a seu redor.

Miss Willatt was far too clever to believe that anyone could answer anything; but the sight of these queer little trembling women, who looked up at her, prepared for beating or caress, like spaniels, appealed to a mass of emotions, and they were not all of them bad. What such women wanted, she saw, was to be told that they were parts of a whole, as a fly in a milk jug seeks the support of a spoon. (WOOLF, 1989, p. 77)¹²⁴

Essas mulheres, deixadas à própria sorte em uma sociedade que não tem utilidade para elas, buscam Willatt atrás de respostas, e a autora as oferece, mesmo que não necessariamente vise apenas ao bem-estar dessas pessoas. O que Willatt oferece a suas seguidoras, além da sensação de pertencimento e de acolhimento que elas não encontram no mundo moderno, é um sentido para suas vidas: “She knew further that one must have a motive in order to work; she

¹²³ “Teve ideias de emigrar e de fundar uma sociedade, na qual se viu, quando acabava de dar sua segunda volta, de cabelos brancos, a ler sábias palavras de um livro para um círculo de diligentes discípulos, que eram muito parecidos com as pessoas que ela conhecia, mas que a chamavam por um nome que era um eufemismo para ‘Mãe’.” (WOOLF, 2009, p. 96).

¹²⁴ “Miss Willatt era inteligente demais para crer que qualquer um pudesse responder qualquer coisa; mas a visão dessas mulheres estranhas, miúdas, trêmulas, que erguiam os olhos para ela, preparadas para um carinho ou uma surra, como cachorrinhas, apelava a uma massa de emoções, nem todas más. O que tais mulheres queriam, a seu ver, era que lhes dissessem que elas eram parte de um todo, como uma mosca numa jarra de leite busca o suporte de uma colher.” (WOOLF, 2009, p. 97)

was strong enough to convince; and power, which should have been hers as a mother, was dear to her even when it came by illegitimate means.” (WOOLF, 1989, p. 77)¹²⁵.

Willatt oferece uma direção para essas mulheres, mas de maneira um tanto cínica. Ela mesma não acredita que as respostas aos questionamentos de suas leitoras existam, mas, disfarçando suas falas com doses de obscurantismo, cria a ilusão de que está compartilhando ensinamentos profundos. Seus motivos não são todos nobres; se, por um lado, acredita que possa estar, em alguma medida, ajudando essas mulheres, por outro, fica cada vez mais claro que também interessa à romancista obter e manter uma posição de poder e prestígio senão na sociedade como um todo, ao menos nessa parcela da sociedade formada pelo círculo de suas leitoras.

A descrição fornecida pelo narrador/ensaísta retrata Willatt primeiro como uma sibila aos olhos de suas leitoras para, em seguida, a aproximar da imagem de uma enorme aranha no centro de uma teia cujos fios guiam para ela as mulheres infelizes que se tornariam suas seguidoras. Ambas as imagens são ambíguas. O texto caracteriza a sibila como alguém, em parte, verdadeiramente inspirada e, em parte, meio consciente da ingenuidade daqueles que acreditam nela, num misto paradoxal, mas sincero, de piedade e vaidade. Por outro lado, a aranha aqui não é simplesmente retratada como um predador, pois não aprisiona forçosamente ninguém em suas teias. Ao contrário, as pessoas que se enredam nos fios da teia o fazem de maneira voluntária, buscando — e encontrando — abrigo de um mundo que as amedronta. Desse modo, como o narrador/ensaísta aponta, a relação de Willatt com as mulheres que a rodeiam fornece uma perspectiva bastante negativa da sociedade da época: “the most striking part of the picture is the unhappy view that it gives of the spiritual state of Bloomsbury at this period.” (WOOLF, 1989, p. 78)¹²⁶. Essa posição de poder é mantida por Willatt até o fim de sua vida e, com ela, perdura também a relação dúbia com suas seguidoras.

É curioso, então, que o texto se intitule “Memoirs of a Novelist” se a ocupação de escritora de romances configura não o objetivo final da vida e das ambições de Willatt, mas uma plataforma para que essa mulher alcançasse a posição social que acreditava ser sua por direito. Ao contar a vida de Willatt, o texto oferece um retrato, em movimentos amplos, de uma vida inteira, de seu começo a seu fim. Esse retrato evidencia o quão reduzido era o horizonte de possibilidades de escolha de vida para mulheres de determinada classe social na Inglaterra

¹²⁵ “Além disso ela sabia que, para trabalhar, é preciso ter um motivo; era suficientemente forte para convencer; e o poder, que deveria ter tido enquanto mãe, era bem de seu agrado, mesmo que lhe viesse por meios ilegítimos.” (WOOLF, 2009, p. 97-98).

¹²⁶ “A parte mais surpreendente do quadro é a malograda visão que ele propõe do estado espiritual de Bloomsbury nessa época.” (WOOLF, 2009, p. 98).

do século XIX. Fora do casamento, havia poucas opções que possibilitariam, além da manutenção do conforto material, a obtenção de algum grau de *status* social e de respeito dos pares. Assim, a trajetória narrada permite que o texto observe o romance não apenas como um gênero literário, mas como uma possibilidade de inserção de uma mulher como Willatt na sociedade em uma posição de maior poder e de menor submissão do que as demais alternativas que se desenharam para ela — como o casamento e, fora dele, a religiosidade e a filantropia. O romance não interessa aqui, a princípio, apenas como forma artística, mas também como objeto social, como forma de trabalho e como meio para a obtenção de independência para uma mulher específica; nesse sentido, é possível traçar um paralelo com os outros escritos de Woolf.

Vários elementos da trajetória de Willatt ilustram aspectos da discussão travada por Woolf nos ensaios sobre a escrita como ocupação para mulheres mencionados anteriormente. Ao acompanharmos a vida de Willatt desde sua infância, por exemplo, podemos compreender sua formação como leitora e o impacto que a classe social a que pertencia teve nessa formação — ela lia porque tinha acesso a livros e porque tinha tempo livre para se dedicar a essa atividade, reflexo das novas condições sociais, descritas nos outros ensaios, que permitem que a leitura faça parte da vida de uma jovem moça.

As cartas de Willatt, usadas como fontes primárias para as informações apresentadas ao longo tanto da biografia quanto do ensaio, servem também para identificar a constância da prática da escrita na vida da moça e seu aspecto privado. Assim, de forma similar ao que é discutido nos ensaios, mesmo antes de a escrita ser uma possibilidade de ocupação para Willatt, com a produção de textos para o público em geral, a ação e a prática da escrita já se mostravam bastante presentes.

Adiante, quando a vida adulta se aproxima, as angústias de Willatt nos bailes, o julgamento que faz de seus pares, e a percepção de que um bom casamento talvez esteja fora das perspectivas futuras também definem o contexto que resulta na escolha pela atividade de romancista. Para Woolf, como vimos, o tipo de habilidade social desenvolvida em experiências como essas favorecem o aprimoramento de uma sensibilidade fundamental para a escrita de romances, a capacidade de observar e de compreender o *character* de seus semelhantes.

Antes da dedicação à escrita, o texto sugere outras opções de inserção social para a jovem Willatt, como a religiosidade e a filantropia. Por um lado, como vimos anteriormente, essas atividades representam para Willatt um contraponto à materialidade de um mundo que ela percebe que a rejeitou enquanto indivíduo. Por outro lado, reforçam a posição imposta à mulher na divisão do trabalho moral como responsável pela manutenção das virtudes na sociedade,

algo explorado nos outros ensaios de Woolf e discutido em Leites (1987) e Meyer (2001), como vimos acima.

A escrita de Willatt, principalmente em seus primeiros romances, também é afetada pela pressão daquilo que a sociedade espera de uma mulher. Sua adesão a um conjunto de convenções literárias populares à época¹²⁷, além de ajudá-la a obter certa vendagem e circulação, permite que ela trabalhe, nos locais longínquos e quase fantásticos em que suas histórias se passam, com comunidades idealizadas, em que as paixões até parecem quentes, mas não são consumadas. A dificuldade em tratar das relações de afeto em sua obra é, como vimos, reflexo de questões pessoais a respeito de suas frustrações afetivas e de sua rejeição do sexo. Essas questões pessoais são, por sua vez, definidas socialmente nas limitações impostas às mulheres acerca da manutenção da moralidade que se espera delas. Desse modo, a forma das obras iniciais de Willatt é resultado da adequação a dois conjuntos de convenções, a das formas literárias e a das pressões sociais.

A dedicação à religiosidade e à caridade não se mostra satisfatória para a moça porque, se levada a sério, resulta no apagamento, ao menos parcial, da própria identidade em favor de algo que se acredita ser maior que o indivíduo, seja Deus, seja o bem social. Willatt, ao contrário, busca a afirmação do próprio *eu*, e o ato da escrita lhe oferece isso num primeiro momento. A escrita do romance é o único meio encontrado que lhe permite, ao mesmo tempo, obter prestígio e reconhecimento e garantir o reforço da própria individualidade.

Mais uma vez, encontramos aqui um paralelo entre esse texto e os outros ensaios. Em “Women and Fiction”, Woolf (2008) afirma que, inicialmente, autoras mulheres escreviam romances, em sua maioria, baseados na própria experiência e, portanto, com certo cunho autobiográfico. Para a autora, isso era fruto da necessidade de expor e explorar os próprios sofrimentos, antes sem espaço na literatura; até então, a representação da mulher na escrita era de invenção masculina. Posteriormente, Woolf percebe uma guinada para temas além do individual, com escritoras buscando maneiras de representar as mulheres como um todo, e não apenas elas próprias:

They are beginning to respect their own sense of values. And for this reason the subject matter of their novels begins to show certain changes. They are less interested, it would seem, in themselves; on the other hand, they are more interested in other women. In the early nineteenth century, women's novels were largely autobiographical. One of the motives that led them to write was the desire to expose their own suffering, to plead their own cause. Now that this desire is no longer so urgent, women are beginning to explore their own sex, to write of women as women

¹²⁷ A respeito da popularidade desse tipo de obra no período, ver Meyer (1973, 2001).

have never been written of before; for of course, until very lately, women in literature were the creation of men. (WOOLF, 2008, p. 137)¹²⁸

Em “Memoirs of a Novelist”, a escrita de Willatt faz um movimento semelhante: “The best of her writing [...] was done to justify herself, but, having accomplished that, she went on to prophesy for others.” (WOOLF, 1989, p. 77)¹²⁹. De início, os romances são uma maneira de a autora se autoexpressar, e é nessa fase que o texto afirma estarem suas melhores obras. Num momento posterior, a escrita deixa de mirar para dentro e passa a mirar para fora.

A diferença com o que foi escrito em “Woman and Fiction”, no entanto, é significativa. Os primeiros romances de Willatt, de fato, servem para a escritora iniciante representar a si mesma, mas não são, de maneira alguma, autobiográficos. Ao contrário, contam histórias romanescas em cenários distantes o suficiente para parecerem fantásticos. A autoexpressão é encontrada nos narradores dessas histórias. Assim, a posição em que Willatt se coloca em suas obras é acima dos objetos que representa, e não como um deles.

Na fase seguinte, a preocupação deixa de ser a autoexpressão, mas não passa a ser retratar outras mulheres, ou mesmo quaisquer outros objetos exteriores que cativassem a autora; o novo objetivo é profetizar. Quando deixa de mirar para dentro e passa a mirar para fora, a escrita de Willatt vê o mundo não como objeto de interesse, mas como objeto de influência. Se antes a romancista se via como uma entidade acima dos objetos que retratava, agora se coloca como alguém acima dos leitores que passam a segui-la. Para ela, a escrita de romances não fora motivada por uma preocupação com a forma em si, ou pela possibilidade de utilizar a escrita como um meio para alguma mensagem socialmente relevante, ou mesmo pela necessidade de subsistência. O que ela encontra no romance é uma maneira de assumir e manter uma posição de poder, primeiro sobre a matéria que narra, depois sobre o grupo de leitoras que se forma a seu redor.

Nos outros ensaios, Woolf discorre sobre a maneira como as estruturas de pensamento das camadas dominantes da sociedade influem sobre as formas literárias. A autora afirma que o romance é uma forma que surge, primeiramente, para expressar a visão masculina do mundo, e que ele precisa passar por transformações profundas, desde o nível sintático, para que possa

¹²⁸ “Começam a respeitar suas próprias noções sobre valores. E por essa razão o tema de seus romances começa a mostrar certas mudanças. Ao que parece, elas estão menos interessadas em si mesmas e, por outro lado, mais interessadas em outras mulheres. No começo do século XIX, os romances de mulheres eram em grande parte autobiográficos. Um dos motivos que as levavam a escrever era o desejo de expor o próprio sofrimento, de defender sua causa. Agora que esse desejo não é mais tão premente, as mulheres começam a explorar seu próprio sexo, a escrever sobre mulheres como jamais tinham escrito antes; pois claro está que mulheres na literatura, até bem recentemente, eram uma criação dos homens.” (WOOLF, 2019, p. 13).

¹²⁹ “O melhor de sua escrita [...] foi feito para justificar-se, mas ela, tendo realizado isso, logo se pôs a profetizar para outros.” (WOOLF, 2009, p. 97).

expressar as perspectivas das mulheres. Essa dificuldade de adequação a uma forma que não foi desenvolvida para abarcar o mundo visto por seus olhos, explica, em grande parte, por que as autoras encontram maior resistência por parte dos críticos, em sua grande maioria homens. O esquecimento da obra de Willatt, relatado no início de “Memoirs of a Novelist”, pode ser fruto dessa desvalorização e do decorrente apagamento da escrita feminina.

Por outro lado, Woolf também explora nos ensaios o tipo de impacto que a forma literária pode ter nas estruturas sociais. A dificuldade de combater as expectativas sociais em relação à manutenção da moralidade pelas mulheres é exemplificada, por Woolf, na figura da “Angel in the House”, no ensaio “Professions for Women”. Essa figura fantasmagórica existe como fundo nos pensamentos da autora toda vez que ela se propõe a escrever e representa a mulher ideal de acordo com a sociedade daquele tempo. O poder e a permanência dessa figura decorrem de sua ficcionalidade, algo que podemos compreender de maneira dupla: é fictícia porque é uma invenção, não corresponde à realidade e, sendo imaterial, é difícil de ser demolida; é fictícia pois se propaga pela ficção, que possui uma função educativa na sustentação da divisão do trabalho moral, como visto em Leites (1987) e Meyer (2001). O texto literário, nesse sentido, reforça as convenções sociais vigentes.

Woolf, no entanto, oferece uma alternativa muito mais otimista da possibilidade de impacto das formas literárias sobre as sociais. A autora defende a atividade da escrita como maneira relativamente simples e barata de obtenção de autonomia, inclusive financeira, para mulheres. Ela também argumenta que, uma vez que a mulher tenha aberto um espaço na sociedade para seu desenvolvimento enquanto sujeito e tenha um quarto todo seu, a literatura é fundamental para mobiliar esse espaço. Novas formas literárias podem propagar, também, novas formas de pensar e de viver. A literatura não apenas reflete as formas sociais, mas também influi sobre elas.

“Memoirs of a Novelist” acrescenta algo interessante à discussão apresentada nos ensaios de Woolf. Aqui, os romances de Willatt não são vistos primeiramente como formas literárias ou como possibilidade de autoexpressão, do mesmo modo que a atividade da escrita não é vista somente como um meio de subsistência. São instrumentos de atuação no mundo que possibilitam o desenvolvimento e a propagação de ideias e, conseqüentemente, o exercício de influência sobre certa camada da sociedade, mesmo que de escopo restrito. Willatt usa a capacidade do romance de mobiliar o espaço subjetivo das leitoras para construir e sustentar uma imagem de si que lhe garante certo poder sobre essas pessoas ao mesmo tempo que lhes oferece a sensação de conforto, pertencimento e sentido.

Ao traçar a vida de Willatt do começo ao fim, o conto-ensaio evidencia o contexto e as condições histórico-sociais para que ela se torne escritora. O romance é, em primeiro lugar, um meio que permitiu que Willatt se autoexpressasse e, fazendo isso, reconhecesse e visse reconhecida sua individualidade. Simultaneamente, foi o instrumento que permitiu que a autora se posicionasse na sociedade de maneira independente, com certo prestígio e relevância. E, ao final, foi a maneira como Willatt conseguiu criar e manter uma considerável influência, um poder, sobre certa camada da sociedade, ao mesmo tempo que dirigia algo a este grupo que o mundo havia recusado. “Memoirs of a Novelist”, assim, examina a escrita literária de maneira multifacetada, observando os elementos que definem sua produção e os efeitos de sua recepção. O romance é visto como meio de expressão de uma subjetividade e como um objeto do mundo; é uma forma artística e é fruto de um ofício; é definido pelo contexto, mas também atua sobre ele.

2.2 Um ensaio sobre a forma da biografia

“Memoirs of a Novelist”, como apontamos anteriormente, também pode ser incluído em outro conjunto de ensaios, aqueles que Woolf dedica a discutir os desafios e desenvolvimentos do gênero biografia em seu próprio tempo. Em pelo menos dois ensaios, “The Art of Biography” e “The New Biography”, Woolf aborda questões pertinentes ao gênero biografia como um todo. Em outros textos, como “On Being Ill” e “Leslie Stephen”, analisa obras específicas¹³⁰.

Em seu parágrafo inicial, “Memoirs of a Novelist” apresenta uma série de questões que se encaixam na discussão proposta nos ensaios mencionados. Em sua primeira crítica à qualidade do livro analisado, o texto expõe a motivação que levou Linsett a escrever a biografia de sua amiga: “When Miss Willatt died, in October 1884, it was felt, as her biographer puts it ‘that the world had the right to know more of an admirable thought retiring woman’.” (WOOLF, 1989, p. 69)¹³¹. A partir dessa afirmação, o texto propõe as seguintes perguntas: “What right has the world to know about men and women? What can a biographer tell it? and then, in what sense can it be said that the world profits?” (WOOLF, 1989, p. 69)¹³². A resposta a essas questões é bastante pessimista em relação às possibilidades de sucesso da biografia enquanto gênero:

¹³⁰ Todos esses ensaios foram reunidos no volume *Selected Essays* (WOOLF, 2008).

¹³¹ “Quando *miss* Willatt morreu, em outubro de 1884, sentiu-se, como escreve sua biógrafa, ‘que o mundo tinha o direito de saber mais sobre mulher tão admirável, embora tão recatada’.” (WOOLF, 2009, p. 87).

¹³² “Que direito tem o mundo de saber sobre homens e mulheres? O que pode um biógrafo contar? E então, em que sentido poderia ser dito que o mundo lucra?” (WOOLF, 2009, p. 87).

The objection to asking these questions is not only that they take so much room, but that they lead to an uncomfortable vagueness of mind. Our conception of the world is that it is a round ball, coloured green where there are fields and forests, wrinkled blue where there is sea, with little peaks pinched up upon it, where there are mountain ranges. When we are asked to imagine the effect of Miss Willatt or another upon this object, the enquiry is respectful but without animation. (WOOLF, 1989, p. 69)¹³³

O prognóstico é desanimador, e tanto a vida de um indivíduo quanto o retrato fidedigno dessa vida são vistos como insignificantes diante da vastidão impessoal do universo. O texto, de imediato, descarta esse tipo de questionamento amplo, classificando-o como “perda de tempo”, mas afirma que pode ser interessante indagar, em específico, quem foi Willatt e por que ela foi biografada. O restante de “Memoirs of a Novelist”, então, deixa as questões iniciais generalizantes aparentemente de lado e apresenta uma análise de caso da biografia escrita por Linsett visando a discutir a qualidade e o propósito do texto e, sobretudo, a oferecer um retrato de Willatt, como vimos.

As perguntas sobre as possibilidades de apreensão da matéria pela biografia que abrem “Memoirs of a Novelist” encontram paralelos nos demais ensaios sobre esse gênero literário mencionados anteriormente. Neles, Woolf se dedica a discutir o gênero *biografia*, visto por ela como bastante próximo da ficção, mas, ao mesmo tempo, constituído por princípios muitas vezes opostos. Uma das questões centrais para a autora ao explorar as similaridades e as diferenças entre a biografia e a ficção é, justamente, entender por que parece ser tão difícil produzir uma biografia que seja também uma grande obra de arte. “The Art of Biography”, por exemplo, propõe diretamente a pergunta: “Is biography an art?” (WOOLF, 2008, p. 116)¹³⁴. A primeira resposta é, de pronto, afirmativa, declarando que, se o gênero provoca prazer em seus leitores, então definitivamente é arte.

No entanto, essa é uma pergunta que, de acordo com Woolf, continua frequente, ressurgindo a cada vez que uma nova biografia é aberta para ser lida. De acordo com a autora, um dos motivos para essa incerteza é a relativa juventude da biografia em comparação com a poesia ou com a ficção. O interesse e a curiosidade pela individualidade de pessoas comuns surgem recentemente e se manifestam, por exemplo, na escrita de vidas privadas a partir do século XVIII:

biography, compared with the arts of poetry and fiction, is a young art. Interest in our selves and in other people's selves is a late development of the human mind. Not until

¹³³ “A objeção a fazer essas perguntas é não só que elas ocupam muito espaço, mas também que conduzem a uma incômoda vaguidão mental. Nossa concepção do mundo é a de uma bola redonda, colorida de verde onde há florestas e campos, encrespada de azul onde há mar, e com minúsculos picos puxados para o alto, onde há cadeias de montanhas. Quando nos pedem para imaginar a impressão de miss Willatt ou de uma outra a respeito desse objeto, a indagação é respeitosa, mas desanimada.” (WOOLF, 2009, p. 87)

¹³⁴ “A biografia é uma arte?” (tradução nossa).

the eighteenth century in England did that curiosity express itself in writing the lives of private people. Only in the nineteenth century was biography fully grown and hugely prolific. (WOOLF, 2008, p. 116)¹³⁵

É importante notarmos como Woolf se refere à ficção, sem mencionar ou especificar o gênero *romance*, como uma forma artística mais antiga que a biografia. Segundo Watt (1962) e McKeon (1988), o romance (*novel*), assim como a biografia para Woolf, estabelece-se apenas durante o século XVIII na Inglaterra, fruto de diversos fatores históricos, como a ascensão da classe média, a consequente formação de um público leitor mais amplo e as mudanças na concepção e no papel social da individualidade. A forma biográfica de diversas obras desse período, de *Moll Flanders* a *Tristram Shandy*, indica essa aproximação entre o romance e a biografia no então florescente interesse pela vida privada individual e comum.

Mas, mesmo que se aproxime do romance em relação ao contexto de seu surgimento, a biografia possui especificidades que explicam a maior resistência, ainda no início do século XX, em aceitá-la como uma forma artística no mesmo nível do romance. O problema central para essa forma é, segundo Woolf, que sua própria natureza a faz mais restrita que as demais: “the art of biography is the most restricted of all the arts.” (WOOLF, 2008, p. 116)¹³⁶. Enquanto o romancista, trabalhando com a ficção, tem a liberdade de manipular a matéria que escreve do modo que achar melhor, o biógrafo deve obedecer aos fatos, às fontes e à veracidade daquilo que põe no papel:

here is a distinction between biography and fiction—a proof that they differ in the very stuff of which they are made. One is made with the help of friends, of facts; the other is created without any restrictions save those that the artist, for reasons that seem good to him, chooses to obey. (WOOLF, 2008, p. 117)¹³⁷

Um dos limites que essa obrigação com a fatualidade do que é narrado acarreta é a necessidade de confiar nos desejos das fontes e respeitá-los. A biografia depende de informações, muitas vezes, cedidas por pessoas próximas ao objeto da escrita, que podem omitir e censurar acontecimentos e características, em uma tentativa de preservar a boa imagem de um ente querido. Por essa razão, Woolf compara o resultado das biografias escritas no século XVIII a bonecos de cera: são factualmente corretos e criam um retrato bastante fiel de quem

¹³⁵ “A biografia, comparada com as artes da poesia e da ficção, é uma arte jovem. O interesse em nós mesmos e em outras pessoas é um desenvolvimento tardio da mente humana. Só no século XVIII na Inglaterra é que essa curiosidade se expressou na escrita da vida de pessoas privadas. Somente no século XIX é que a biografia cresceu plenamente e foi extremamente prolífica.” (tradução nossa).

¹³⁶ “A arte da biografia é a mais restrita de todas as artes.” (tradução nossa).

¹³⁷ “Aqui está uma distinção entre biografia e ficção — uma prova de que elas diferem no próprio material de que são feitas. Uma é feita com a ajuda de amigos, de fatos; a outra é criada sem nenhuma restrição, exceto aquelas que o artista, por razões que lhe parecem boas, escolhe obedecer.” (tradução nossa).

representam, mas sem defeitos e sem vida, “effigies that have only a smooth superficial likeness to the body in the coffin.” (WOOLF, 2008, p. 117)¹³⁸.

No final do século XIX, a biografia ganhou um pouco mais de liberdade, entre outros motivos, em decorrência de uma maior aceitação de que se retratem também os aspectos mais falhos das personagens representadas. Com fontes mais liberais em relação a como conhecidos serão retratados, um dos entraves ao gênero *biografia* foi amenizado. No entanto, o problema central persiste: o retrato da verdade factual e a representação da personalidade são antagônicos, mas a biografia precisa uni-los em um delicado equilíbrio.

Em outro ensaio, “The New Biography”, Woolf explora aquela que considera a dicotomia central do gênero *biografia*, a necessidade de balancear os conceitos opostos de verdade e de personalidade:

On the one hand there is truth; on the other, there is personality. And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it. (WOOLF, 2008, p. 95)¹³⁹

A verdade, aqui, é vista como aquela obtida por meio da mais rigorosa obediência aos fatos verificáveis: “the truth which biography demands, is truth in its hardest, most obdurate form; it is truth as truth is to be found in the British Museum; it is truth out of which all vapour of falsehood has been pressed by the weight of research.” (WOOLF, 2008, p. 95)¹⁴⁰. A representação da personalidade exige a manipulação dos fatos sendo retratados, mas se deve ter cuidado para que eles não percam sua integridade: “in order that the light of personality may shine through, facts must be manipulated; some must be brightened; others shaded; yet, in the process, they must never lose their integrity.” (WOOLF, 2008, p. 95)¹⁴¹. Se pender demais para a representação dos fatos, a biografia perde em termos de representação da personalidade, e vice-versa.

¹³⁸ “Retratos que têm apenas uma suave semelhança superficial com o corpo no caixão.” (tradução nossa).

¹³⁹ “Por um lado, há a verdade; por outro, há a personalidade. E se refletirmos sobre a verdade como algo semelhante à solidez do granito e na personalidade como algo semelhante à intangibilidade do arco-íris e pensarmos que o objetivo da biografia é fundir os dois em um todo sem emendas, admitiremos que o problema é difícil e que não é surpreendente que os biógrafos, em sua maioria, não consigam resolvê-lo.” (tradução nossa).

¹⁴⁰ “A verdade que a biografia exige, é a verdade em sua forma mais dura, mais obstinada; é a verdade como a verdade que se encontra no Museu Britânico; é a verdade da qual todo traço de falsidade foi retirado pelo rigor da pesquisa.” (tradução nossa).

¹⁴¹ “Para que a luz da personalidade possa brilhar, os fatos devem ser manipulados; alguns devem ser iluminados; outros, sombreados; no entanto, no processo, eles nunca devem perder sua integridade.” (tradução nossa).

Esse problema se intensifica para os biógrafos do início do século XX. Antes, segundo Woolf, era mais fácil retratar uma vida, bastava narrar uma série de proezas em ordem cronológica: “in the old days, the biographer chose the easier path. A life, even when it was lived by a divine, was a series of exploits. [...] a tale of battle and victory.” (WOOLF, 2008, p. 95)¹⁴². Para seus contemporâneos, no entanto, Woolf afirma que a vida deixou de consistir em uma série de acontecimentos e passou a ser definida pela personalidade:

We can no longer maintain that life consists in actions only or in works. It consists in personality. Something has been liberated beside which all else seems cold and colourless. We are freed from a servitude which is now seen to be intolerable. No longer need we pass solemnly and stiffly from camp to council chamber. We may sit, even with the great and good, over the table and talk. (WOOLF, 2008, p. 96)¹⁴³

Woolf compara essa mudança àquela sofrida por outros gêneros, como a poesia e a ficção:

With the twentieth century, however, a change came over biography, as it came over fiction and poetry [...] The first and most visible sign of it was in the difference of size. In the first twenty years of the new century biographies must have lost half their weight. [...] But the diminution of size was only the outward token of an inward change. The point of view had completely altered. [...] The author's relation to his subject is different. He is no longer the serious and sympathetic companion, toiling even slavishly in the footsteps of his hero. Whether friend or enemy, admiring or critical, he is an equal. In any case, he preserves his freedom and his right to independent judgement. Moreover, he does not think himself constrained to follow every step of the way. Raised upon a little eminence which his independence has made for him, he sees his subject spread about him. He chooses; he synthesises; in short, he has ceased to be the chronicler; he has become an artist. (WOOLF, 2008, p. 97)¹⁴⁴

O escritor se aproxima de seu objeto não com sentimento de veneração, mas como um igual, o que implica uma mudança de ponto de vista em relação ao que se narra, podendo haver maior capacidade de liberdade e de julgamento em relação à matéria. A cronologia deixa de ser um fator definidor da forma; o retrato de todos os acontecimentos de uma vida perde a primazia

¹⁴² “Nos velhos tempos, o biógrafo escolhia o caminho mais fácil. Uma vida, mesmo quando vivida por um ser divino, era uma série de façanhas. [...] um conto de batalhas e vitórias.” (tradução nossa).

¹⁴³ “Não podemos mais afirmar que a vida consiste apenas em ações ou em obras. Ela consiste em personalidade. Algo foi libertado, ao lado do qual todo o resto parece frio e incolor. Estamos livres de uma servidão que agora é vista como intolerável. Não precisamos mais passar de forma solene e dura do acampamento para a câmara do conselho. Podemos nos sentar à mesa e conversar mesmo com os grandes e bons.” (tradução nossa).

¹⁴⁴ “Com o século XX, porém, houve uma mudança na biografia, assim como na ficção e na poesia [...] O primeiro e mais visível sinal disso foi na diferença de tamanho. Nos primeiros vinte anos do novo século, as biografias devem ter perdido metade de seu peso. [...] Mas a diminuição do tamanho foi apenas o sinal exterior de uma mudança para dentro. O ponto de vista havia mudado completamente. [...] A relação do autor com seu tema é diferente. Ele não é mais o companheiro sério e solidário, trabalhando servilmente nos passos de seu herói. Seja amigo ou inimigo, admirador ou crítico, ele é um igual. De qualquer modo, ele preserva sua liberdade e seu direito ao julgamento independente. Além disso, ele não se acha constrangido a seguir cada passo do caminho. Elevado a uma pequena superioridade que sua independência lhe proporcionou, ele vê seu objeto espalhado a seu redor. Ele escolhe; ele sintetiza; em suma, ele deixou de ser o cronista; ele se tornou um artista.” (tradução nossa).

para o retrato de momentos significativos, escolhidos de acordo com o grau de acesso à personalidade de quem é o objeto da escrita.

Assim, Woolf defende que a biografia passa a se utilizar de ferramentas da ficção em um equilíbrio difícil, afinal a verdade do fato e a verdade da ficção são incompatíveis entre si:

Truth of fact and truth of fiction are incompatible; yet he is now more than ever urged to combine them. [...] Thus, the biographer's imagination is always being stimulated to use the novelist's art of arrangement, suggestion, dramatic effect to expound the private life. Yet if he carries the use of fiction too far, so that he disregards the truth, or can only introduce it with incongruity, he loses both worlds; he has neither the freedom of fiction nor the substance of fact. (WOOLF, 2008, p. 100)¹⁴⁵

Curiosamente, Woolf sugere que a ficção tem se mostrado mais eficiente em criar um retrato que seja percebido por seus leitores como verdadeiro: “for it would seem that the life which is increasingly real to us is the fictitious life; it dwells in the personality rather than in the act.” (WOOLF, 2008, p. 100)¹⁴⁶. Isso se dá, provavelmente, em decorrência das mudanças da percepção do que é a vida, mencionadas anteriormente. A mera narração de eventos factualmente comprováveis não atinge o nível mais íntimo da personalidade, vista como mais central na definição do que são a verdade e a vida.

A personalidade, diferentemente dos fatos, é apreendida não por meio da precisão com que se estabelece uma cronologia dos acontecimentos, mas por impressões causadas nos biógrafos por momentos significativos: “they maintain that the man himself, the pith and essence of his character, shows itself to the observant eye in the tone of a voice, the turn of a head, some little phrase or anecdote picked up in passage.” (WOOLF, 2008, p. 98)¹⁴⁷. Assim, um escritor de biografia moderno não se restringe aos fatos, procurando especialmente as ações características feitas pela pessoa sendo narrada: “He does not cumber himself with a single fact about them. He waits till they have said or done something characteristic, and then he pounces on it with glee.” (WOOLF, 2008, p. 99)¹⁴⁸.

¹⁴⁵ “A verdade do fato e a verdade da ficção são incompatíveis; no entanto, ele é agora mais do que nunca incentivado a combiná-las. [...] Assim, a imaginação do biógrafo está sempre sendo estimulada a usar a arte dos romancistas de arranjo, sugestão, efeito dramático para expor a vida privada. No entanto, se ele leva o uso da ficção longe demais, de modo a ignorar a verdade, ou a introduzi-la apenas com incongruência, ele perde ambos os mundos; ele não tem nem a liberdade da ficção nem a consistência do fato.” (tradução nossa).

¹⁴⁶ “Pois parece que a vida aparentemente cada vez mais real para nós é a vida fictícia; ela reside mais na personalidade do que no ato.” (tradução nossa).

¹⁴⁷ “Eles defendem que o próprio homem, o cerne e a essência de sua personalidade [*character*] se mostram ao olho do observador no tom de uma voz, no virar de uma cabeça, em alguma frasezinha ou anedota capturada de passagem.” (tradução nossa).

¹⁴⁸ “Ele não se agarra a um único fato sobre eles. Ele espera até que eles tenham dito ou feito algo característico, e então ele o apresenta com alegria.” (tradução nossa).

Concomitantemente, a personalidade do biógrafo acaba também sendo impressa nas escolhas por ele realizadas. Pela seleção dos fatos significativos que faz e pelo modo como prefere narrar esses fatos, o escritor se torna, ele também, um objeto visível para o leitor:

He is as much the subject of his own irony and observation as they are. He lies in wait for his own absurdities as artfully as for theirs. Indeed, by the end of the book we realise that the figure which has been most completely and most subtly displayed is that of the author. (WOOLF, 2008, p. 99)¹⁴⁹

Em “The Art of Biography”, encontramos essa discussão exemplificada na leitura que Woolf faz de duas obras do biógrafo Lytton Strachey. De acordo com a autora, esse escritor desejava escrever poemas ou peças de teatro, mas duvidava da própria capacidade criativa. O trabalho com as biografias possibilitava que ele exercesse sua habilidade de escrita de maneira análoga à do romancista, sem, no entanto, precisar do mesmo poder de invenção. Seus primeiros e breves textos proporcionavam vida ao retrato de episódios específicos da história de algumas pessoas. Contudo, esses curtos estudos se apoiaram em técnicas próprias da caricatura, como o exagero e a redução.

Em seus livros sobre as Rainhas Elizabeth e Victoria, no entanto, Strachey explorou a forma longa da biografia e desnudou os limites desse gênero. Assim, fez pender a balança de maneira desmedida em direção ora à representação de fatos verificáveis, ora à criação de uma personalidade: “In the Victoria he treated biography as a craft; he submitted to its limitations. In the Elizabeth he treated biography as an art; he flouted its limitations.” (WOOLF, 2008, p. 118)¹⁵⁰.

A obra sobre a rainha Victoria foi escrita com um amplo acesso a fontes que validassem os mais diversos e específicos fatos da vida biografada. O resultado, de acordo com a avaliação de Woolf, é que o livro é um sucesso em criar uma representação sólida, real e palpável de sua personagem, mas, ao mesmo tempo, é um texto limitado, pois lhe falta a intensidade da poesia, o entusiasmo do drama: “Could not biography produce something of the intensity of poetry, something of the excitement of drama, and yet keep also the peculiar virtue that belongs to fact—its suggestive reality, its own proper creativeness?” (WOOLF, 2008, p. 119)¹⁵¹.

¹⁴⁹ “Ele é tanto objeto de sua própria ironia e observação quanto eles são. Ele espera por seus próprios disparates tão artisticamente quanto pelos deles. De fato, ao final do livro percebemos que a figura mais completa e mais sutilmente exibida é a do autor.” (tradução nossa).

¹⁵⁰ “Na Victoria, ele tratou a biografia como um ofício; ele se submeteu a suas limitações. Na Elizabeth, ele tratou a biografia como uma arte; ele ignorou suas limitações.” (tradução nossa).

¹⁵¹ “A biografia não poderia produzir algo da intensidade da poesia, algo da excitação do drama, e, ainda assim, manter também a virtude peculiar que pertence aos fatos — sua realidade sugestiva, sua própria criatividade?” (tradução nossa).

É justamente essa busca por uma criatividade e uma capacidade de sugestão específicas do gênero *biografia* que Strachey explora em seu segundo livro, sobre a Rainha Elizabeth. Não havendo acesso à mesma quantidade e abrangência de fontes como no livro anterior, havia mais espaço para a criação artística: “Everything seemed to lend itself to the making of a book that combined the advantages of both worlds, that gave the artist freedom to invent, but helped his invention with the support of facts—a book that was not only a biography but also a work of art.” (WOOLF, 2008, p. 119)¹⁵². A combinação, no entanto, mostrou-se impossível: “fact and fiction refused to mix.” (WOOLF, 2008, p. 119)¹⁵³. Segundo Woolf, a biografia impõe, acima de tudo, uma condição específica a seus autores: ela deve se basear em fatos que possam ser verificados por outras pessoas que não o próprio escritor. Como não havia fontes suficientes, Strachey se sentiu impelido a inventar, mas, como, ao menos, alguns fatos eram verificáveis, era possível confrontar o que estava escrito. O resultado é uma personagem que existe num limbo, num mundo ambíguo entre fato e ficção, sem conseguir se materializar plenamente de um modo ou de outro.

De acordo com Woolf, a personagem biografada e a personagem inventada são compostas por elementos mutuamente incompatíveis:

when the biographer complained that he was tied by friends, letters, and documents he was laying his finger upon a necessary element in biography; and that it is also a necessary limitation. For the invented character lives in a free world where the facts are verified by one person only—the artist himself. Their authenticity lies in the truth of his own vision. The world created by that vision is rarer, intenser, and more wholly of a piece than the world that is largely made of authentic information supplied by other people. And because of this difference the two kinds of fact will not mix; if they touch they destroy each other. (WOOLF, 2008, p. 120)¹⁵⁴

A ficção é construída de maneira mais rarefeita que a biografia, pois não precisa se ater à minuta da reprodução factual e comprovada de um acontecimento, selecionando apenas o que for realmente significativo e compondo a partir daí. O resultado é um mundo mais intenso e de maior sensação de unidade e completude, algo difícil de ser obtido pela biografia, que se

¹⁵² “Tudo parecia tender para a elaboração de um livro que combinava as vantagens dos dois mundos, que dava ao artista liberdade para inventar, mas ajudava sua invenção com o apoio de fatos — um livro que não era apenas uma biografia, mas também uma obra de arte.” (tradução nossa).

¹⁵³ “Fato e ficção se recusavam se misturar.” (tradução nossa).

¹⁵⁴ “Quando o biógrafo reclamou que ele estava atado por amigos, cartas e documentos, ele estava apontando um elemento necessário na biografia; e que isso também é uma limitação necessária. Pois a personagem [*character*] inventada vive em um mundo livre em que os fatos são verificados por uma única pessoa — o próprio artista. A autenticidade dessas personagens reside na verdade da visão do escritor. O mundo criado por essa visão é mais rarefeito, mais intenso e mais completo do que o mundo que em grande parte é feito de informações autênticas fornecidas por outras pessoas. E devido a essa diferença, os dois tipos de fatos não se misturam; se eles se tocam, destroem-se mutuamente.” (tradução nossa).

constrói pela representação detalhada dos pormenores da existência de alguém real obedecendo à fragmentação de pontos de vista causada pelo uso de fontes diversas e, às vezes, conflitantes.

É essa também a explicação de Woolf para a maior durabilidade das grandes obras de ficção, cujas personagens continuam fascinando leitores séculos depois de sua criação: “The artist’s imagination at its most intense fires out what is perishable in fact; he builds with what is durable; but the biographer must accept the perishable, build with it, imbed it in the very fabric of his work.” (WOOLF, 2008, p. 122)¹⁵⁵. A biografia tem menor resistência ao tempo, pois seu elemento constitutivo central é essencialmente efêmero: o fato e suas minúcias.

Woolf distingue aqui o fato biográfico do fato científico: “these facts are not like the facts of science—once they are discovered, always the same. They are subject to changes of opinion; opinions change as the times change.” (WOOLF, 2008, p. 121)¹⁵⁶. A efemeridade desse tipo de fato se deve, em parte, a eles serem provenientes, muitas vezes, do relato de testemunhas e das próprias personagens (em diários e cartas) moldados pelos valores éticos e morais de seu tempo.

O biógrafo deve respeitar essa multiplicidade de pontos de vista, que tende a aumentar no mundo moderno: “since we live in an age when a thousand cameras are pointed, by newspapers, letters, and diaries, at every character from every angle, he must be prepared to admit contradictory versions of the same face.” (WOOLF, 2008, p. 121)¹⁵⁷. No entanto, o trabalho com essas opiniões contraditórias e essencialmente efêmeras cria também uma possibilidade interessante para o escritor de biografias, que encontra em seu material o campo perfeito para debater as convenções de um tempo: “Thus the biographer must go ahead of the rest of us, like the miner’s canary, testing the atmosphere, detecting falsity, unreality, and the presence of obsolete conventions.” (WOOLF, 2008, p. 121)¹⁵⁸.

O termo *convenção*, aqui, ganha um sentido diferente, porém complementar, daquele usado nos ensaios sobre ficção. Anteriormente, vimos que Woolf utilizou o termo para se referir às convenções formais do gênero *romance* e da ficção como um todo, que precisavam ser desmontadas para que o escritor pudesse se reaproximar da matéria. Agora, seu uso é relativo

¹⁵⁵ “A imaginação do artista em sua maior intensidade elimina o que é perecível no fato; ele constrói com o que é durável; mas o biógrafo deve aceitar o perecível, construir com ele, incluí-lo na própria tecitura de sua obra.” (tradução nossa).

¹⁵⁶ “Estes fatos não são como os fatos da ciência — uma vez descobertos, sempre os mesmos. Eles estão sujeitos a mudanças de opinião; as opiniões mudam conforme os tempos mudam.” (tradução nossa).

¹⁵⁷ “Já que vivemos em uma época em que, de todos os ângulos, mil câmeras são apontadas, por jornais, cartas e diários, para cada personagem [*character*], ele deve estar preparado para aceitar versões contraditórias de um mesmo rosto.” (tradução nossa).

¹⁵⁸ “Assim, o biógrafo deve avançar à frente do resto de nós, como o canário do mineiro, testando a atmosfera, detectando falsidade, irreabilidade, e a presença de convenções obsoletas.” (tradução nossa).

às convenções sociais de um determinado tempo, que afetam como os fatos são percebidos e descritos pelas diversas fontes. Nos dois casos, a convenção oferece um filtro de interpretação da realidade que pode nos separar do sentido real e profundo da vida. Por essa razão, mesmo que não alcance a criação de personagens tão intensas e completas quanto as da ficção, a biografia, ao trabalhar a partir das contradições entre os fatos e as convenções sociais, oferece algo igualmente valioso, o fato criativo, sugestivo e fértil que consegue reproduzir a tensão do real:

For few poets and novelists are capable of that high degree of tension which gives us reality. But almost any biographer, if he respects facts, can give us much more than another fact to add to our collection. He can give us the creative fact; the fertile fact; the fact that suggests and engenders. (WOOLF, 2008, p. 122-123)¹⁵⁹

Para Woolf, portanto, um dos desafios centrais da biografia enquanto gênero é a tensão que se cria entre elementos opostos: de um lado, aquilo que a autora denomina “verdade” e “fato”; do outro, “personalidade” e “ficção”. A força criativa do escritor se submete à dureza do fato verificável, que, por sua vez, depende de diversas fontes para se sustentar. Uma das fontes mais complicadas e, no entanto, mais comuns, é o relato de pessoas próximas ao objeto que se deseja biografar. O problema aqui não é apenas a precisão, ou não, desses relatos, mas principalmente a intencionalidade de quem os oferece. Um parente ou um amigo íntimo pode propositalmente alterar eventos e censurar acontecimentos buscando preservar certa imagem da pessoa de quem fala:

The widow and the friends were hard taskmasters. Suppose, for example, that the man of genius was immoral, ill-tempered, and threw the boots at the maid's head. The widow would say, 'Still I loved him—he was the father of my children; and the public, who love his books, must on no account be disillusioned. Cover up; omit.' The biographer obeyed. (WOOLF, 2008, p. 117)¹⁶⁰

Em mais de um momento, “Memoirs of a Novelist” critica a obra de Linsett de maneira semelhante. A proximidade entre a biógrafa e seu objeto a coloca na mesma posição da viúva hipotética da citação acima, que tenta preservar uma imagem pública da pessoa de quem se fala por meio de omissões e apagamentos. A diferença fundamental é que Linsett não é apenas uma das fontes; é ela quem seleciona e organiza tudo o que as demais fontes oferecem. Assim, sua

¹⁵⁹ “Pois poucos poetas e romancistas são capazes daquele alto grau de tensão que nos dá a realidade. Mas quase qualquer biógrafo, se ele respeitar os fatos, pode nos dar muito mais do que outro fato a ser acrescentado à nossa coleção. Ele pode nos dar o fato criativo; o fato fértil; o fato que sugere e estimula.” (tradução nossa).

¹⁶⁰ “A viúva e os amigos eram mestres difíceis. Suponha, por exemplo, que o gênio era imoral, mal-humorado e jogava as botas na cabeça da empregada. A viúva diria: ‘Ainda assim eu o amava — ele era o pai de meus filhos; e o público, que ama seus livros, não deve em caso algum ficar desiludido. Acoberte; omita.’ O biógrafo obedecia.” (tradução nossa).

tentativa de preservar a imagem de Willatt tem um efeito ainda mais limitador sobre as possibilidades da obra. O exemplo mais claro de interferências desse tipo sobre a história que tenta narrar é o episódio em que, após sua amiga de infância se casar, Willatt sofre algum tipo de desilusão amorosa, mas Linsett escolhe não abordar esse episódio explicitamente:

At the same time Frances had a strange experience of her own, which is concealed by Miss Linsett, in the most provoking manner conceivable [...]. The most interesting event in Miss Willatt's life, owing to the nervous prudery and the dreary literary conventions of her friend, is thus a blank. (WOOLF, 1989, p. 73)¹⁶¹

Os valores e as convenções literárias em que Linsett acredita atrapalham sua escrita ao se sobreporem à matéria que ela tenta apreender. Como vimos, Woolf defende em seus ensaios sobre o romance que um dos maiores entraves para o escritor de ficção no início do século XX era a obediência a convenções que não mais funcionavam nem para a apreensão da realidade pelo escritor nem para o reconhecimento da correspondência entre a forma e o mundo pelo leitor. A escrita de Linsett, similarmente, é afetada negativamente pela obediência a convenções — sejam as literárias mencionadas diretamente na citação acima, sejam as sociais, escondidas atrás de seu pudor.

Os pudores de Linsett, que a fazem escolher omitir um acontecimento decisivo da vida de Willatt, também lhe incutem uma visão de mundo que permite considerar o trabalho filantrópico da romancista sem nenhum tipo de reflexão crítica. Em seu livro, Willatt é representada como alguém livre de defeitos: benevolente e possuidora de uma distinta retidão de caráter, amiga das crianças e dos animais, filha devota e praticamente uma mãe para os pobres que ajudou. O surpreendente, de acordo com “Memoirs of a Novelist”, não é apenas o quão absurdo um retrato assim pode ser, mas também Linsett acreditar completamente naquilo que escreve:

It is the fact that Miss Linsett believed these things and not the absurdity of them that dismays one. She believed at any rate that one should admire such virtues and attribute them to one's friends both for their sake and for one's own; to read her is to leave the world in daylight and enter a closed room, hung with claret coloured plush, and illustrated with texts. (WOOLF, 1989, p. 74)¹⁶²

¹⁶¹ “Ao mesmo tempo, Frances teve uma estranha experiência, que é dissimulada por miss Linsett, da maneira mais provocante que se possa imaginar [...]. O fato mais interessante da vida de miss Willatt, devido à nervosa pudicícia e às enfadonhas convenções literárias de sua amiga, é assim um vazio.” (WOOLF, 2009, p. 92-93).

¹⁶² “É o fato de miss Linsett acreditar nessas coisas, e não o absurdo delas, que nos desalenta. Ela acreditava, fosse como fosse, que se deviam admirar tais virtudes e atribuí-las aos amigos, quer no interesse deles, quer no nosso; lê-la por conseguinte é deixar o mundo à luz do dia e entrar num quarto fechado, adornado com pelúcia cor de clarete e ilustrado com textos.” (WOOLF, 2009, p. 94).

Por trás da maneira como Linsett enxerga a amiga, há a ideia de que o esforço de atribuir boas qualidades a um amigo é, em si, algo bom e correto. O retrato de Willatt feito na biografia é fruto, portanto, de uma escolha pautada por um ideal de moralidade. Além disso, a citação acima indica também uma das maneiras como tal visão de mundo se forma. Linsett, antes de ser amiga e seguidora de Willatt, foi sua leitora; sua visão de mundo, segundo “Memoirs of a Novelist”, foi construída sob a influência decisiva dos textos que leu.

As convenções literárias, desse modo, afetam a escrita de Linsett em mais de uma maneira. Primeiramente, afetam diretamente as escolhas formais do livro, o que pode ser visto, por exemplo, na opção por seguir rigorosamente a cronologia dos acontecimentos na ordenação dos capítulos. A biografia de Willatt começa em seu nascimento e termina em sua morte por nenhuma outra razão senão porque essa seria a ordem natural das coisas.

Além disso, os acontecimentos dos primeiros 17 anos da futura romancista são narrados de uma maneira mecânica, que faz com que as personagens possivelmente significativas ali presentes, como sua mãe e seu pai, mal sejam mencionadas. O restante da vida de Willatt é narrado também de maneira bastante mecânica. O ensaio, por exemplo, questiona qual teria sido o método usado por Linsett para escolher como dividir os capítulos de seu livro e conclui que ela segue as mudanças de endereço da romancista. Esses acontecimentos são usados como grandes marcos temporais na estrutura do livro, mas não possuem qualquer significado especial. De modo geral, esse é um problema aparentemente frequente, que acaba construindo uma representação esvaziada de vida da protagonista: “We see a wax work as it were of Miss Willatt preserved under glass.” (WOOLF, 1989, p. 74)¹⁶³. A tentativa de adesão total às convenções literárias, portanto, resulta num texto maquinal, que não pode ser bem-sucedido em apreender a vida que quer representar.

O uso da imagem de uma figura de cera para ilustrar a inépcia do texto de Linsett remete diretamente à visão de Woolf sobre a biografia enquanto gênero, apresentada no ensaio “The Art of Biography”. Segundo a autora, o resultado da necessidade de se obedecer à dureza dos fatos verificáveis e, principalmente, aos desígnios das fontes utilizadas é que, na Era Vitoriana, a biografia não era capaz de produzir mais do que uma figura de cera da pessoa biografada: “the majority of Victorian biographies are like the wax figures now preserved in Westminster Abbey, that were carried in funeral processions through the street—effigies that

¹⁶³ “Vemos apenas uma estátua de cera, como se fosse de *miss* Willatt preservada em vidro.” (WOOLF, 2009, p. 93).

have only a smooth superficial likeness to the body in the coffin.” (WOOLF, 2008, p. 117)¹⁶⁴. É essa junção entre seguir estruturas pouco flexíveis na forma do texto e a censura de amigos e parentes o que mais atrapalha a biografia do período como um todo e a obra escrita por Linsett, especificamente.

Não podemos, no entanto, acusar Linsett de escrever mal apenas por seguir as normas biográficas de seu tempo, já que nem nisso ela é particularmente bem-sucedida. Quando os eventos que ela precisaria narrar se chocam com sua visão moral do mundo, ela opta por ignorá-los completamente. De modo curioso, podemos traçar a origem desse apagamento a outro conjunto de convenções literárias: aquelas dos romances escritos por Willatt.

Linsett era uma leitora tão assídua das obras da romancista que, por fim, torna-se uma de suas seguidoras e se orgulha de se considerar uma amiga próxima. Em seus romances, como observamos, Willatt impõe diversas camadas de separação entre si e a matéria que narra, e suas obras são quase que exclusivamente sobre relacionamentos amorosos. Assim, ao mesmo tempo, o amor é visto como peça central das relações entre as personagens nos livros da autora, mas é representado da maneira mais distante possível, desde o nível geográfico (as tramas sempre se passam em locais tão longínquos que poderiam não ser reais), até nas escolhas lexicais e na dificuldade da escritora em representá-lo diretamente. As relações amorosas são, por consequência, simultaneamente assunto principal e tabu. A visão de mundo de Linsett se forma a partir desse tipo de texto; é também dessa maneira, agindo sobre sua formação enquanto indivíduo, que as convenções literárias afetam sua escrita. Quando se depara com uma situação mais intensa em termos das paixões de sua personagem, Linsett, tendo como modelo textual os romances que lê, tem dificuldade de se aproximar da matéria e opta pela omissão, o que faz utilizando justamente uma menção a uma obra de Willatt: “No one who has read the book (*Life’s Crucifix*) can doubt that the heart which conceived the sorrows of Ethel Eden in her unhappy attachment had felt some of the pangs so feelingly described *itself*; so much we may say, more we may not.” (WOOLF, 1989, p. 73)¹⁶⁵.

A crítica ao texto de Linsett vai além de apenas identificar como a tentativa de seguir acriticamente conjuntos de normas e convenções de escrita acaba por produzir uma obra ruim.

¹⁶⁴ “A maioria das biografias vitorianas são como as figuras de cera agora preservadas na abadia de Westminster, que eram transportadas em procissões funerárias pela rua — figuras que têm apenas uma leve semelhança superficial com o corpo no caixão.” (tradução nossa).

¹⁶⁵ “Ninguém que tenha lido o livro (*O crucifixo da vida*) pode duvidar de que o coração que concebeu os sofrimentos de Ethel Eden em sua infeliz ligação sofrera *em si mesmo* algumas das dores tão pungentemente descritas; mas isso é tudo, mais do que isso não podemos dizer.” (WOOLF, 2009, p. 92-93, grifos da autora).

Ao revelar sua própria interpretação sobre a vida de Willatt, “Memoirs of a Novelist” também defende outro tipo de biografia.

Nos ensaios sobre biografia, Woolf afirma, como vimos, que um texto baseado na mera apresentação dos acontecimentos da vida de alguém importante é incapaz de criar um retrato que seja mais que um boneco de cera. Para representar a vida, é necessário, segundo a autora, que se perceba quais foram os momentos de fato significativos na trajetória de quem se configura como o objeto da escrita. O livro deveria, então, surgir a partir das impressões que esses momentos causam no escritor.

Em “Memoirs of a Novelist”, a versão alternativa para a vida de Willatt não surge a partir de novos dados ou de fontes mais precisas, mas de impressões que assaltam a mente do narrador-ensaísta a partir, primeiramente, de elementos semelhantes aos que Linsett apresenta em seu livro:

Happily there are signs that Miss Willatt was not what she seemed. They creep out in the notes, in her letters, and most clearly in her portraits. The sight of that large selfish face, with the capable forehead and the surly but intelligent eyes, discredits all the platitudes on the opposing page; she looks quite capable of having deceived Miss Linsett. (WOOLF, 1989, p. 74)¹⁶⁶

Essa é a segunda vez no texto em que os retratos de Willatt são empregados como fonte para uma afirmação a respeito da romancista. Anteriormente, uma imagem da escritora aos 17 anos fora usada para confirmar que ela não era uma moça tão bonita pelos padrões da época, o que provavelmente atrapalharia suas chances de sucesso nos bailes que frequentava. Naquele momento, o retrato forneceu elementos concretos — as características físicas de Willatt — para a análise, mas, agora, o uso da imagem é diferente. Nada concreto, nenhum fato verificável, é encontrado na pintura; o importante é a forte impressão que o rosto representado causa, e as direções para as quais essa impressão aponta.

Se Willatt realmente tivesse sido alguém capaz de enganar Linsett, isso explicaria melhor a incapacidade da autora da biografia de apreender a vida de sua amiga. Assim, a baixa qualidade do texto deixa de ser apenas um problema literário, e passa a ser, ela também, uma fonte que pode ser usada para compreender essas duas mulheres e sua relação. Essa percepção permite que o narrador-ensaísta de “Memoirs of a Novelist” reinterprete os acontecimentos da vida da romancista e encontre alguém que passou a vida toda procurando satisfazer uma

¹⁶⁶ “Felizmente há indícios de que *miss* Willatt não era o que parecia ser. Indícios que emanam das notas, das suas cartas e, com mais clareza ainda, dos seus retratos. A visão desse rosto largo e egoísta, com testa de bem-dotada e o olhar ríspido porém inteligente, desabona todas as banalidades da página ao lado; bem que ela dá mesmo a impressão de ter decepcionado *miss* Linsett.” (WOOLF, 2009, p. 94).

necessidade pessoal por poder e reconhecimento que nem a castidade, nem a caridade, tampouco o trabalho filantrópico, poderiam suprir. É, portanto, a forte impressão que surge primeiro da surpreendente baixa qualidade do texto de Linsett e se cristaliza a partir dos retratos de Willatt que serve como ponto de partida para o retrato que “Memoirs of a Novelist” faz de seu objeto central.

Além de possibilitar uma representação mais complexa de Willatt, as impressões produzidas pela qualidade do texto da biografia têm, ainda, outro efeito: Linsett se torna, em alguma medida, objeto de interesse para o ensaio, ainda que secundário. É mais difícil escrever sobre Linsett, pois existem menos informações disponíveis sobre ela do que sobre Willatt. Dos acontecimentos de sua vida, sabemos que manteve, por 14 anos, uma amizade muito importante para ela com a romancista, sabemos também que morreu na Austrália, e mais nada. Tudo o mais que podemos apreender sobre essa personagem vem de suas escolhas em sua escrita.

O caráter pudico e moralista de Linsett é observável a partir de como ela descreve Willatt, de como escolhe ver a romancista e daquilo que opta por omitir em seu texto, como mencionamos anteriormente. Do relato alongado e detalhado da morte da romancista, o conto-ensaio sugere que Linsett prefere trabalhar com o tema da morte como uma espécie de afronta a uma vida que sempre a tratara mal: “Miss Linsett had a natural distrust of life, which was boisterous and commonplace, and had never treated her too well, and took every opportunity of proving that human beings die, as though she snubbed some ill-mannered schoolboy.” (WOOLF, 1989 p. 78)¹⁶⁷. Willatt pode não ter sido completamente sincera no que ofereceu a Linsett, mas, ao menos, deu-lhe coisas que até então lhe haviam sido negadas: acolhimento e uma promessa de sentido.

“Memoirs of a Novelist”, ao caracterizar o círculo de seguidoras que se forma ao redor de Willatt, lamenta que se saiba tão pouco sobre essas pessoas:

all these people who dropped into tea and had Sunday supper and conversation afterwards, come to life again, and tempt us almost intolerably to know more about them. What did they look like, and do, what did they want from Miss Willatt and what did they think of her, in private? – but we shall never know, or hear from them again. They have been rolled into the earth irrevocably. (WOOLF, 1989, p. 78)¹⁶⁸

¹⁶⁷ “Miss Linsett tinha uma natural desconfiança da vida, que era ruidosa e vulgar e nunca a tratara muito bem, aproveitando todas as oportunidades para provar que os seres humanos morrem, como se estivesse ralhando com um escolar de maus modos.” (WOOLF, 2009, p. 99)

¹⁶⁸ “Todas essas pessoas que vinham para o chá e depois ficavam para a ceia de domingo e as conversas, voltavam então à vida, tentando-nos, de um modo quase insuportável, a saber mais sobre elas. Que aparência tinham, e o que faziam, o que queriam de miss Willatt e o que pensavam, em particular, a seu respeito? Porém nós nunca saberemos, nunca ouviremos falar deles de novo. Todos baixaram irremediavelmente à terra.” (WOOLF, 2009, p. 98-99).

As impressões causadas pelo texto de Linsett permitem que, ao menos, uma dessas pessoas, uma dessas vidas, seja resgatada e retratada. Assim, “Memoirs of a Novelist”, quando lido com os demais ensaios sobre a biografia enquanto gênero, desenvolve a discussão sobre a oposição entre a representação do fato e a da personalidade. Nesse sentido, exemplifica, em oposição à obra de Linsett, um novo modo de escrever uma obra biográfica, utilizando-se de impressões e de sensações na identificação e na representação da matéria realmente significativa. Ademais, o conto-ensaio também transforma a autora da biografia analisada em objeto de interesse, observando a maneira como sua personalidade — ou seu *character*, tomando emprestado o termo usado por Woolf nos ensaios sobre ficção — revela-se em suas escolhas formais para a apreensão de uma vida.

2.3 Um conto

A discussão até aqui posiciona “Memoirs of a Novelist” como um ensaio fundamental para compreendermos as duas facetas da obra crítica de Woolf que apresentamos neste capítulo. Em relação à escrita de ficção como ocupação para mulheres em seu tempo, o ensaio se preocupa com a maneira como a obra da romancista biografada se relaciona com o mundo, tanto nas condições sociais e históricas que influem sobre a formação de Willatt enquanto escritora, quanto na maneira como sua obra afeta o mundo ao redor. Ao mesmo tempo, partindo da análise de um exemplo, a obra de Linsett sobre Willatt, Woolf explora os mesmos temas de seus textos sobre a biografia e demonstra novas técnicas que questionam as convenções de escrita tradicionais desse gênero literário e resultam em uma maneira alternativa, e mais profunda, de representar o mesmo objeto a partir das mesmas fontes.

No entanto, como vimos, há um dado que parece querer complicar essa aproximação com esses conjuntos de ensaios. “Memoirs of a Novelist” é, também, uma obra de ficção, e não apenas um ensaio feito a partir da crítica de uma biografia, uma vez que nem a obra analisada, nem as personagens e os acontecimentos mencionados de fato existiram. Enquanto ensaio, o texto defende a utilização, pela biografia, de técnicas que Woolf julga como próprias da ficção para melhor apreender e representar seus objetos. No entanto, enquanto conto, o movimento parece ser o contrário: é uma obra de ficção que utiliza elementos típicos da biografia e do ensaio em sua composição.

No centro desse jogo entre gêneros literários articulado no texto, que nunca revela sua natureza fictícia para o leitor, está um narrador que assume um disfarce, muito bem elaborado, de crítico, a começar pelo uso que faz da linguagem. Como podemos ver nos trechos

reproduzidos anteriormente, o narrador se apresenta na primeira pessoa, mas no plural e não no singular, de maneira a mimetizar a impessoalidade de voz que se espera de uma peça mais analítica, algo que se sustenta ao longo do texto inteiro. Esse esforço é perceptível, por exemplo, em expressões como: “if we may theorise” (WOOLF, 1985, p. 69); “we can consult” (WOOLF, 1985, p. 71); “we can imagine” (WOOLF, 1985, p. 71); “Our difficulty as we read now” (WOOLF, 1985, p. 73); “one sees that” (WOOLF, 1985, p. 79) ¹⁶⁹. Ao apagar sua individualidade, o narrador reforça a ideia de que a história que conta é, primeiramente, fruto da análise de fatos que podem ser verificados por outros observadores. Além disso, o uso do plural aproxima o narrador do leitor, como se a interpretação dos fatos pudesse também ser compartilhada.

Outro elemento ainda mais significativo na composição do disfarce do narrador é a utilização de entrevistas com testemunhas e de pesquisas com fontes primárias como base para os dados expostos no texto. Em uma crítica, as menções a uma extensa pesquisa prévia produzem uma sensação de autoridade e veracidade maior para o leitor. O conto mimetiza esse efeito com eficiência, por um lado, ao não revelar que suas fontes são, assim como todo o restante da história, inventadas e, por outro lado, ao frequentemente salientar de onde teria retirado as informações que compõem qualquer um dos acontecimentos da vida de Willatt que são narrados.

Ao traçar um perfil da romancista, por exemplo, o narrador se vale do relato do irmão de Willatt, retirado do livro escrito por Linsett, e compara a imagem descrita por ele com um quadro da artista ainda jovem. As duas citações a elementos externos ao texto (a própria biografia sendo criticada e o quadro) reforçam a sensação de que as personagens e as ações narradas existiram no mundo real — mesmo que esses elementos externos não existam de fato.

Logo em seguida, o narrador parte desse retrato oferecido pelo irmão da romancista e se indaga a respeito de como ela teria sido afetada pela experiência de comparecer a seu primeiro baile: “We can imagine (to steal Miss Linsett’s useful phrase) that this ‘shy awkward girl much given to mooning’ who walked in to pigsties, and read history instead of fiction, did not enjoy her first ball. Her brother’s words evidently sum up what was in the air as they drove home.” (WOOLF, 1985, p. 71-72) ¹⁷⁰. O trecho entre aspas (“shy awkward girl much given to

¹⁶⁹ “Se nos for lícito teorizar” (WOOLF, 2009, p. 88), “podemos consultar” (WOOLF, 2009, p. 90), “podemos imaginar” (WOOLF, 2009, p. 90), “nossa dificuldade, quando agora lemos” (WOOLF, 2009, p. 92), “vê-se que” (WOOLF, 2009, p. 100).

¹⁷⁰ “Podemos imaginar (apropriando-nos da útil frase de *miss* Linsett), que aquela “menina desajeitada e tímida muito dada a andar no mundo da lua”, que entrava pelos chiqueiros e lia história em vez de ficção, não tenha

moonings”) e as características de Willatt listadas foram retirados de uma longa citação, reproduzida no parágrafo imediatamente anterior do conto, e são parte do relato do irmão contido no livro de Linsett. A narração que se segue, o episódio do baile propriamente dito, utiliza-se da mesma fonte como guia inicial, algo que o narrador faz questão de salientar antes mesmo de começar a história.

Outro elemento desse mesmo trecho que nos interessa são as palavras iniciais, “we can imagine”, que produzem algum estranhamento. Por um lado, a primeira pessoa do plural reforça a impessoalidade da voz que se dirige ao leitor; por outro, o verbo *imaginar* pressupõe o esforço criativo de uma subjetividade individual. O narrador rapidamente se afasta da contradição interna dessa construção inicial ao afirmar que tal formulação é típica de Linsett, e seu uso, nesse momento, configura uma pequena provocação irônica ao estilo da biografia analisada. O trecho subsequente ao que acabamos de comentar oferece outra possibilidade de leitura:

She found some angle in the great ball room where she could half hide her large figure, and there she waited to be asked to dance. She fixed her eyes upon the festoons which draped the city arms and tried to fancy that she sat on a rock with the bees humming round her; she bethought her how no one in that room perhaps knew as well as she did what was meant by the Oath of Uniformity; then she thought how in sixty years, or less perhaps, the worm would feed upon them all; then she wondered whether somehow before that day, every man now dancing there would not have reason to respect her. (WOOLF, 1985, p. 72)¹⁷¹

É perfeitamente possível que o narrador tenha retirado de um testemunho como o do irmão a maneira específica como Willatt se posicionou no salão, presente no início desse trecho, mas os processos internos que se seguem, os pensamentos da romancista, não poderiam ser baseados na mesma fonte. Como poderiam tanto o irmão quanto o autor de um artigo ter acesso ao que se passava na mente de Willatt? Tomado em conjunto com o impulso criativo subentendido na frase “we can imagine”, que o texto apresentou logo antes, esse trecho aparenta se aproximar mais do reino da ficção, seja pelo estilo de escrita, mais narrativo e sem as marcações da impessoalidade de voz, seja pelo acesso a que se permite à interioridade da personagem. No entanto, o narrador logo aponta outro artifício de seu disfarce de crítico, o uso de cartas escritas pela própria Willatt como fonte de informações a respeito de seus sentimentos:

gostado do seu primeiro baile. As palavras de seus irmãos evidentemente sintetizam o que estava no ar, quando voltavam para casa.” (WOOLF, 2009, p. 90)

¹⁷¹ “Ela encontrou um ângulo, no grande salão de baile, onde pôde esconder pela metade sua larga figura, e ali ficou à espera de que a convidassem para dançar. Ficou os olhos nas grinaldas que adornavam os braços da cidade e tentou imaginar que ela estava sentada numa pedra, cheia de abelhas que zumbiam em torno; considerou que ali talvez não haveria ninguém que soubesse tanto quanto ela o que queria dizer o Voto de Uniformidade; depois pensou em como em sessenta anos, ou talvez menos, os vermes já teriam comido todos eles; perguntou-se ainda se de alguma forma, antes desse dia, os homens que agora estavam dançando não teriam razões de respeitá-la.” (WOOLF, 2009, p. 90-91).

“She wrote to Miss Ellen Buckle, to whom all her early letters are addressed that ‘disappointment is mixed with our pleasures, wisely enough, so that we may not forget &c &c.’” (WOOLF, 1985, p.72)¹⁷².

Assim, “Memoirs of a Novelist” toma bastante cuidado para manter esse equilíbrio delicado entre seu caráter ficcional e sua aparência de ensaio. Isso se mantém mesmo adiante, quando o narrador declara que vai abandonar a obra de Linsett como fonte principal e passa a narrar a vida de Willatt se baseando nas próprias impressões. O texto cuidadosamente identifica as origens dessas impressões para que o disfarce se sustente.

Existe um instante, porém, em que o caráter ficcional do conto fica um pouco mais visível. No último parágrafo, o detalhamento excessivo dos momentos finais de Willatt causa uma forte impressão no narrador, que passa a compreender melhor a fascinação de Linsett pela morte: “one sees that Miss Linsett liked death because it gave her an emotion, and made her feel things for the first time as though they meant something.” (WOOLF, 1989, p. 79)¹⁷³. A morte, aqui, oferece uma ruptura no ritmo automatizado da vida sem sentido; além disso, a partir dela, é possível vislumbrar, retroativamente, um sentido para a vida que se encerra.

De acordo com Benjamin, a morte é um momento fundamental da construção de um romance:

o “sentido” da sua vida somente se revela a partir de sua morte. Porém o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler o “sentido da vida”. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. Se necessário, morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência a morte verdadeira. [...] Em consequência, o romance não é significativo por descrever pedagogicamente um destino alheio, mas porque esse destino alheio, graças à chama que o consome, pode dar-nos o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. (BENJAMIN, 1985, p. 214)

O fato de que os destinos representados num romance têm, desde seu início, a promessa de um fim faz com que eles sejam fundamentalmente diferentes da maneira como o leitor experimenta a própria vida. Quando a vida da personagem se encerra, um tanto de sua amplitude de sentidos se fecha, e é possível, ao menos, tentar apreender um sentido final naquela existência, algo que a vida real se recusa, cada vez mais, a oferecer. É esse o calor — o conforto — que a obra oferece em contraposição ao frio da vida real.

Para além do romance, Benjamin também afirma que

¹⁷² “Escreveu a *miss* Ellen Buckle, a quem são endereçadas todas as suas cartas mais antigas, que ‘a decepção se mistura aos nossos prazeres, e ainda bem, para não nos esquecermos etc. etc.’” (WOOLF, 2009, p. 91).

¹⁷³ “Vê-se que *miss* Linsett gostava da morte porque ela lhe dava uma emoção e a fazia sentir as coisas, por ora, como se significassem algo.” (WOOLF, 2009, p. 100).

é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem, e sobretudo sua existência vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens – visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso –, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. (BENJAMIN, 1985, p. 207-208)

São esses gestos e olhares que remetem à eternidade e ao sentido de uma existência que Linsett procura nos momentos finais de Willatt. Formada pela leitura de romances, buscando encontrar na vida o mesmo tipo de sentido que a morte atribui aos destinos das personagens dos livros que lê, Linsett sente, por um momento, completude e felicidade. Mas esse momento é passageiro:

For the moment she loved Miss Willatt; Miss Willatt's death the moment after made her even happy. It was an end undisturbed by the chance of a fresh beginning. But afterwards, when she went home and had her breakfast, she felt lonely, for they had been in the habit of going to Kew gardens together on Sundays. (WOOLF, 1989, p. 79)¹⁷⁴

O disfarce de ensaio crítico não se sustenta completamente na frase final do conto, iniciada em “But afterwards” acima. As emoções de Linsett em relação à morte de sua amiga puderam ser notadas a partir da maneira como ela descreveu essa cena na biografia, mas de onde poderia ter vindo a informação de que Linsett se sentiu solitária mais tarde naquele dia e de que sentiu falta da rotina que tinha estabelecido com a romancista? A morte de Willatt ocasiona um vislumbre passageiro da possibilidade de existência de sentido para Linsett, cuja emoção profunda nesse momento funciona como uma luz que a ilumina para o narrador. Assim, a amiga da romancista é posta, pela primeira vez — e apenas nas últimas palavras do texto —, no primeiro plano do conto, e é justamente nesse momento que o disfarce ameaça se romper. Nos instantes finais do conto — no momento da morte metafórica do texto —, as últimas imagens que assaltam a mente do narrador não são de Willatt, mas de Linsett, e é a partir dela que “Memoirs of a Novelist” se encerra e se permite ser apreendido em sua totalidade.

Enquanto ensaio sobre a vida de uma romancista, “Memoirs of a Novelist” se preocupa em desvendar quem foi Willatt e, nesse processo, discute diversos temas, como: as relações entre a escrita de ficção e a sociedade; os desafios inerentes à biografia ao tentar apreender a realidade; e as novas perspectivas que se abrem para esse gênero literário a partir da apropriação

¹⁷⁴ “No momento ela adorava miss Willatt; a morte de miss Willatt, no momento seguinte, a fez ainda mais feliz. Foi um fim não perturbado pelo acaso de um novo começo. Porém depois, quando ela foi para casa e tomou seu desjejum, sentiu-se sozinha, pois elas tinham o hábito, aos domingos, de irem juntas a Kew Gardens.” (WOOLF, 2009, p. 100).

de elementos estruturais da ficção. Enquanto conto, o texto não contradiz os pontos defendidos pelo ensaio — ao contrário, reforça-os.

A maneira como o texto cria uma potente sensação de realidade ao se utilizar de elementos formais da biografia e do ensaio na elaboração de uma história ficcional torna mais forte o poder da ficção em criar formas que nos fazem olhar para o mundo de maneira renovada e encontrar a vida. Além disso, nos momentos finais, o interesse recai sobre Linsett, não a protagonista da história, mas uma de suas narradoras, o que nos convida a reavaliar o conto procurando examinar essa personagem mais atentamente. Desse modo, o texto também consegue iluminar a relação entre a ficção e a formação de mundo de seus leitores, atentando para como a leitura dos romances de Willatt ajuda a definir a visão de mundo de Linsett que transparece em suas escolhas formais.

Retomando a discussão de nossa análise de “An Unwritten Novel”, podemos observar que há, no primeiro plano de “Memoirs of a Novelist”, uma espécie de disputa entre duas tentativas de interpretação dos sentidos de uma vida. Willatt é, desse modo, o elemento real do mundo que inspiraria essas tentativas de apreensão e representação de seu *character*. Linsett se utiliza de um conjunto de elementos formais para realizar esse movimento, enquanto o narrador-ensaísta apresenta e defende formas alternativas de realizar o mesmo feito, baseadas não no relato preciso de dados concretos, mas a partir das impressões causadas pelo contato com as fontes e do recorte significativo da matéria.

Ao mesmo tempo, a análise dos problemas formais da escrita da biografia também causa sobre o narrador uma forte impressão, o que nos faz perceber que há, simultaneamente à disputa mencionada acima, o processo de apreensão de outro *character*, o da própria Linsett. No entanto, diferentemente da maneira como o texto representa Willatt — figurando-a como uma personagem em contato com outras em diversas cenas formando um enredo —, a apreensão de Linsett se dá, principalmente, pela tentativa de compreensão dos motivos que explicam suas escolhas formais enquanto narradora. Em “An Unwritten Novel”, podemos explorar como os movimentos formais internos de um narrador representavam um questionamento sobre as relações entre a forma da ficção e o mundo em determinado contexto histórico. “Memoirs of a Novelist” encontra outra maneira de interrogar os sentidos por trás das escolhas formais de um narrador, iluminando como as formas da biografia analisada são reflexo das relações de uma narradora ingênua, Linsett, com o mundo a seu redor.

3 INVESTIGANDO MODOS DE REPRESENTAÇÃO

Virginia Woolf, como observado até aqui, dedicou uma parte considerável de seus ensaios a discutir assuntos relacionados à escrita literária, dos problemas de forma a questões como a atividade da escrita para a mulher. Os dois contos analisados nos capítulos anteriores propõem um diálogo com esses textos, retomando aberta e diretamente algumas premissas e temas dos ensaios e trabalhando-os em suas próprias formas, de maneira que novos sentidos, compreensões e perguntas pudessem ser levantados. Essa proximidade entre a produção crítica e parte da produção artística de Woolf não se restringe a “An Unwritten Novel” e “Memoirs of a Novelist”, podendo ser verificada em outros de seus contos.

Um caso interessante é “The Shooting Party”, cuja estrutura geral se assemelha à de “An Unwritten Novel”. Novamente, uma história-moldura transcorre em um vagão de um trem e toma como objeto de interesse uma passageira cujo passado é narrado na história interna. É a mesma premissa usada nos ensaios para exemplificar o momento em que a necessidade de escrever um romance surge na mente de um escritor. Mas as particularidades aqui são bastante diversas. Em “An Unwritten Novel”, o narrador era uma personagem sentada em frente à mulher do trem e a história interna parecia ser narrada à medida que o narrador a elaborava, como se assistíssemos ao hesitante processo de criação artística em tempo real. Dessa maneira, pudemos testemunhar não só as dificuldades e as angústias, mas também a animação e o ímpeto com que o narrador se aproxima da matéria. Em “The Shooting Party”, o narrador não se manifesta como uma personagem em cena, e a história interna surge pronta, narrada como um *flashback* — não parecem existir a insegurança e a oscilação que marcam a narração no conto anterior.

Existem outros aspectos semelhantes nos detalhes de cada conto, como nas iniciais dos nomes das mulheres nos trens, Minnie Marsh em “An Unwritten Novel” e Milly Masters em “The Shooting Party”. Além disso, em ambos, a entrada na história interna acontece após a mulher do trem apresentar um tique. Em “An Unwritten Novel”, um espasmo da mulher imitado pelo narrador permite a aproximação; já em “The Shooting Party”, a mulher do trem imita um barulho de garganta feito por outra pessoa, Miss Antonia, uma das personagens da história interna, e é essa imitação que estabelece o ponto de transição entre uma história e outra:

for now, like somebody imitating the noise that someone else makes, she made a little click at the back of her throat: “Chk. Chk.” Then she smiled.

“Chk.” said Miss Antonia, pinching her glasses on her nose. (WOOLF, 1989, p. 254)¹⁷⁵

Há, no entanto, uma diferença fundamental. Enquanto em “An Unwritten Novel” a história narrada sobre Minnie Marsh é uma criação do narrador feita em nossa frente, em “The Shooting Party” a mulher do trem está contando sua história quando a vemos pela primeira vez, e é a partir dessa conversa que a possibilidade da narração da história interna se estabelece. A história interna, assim, poderia ser compreendida como um *flashback* que, mantendo o narrador em terceira pessoa da história-moldura, é feito a partir da rememoração presente na fala de Milly Masters. Desse modo, é narrada com muito mais segurança, sem as incertezas e os vacilos do outro conto.

Mesmo que a história interna se baseie no relato oferecido por Milly no vagão do trem, a própria Milly, curiosamente, aparece nela como personagem coadjuvante. As personagens centrais são as irmãs para quem Milly trabalha, e é ao redor delas que a trama se movimenta. O narrador inclusive se permite acesso à interioridade de uma dessas irmãs, Miss Antonia.

No final do conto, após encerrar a narração interna, voltamos à cena do trem e encontramos uma Milly que desafia a capacidade de representação do narrador:

The grey mist had thickened in the carriage. It hung down like a veil; it seemed to put the four travellers in the corner at a great distance from each other, though in fact they were as close as a third-class railway carriage could bring them. The effect was strange. The handsome, if elderly, the well-dressed, if rather shabby woman who had got into the train at some station in the midlands seemed to have lost her shape. Her body had become all mist. Only her eyes gleamed, changed, lived all by themselves it seemed; eyes without a body; blue-grey eyes seeing something invisible. In the misty air they shone out, they moved, so that in the sepulchral atmosphere — the windows were blurred, the lamps haloed with fog — they were like lights dancing, will-o'-the-wisps that move, people say, over the graves of unquiet sleepers in churchyards. An absurd idea? Mere fancy! Yet after all since there is nothing that does not leave some residue, and memory is a light that dances in the mind when the reality is blurred, why should not the eyes there, gleaming, moving, be the ghost of a family, of an age, of a civilisation dancing over the grave? (WOOLF, 1989, p. 260)¹⁷⁶

¹⁷⁵ “Agora, como alguém que imita um barulho alheio, ela fez um som estranho, vindo do fundo da garganta: ‘Ronc. Ronc’. Depois sorriu.

‘Ronc’, disse *miss* Antonia, enganchando os óculos no nariz.” (WOOLF, 2009, p. 372).

¹⁷⁶ “A neblina cinzenta se adensou no vagão. Agora caía ali como um véu; parecia colocar a uma grande distância os quatro passageiros nos cantos, embora na realidade estivessem tão próximos uns dos outros quanto poderiam estar num vagão de terceira classe. O efeito era estranho. A mulher bonita, embora já não tão nova, e bem-vestida, malgrado a roupa meio gasta, que pegou o trem nalguma estação da região central, parecia ter perdido a forma. Todo o seu corpo se tornara neblina. Só seus olhos brilhavam, como se, modificados, vivessem só por si mesmos; olhos sem corpo; olhos cinza-azulados vendo alguma coisa invisível. Movendo-se no ar nublado e irradiando seu brilho, de modo a serem na atmosfera sepulcral – havia névoa nas janelas e, nas lâmpadas, halos de bruma – como luzes dançantes, como os fogos-fátuos que se movem sobre as campas dos dormintes inquietos, segundo dizem, nos cemitérios. Uma ideia absurda? Mera fantasia. Entretanto, já que nada há que não deixe algum resíduo, e como a memória afinal é uma luz que dança na mente quando a realidade é sepulta, por que

Os contornos de Milly se desfazem e se misturam à névoa que cobre o ambiente. Sobram apenas os olhos, brilhando e voando como os fogos-fátuos que surgem sobre túmulos, representando o testemunho de Milly como os últimos vestígios da existência de uma família, de uma era e de uma civilização. Essa imagem, o fogo-fátuo, remete também ao ensaio “Mr Bennet and Mrs Brown”. Nele, Woolf (2008) usa o episódio do encontro no trem para ilustrar como o *character* se apresenta aos escritores de seu tempo. A descrição se aproxima bastante da encontrada no trecho citado acima: “In the first place, her solidity disappears; her features crumble [...]. She becomes a will-o’-the-wisp, a dancing light, an illumination gliding up the wall and out of the window [...]. She changes the shape, shifts the accent, of every scene in which she plays her part.” (WOOLF, 2008, p. 35)¹⁷⁷. Em “The Shooting Party”, um acréscimo crucial ao que foi discutido no ensaio é a maneira como essa personagem, tomada como fogo-fátuo, consegue iluminar não apenas as cenas das quais participou diretamente, que nos revelariam algo sobre sua personalidade, mas também uma série de outros momentos que nos dão um vislumbre de outras personagens, de uma época e de uma sociedade.

Isso evidencia uma diferença fundamental entre esse conto e a maneira como o encontro no trem havia sido retratado tanto em “An Unwritten Novel” como nos ensaios. Nos casos anteriores, a cena no vagão representava o momento em que o romancista se interessa por um objeto e tenta lhe dar forma literária; em “The Shooting Party”, a mulher do trem é, ela mesma, a narradora de uma história. O interesse recai não sobre uma personagem no centro de diversas cenas — que, neste caso, seria Miss Antonia —, mas sobre a subjetividade que apreende essas cenas e as reconta posteriormente — Milly Masters. É ao fazer esse relato que Milly se torna um fogo-fátuo iluminando intermitentemente diferentes pedaços de um mundo.

As semelhanças entre “An Unwritten Novel”, publicado em 1920, e “The Shooting Party”, escrito ao longo da década de 1930 e publicado em 1938¹⁷⁸, indicam a permanência de algumas questões que guiam a escrita de Woolf. Especificamente, esses dois contos apontam para a continuidade de uma investigação acerca de um dos elementos centrais para a estruturação de um romance, ou de uma obra de ficção em prosa, na perspectiva da autora: a forte impressão causada por uma pessoa em outra, que impele o autor à escrita. Nos dois contos, assim como nos ensaios, essa impressão e esse ímpeto estão representados no episódio do trem,

não haveriam então de ser os olhos, que ali brilhavam tanto ao mover-se, o fantasma de uma família, de uma era, de uma civilização que dança sobre o túmulo?” (WOOLF, 2009, p. 379).

¹⁷⁷ “Em primeiro lugar, sua solidez desaparece; suas características desmoronam [...]. Ela se transforma em um fogo-fátuo, uma luz dançante, que ilumina a parede e fora da janela [...]. Ela muda a forma, desloca o tom, de cada cena em que participa.” (tradução nossa).

¹⁷⁸ As datas foram retiradas das notas de *The Complete Shorter Fiction* (WOOLF, 1989), feitas pela organizadora Susan Dick (1989c).

mas podemos notar como um impulso semelhante é o que leva Miss Linsett a sentir que precisa escrever sobre Miss Willatt em “Memoirs of a Novelist”, e a busca pela representação e pela análise desse esforço é um dos elementos que justifica a forma disfarçada desse conto.

Esse mesmo tipo de fascínio é central em alguns outros contos. “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”, por exemplo, tem um narrador em terceira pessoa que acessa a matéria a partir do ponto de vista de uma personagem — a aluna de piano Fanny Wilmot —, enquanto ela tenta decifrar outra personagem — Miss Julia Craye, sua professora. O curto primeiro parágrafo do conto apresenta uma cena corriqueira em que Julia reclama de um alfinete que se abriu e soltou uma flor que estava no vestido de Fanny. É algo completamente banal que provoca uma forte impressão em Fanny, um choque mencionado já no início do segundo parágrafo. Utilizando-se do discurso indireto livre de modo radical, o restante do conto acompanha a mente de Fanny enquanto ela tenta compreender Julia a partir desse sentimento momentâneo tão intenso.

Como em “An Unwritten Novel” e “The Shooting Party”, a maior parte de “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’” se dedica a uma história interna, narrada a partir de outra. A cena do trem, que serviu de moldura nos dois contos anteriores, encontra aqui um paralelo na breve cena relatada no primeiro parágrafo. Nos três casos, a cena de abertura cria a situação que serve de estopim para a impressão que impele a narrativa interna.

A narrativa interna de “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”, semelhante à de “An Unwritten Novel”, é marcada por idas e vindas. A diferença é que, em vez de acompanharmos as hesitações provocadas pelo processo de criação de uma história, acompanhamos as dúvidas e as elucubrações da tentativa de elucidação do mistério que Fanny encontra em Julia. A construção do texto segue esses titubeios, visíveis, por exemplo, na repetição de expressões que indicam incerteza, como “perhaps” e “it seemed” (WOOLF, 1989, p. 216)¹⁷⁹.

Juntando o que sabe com o que ouviu falar a respeito de Julia, Fanny imagina diversas situações que poderiam ter ocorrido com sua professora, ou com pessoas próximas a ela, ao longo de sua vida. Uma das cenas descritas é um encontro potencialmente romântico com um rapaz que procura desvelar seus sentimentos não correspondidos por Julia. Vários pormenores são mencionados, como o nome e a profissão do rapaz, o pintor Mr. Sherman, e o local do encontro, o lago Serpentine.

¹⁷⁹ “Talvez” e “parecia” (WOOLF, 2009, p. 306).

Apesar desses detalhes, no início da cena nada na descrição parece muito certo: “The aunt or other elderly relative was to wait there while they looked at the Serpentine. He may have rowed her across. They compared it with the Avon. She would have considered the comparison very seriously, for views of rivers were important to her.” (WOOLF, 1989, p. 218)¹⁸⁰. A senhora que os acompanhou pode ter sido uma tia dela ou outra parenta idosa; o verbo modal “may” sinaliza que os dois podem ter remado ao longo do lago; e a construção condicional sinaliza que a comparação entre os rios pode ter sido um assunto sério para Julia. Nada é descrito como se tivesse, de fato, acontecido, mas apenas como possibilidade. O restante da cena diminui essa sensação de incerteza, e a ação é narrada em frases com períodos simples, que demonstram maior precisão no relato dos acontecimentos. O parágrafo seguinte, entretanto, rompe com essa ilusão de certeza:

The setting of that scene could be varied as one chose, Fanny Wilmot reflected. (Where had the pin fallen?) It might be Ravenna — or Edinburgh, where she had kept house for her brother. The scene could be changed and the young man and the exact manner of it all; but one thing was constant — her refusal and her frown and her anger with herself afterwards and her argument, and her relief — yes, certainly her immense relief. (WOOLF, 1989, p. 218)¹⁸¹

Os acontecimentos e os detalhes podem ter variado enormemente ou podem não ter existido em absoluto, mas eles não importam. Quando imagina a cena, Fanny não se preocupa com a correspondência precisa aos fatos, mas com o quanto a cena narrada serve para ilustrar uma série de sentimentos verdadeiros que ela identifica em Julia. A história contada possui um poder revelador que faz com que a personalidade — o *character* — de Julia se torne um pouco mais apreensível para Fanny, mesmo que os eventos em si não sejam verídicos.

No final do conto, a aluna acredita estar olhando para Julia em um momento de êxtase; o sentimento se intensifica a tal ponto que Fanny encara sua professora e o que vê é descrito da seguinte maneira: “All seemed transparent for a moment to the gaze of Fanny Wilmot, as if looking through Miss Craye, she saw the very fountain of her spurt in pure, silver drops. She saw back into the past behind her.” (WOOLF, 1989, p. 220)¹⁸². Julia perde seus contornos e sua

¹⁸⁰ “A tia ou outra parente idosa ficaria esperando enquanto eles fossem olhar o Serpentine. Deram mesmo uma olhada lá. Podem ter inclusive atravessado de barco o Serpentine, com ele nos remos. Compararam-no ao Avon. Comparação que ela tomava muito a sério, porque dava importância às considerações sobre os rios.” (WOOLF, 2009, p. 309).

¹⁸¹ “A locação dessa cena poderia variar a vontade, refletiu Fanny Wilmott. (Onde tinha caído o tal pino?) Tanto fazia ser Ravena – ou Edimburgo, onde ela cuidara da casa para o irmão. Podiam variar a própria cena e o rapaz e a exata maneira como tudo ocorreu; mas uma coisa era constante – sua recusa, seu ar carrancudo, sua raiva de si mesma depois e seus raciocínios e o alívio – sim, certamente seu imenso alívio.” (WOOLF, 2009, p. 310).

¹⁸² “Por um momento tudo pareceu transparente ao olhar de Fanny Wilmot, como se, olhando através de *miss* Craye, ela visse a própria fonte de sua vida a jorrar em puras gotas de prata. Viu além dela, muito além, recuando cada vez mais em seu passado.” (WOOLF, 2009, p. 311).

solidez, transformando-se, no olhar de Fanny, em algo mais que uma pessoa. Através de Julia, Fanny vê o passado de sua professora em cenas que refletem diferentes momentos de sua vida. A compreensão de quem Julia é vem da relação estabelecida entre essas cenas e a pessoa no centro de cada uma, e a aproximação entre as duas mulheres é completa. No início desse parágrafo, a professora é chamada de Miss Craye, mas, em sua última frase, é Julia. As duas se beijam em seguida:

She saw Julia —

She saw Julia open her arms; saw her blaze; saw her kindle. Out of the night she burnt like a dead white star. Julia kissed her. Julia possessed her. (WOOLF, 1989, p. 220)¹⁸³

Ou talvez não se beijem. Ao longo do conto, Fanny vê Julia em diversas cenas imaginárias e, com isso, pode *ver* Julia, entendê-la e se sentir próxima a ela. No final do conto, Fanny olha para Julia e a encara, vê em sentido literal, antes de novamente vê-la em diversas cenas hipotéticas que revelam sua personalidade. O verbo *ver* possui, assim, diversos sentidos possíveis na afirmação “She saw Julia”: pode ser uma descrição de uma ação que está de fato ocorrendo, “Fanny olha para Julia”; ou pode ser uma utilização metafórica do verbo, “Fanny compreende Julia” ou mesmo “Fanny compreende seus sentimentos por Julia”. Não podemos afirmar com certeza se o beijo descrito em seguida é uma ação que aconteceu ou outra cena imaginada por Fanny para ilustrar uma impressão e um sentimento, dessa vez a respeito não apenas de Julia, mas também de si própria. No parágrafo final, quando Julia repete o julgamento sobre o alfinete e relaxa seus braços, esse relaxamento poderia tanto ter acontecido após o abraço quanto após a contração, primeiro, da mão e, em seguida, do corpo inteiro, em um momento de tensão e possível êxtase descrito anteriormente.

Assim como em “The Shooting Party”, não há um sentido necessariamente metalinguístico em “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”, como havia em “An Unwritten Novel” e em “Memoirs of a Novelist”. Há, entretanto, uma investigação dos motivos que levam a uma narração e do tipo de compreensão de mundo que essa narração oferece. Nos contos discutidos até aqui, e nos ensaios, é uma forte impressão causada em um momento absolutamente banal que impulsiona a criação narrativa. Desse modo, o título do conto possui um sentido duplo. “Moments of Being” é uma frase que pode ser entendida como um comentário sobre o quão corriqueira é a fala de Julia sobre os alfinetes de Slater; é um desses

¹⁸³ “Ela viu Julia...

Ela viu Julia abrir os braços; viu-a abraçar-se; viu-a crepitar. Vinda da noite ela ardeu como uma estrela branca e morta. Julia a beijou. Julia a possuiu.” (WOOLF, 2009, p. 312).

“momentos da vida”. Por outro lado, o título também indica que é justamente em um momento banal desses que a existência humana se mostra mais intensamente. É a partir desse momento que podemos ver com maior clareza não apenas Julia, que é quem pronuncia a frase do título, mas também Fanny, que é quem a ouve.

A impressão que leva Fanny a procurar tecer uma narrativa que dê conta de compreender Julia a faz não apenas sentir-se mais próxima de sua professora, mas também ilumina e a faz discernir seus próprios sentimentos. “The Shooting Party” possui um movimento análogo, mas diferente: a cena do trem faz disparar uma narrativa que surge pronta e que nos permite acessar não simplesmente os sentidos da vida da personagem que causou a impressão, mas as vidas de outras pessoas e, por meio delas, toda uma organização social de um tempo perdido. “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”, assim como “An Unwritten Novel” e os ensaios, figura a personagem central em cenas aparentemente disparatadas, e nosso entendimento de quem ela é vem do conjunto de impressões que essas cenas suscitam. “The Shooting Party” aponta para o outro lado dessa construção, visível também em todos os contos mencionados até aqui, e a personagem nas diversas cenas mostradas opera como um farol, iluminando pedaços isolados do mundo e nos dando um retrato do todo fragmentado, porém potente.

Caso esses retratos fossem feitos visualmente, em desenhos ou pinturas, em vez de serem escritos, os contornos das personagens só se tornariam visíveis a partir do espaço negativo das formas a seu redor, do mundo que habitam. E esse entorno, por sua vez, só se tornaria visível ao tocar a personagem. Mundo e sujeito só são apreensíveis em sua interação; para o observador, essa interação só é visível de maneira fragmentada, de modo que o sentido é obtido pelo acúmulo e pelo contato entre cenas que, a princípio, parecem dispersas.

Outro conto, “A Lady in the Looking-Glass: A Reflection”, apresenta uma relação interessante entre a personagem central e o mundo a seu redor. Nesse conto, avistamos um espaço a partir de uma moldura física que existe em cena: um espelho. O narrador olha para esse espelho e, a partir do que consegue ver, tenta oferecer um retrato da personagem que habita aquela casa.

De início, a única coisa que o narrador enxerga é o espelho, que oferece um fascínio inescapável: “One could not help looking.” (WOOLF, 1989, p. 221)¹⁸⁴. É um impulso que supera a intencionalidade do indivíduo e que é regido pelo acaso: “Chance had so arranged it.”

¹⁸⁴ “Era impossível não olhar.” (WOOLF, 2009, p. 315).

(WOOLF, 1989, p. 221)¹⁸⁵. Novamente, temos um momento banal e fortuito em que uma subjetividade é compelida pela situação a se interessar por um objeto.

A personagem central do conto, Isabella Tyson, vai sendo revelada aos poucos. Primeiro, contemplamos apenas o cômodo onde se localiza o espelho e o pedaço de jardim que está no fundo do quadro. Apenas no quarto parágrafo temos uma menção à personagem; mesmo assim, não podemos vê-la em cena; somos informados que, antes de o conto começar, ela saiu andando pelo jardim. A tentativa de apreensão dessa personagem pelo narrador se dá, *a priori*, pelos elementos visíveis em cena. É por meio da visão dos móveis e dos objetos que compõem sua casa que o narrador procura compreender quem de fato ela é.

Esses móveis participam da vida íntima de Isabella, afinal é com eles que ela interage diariamente quando ninguém mais está presente. Além disso, é possível que a escolha e a história da aquisição de ao menos alguns desses objetos possam indicar algum sentido nas ações dessa personagem. No entanto, o efeito é o contrário, ao invés de Isabella se tornar mais visível, os objetos se tornam cada vez mais misteriosos ao ser examinados: “Under the stress of thinking about Isabella, her room became more shadowy and symbolic; the corners seemed darker, the legs of chairs and tables more spindly and hieroglyphic.” (WOOLF, 1989, p. 223)¹⁸⁶.

Uma figura de formas, a princípio, indefiníveis surge em cena bloqueando completamente o quadro e deixa para trás algo que parece alterar, em sua totalidade, a imagem refletida no espelho. Aos poucos, o narrador percebe que o que havia sido entregue eram cartas, de modo que a forma que havia atravessado a cena era a de um carteiro. Em termos visuais, é um movimento bastante interessante: o olhar cada vez mais próximo aos objetos faz com que tudo perca o foco; quando o carteiro aparece, é impossível compreender seus contornos e definir seu sentido; apenas um tempo depois, a imagem começa a entrar em foco novamente e podemos, aos poucos, enxergar e entender o que está diante de nós, indo dos detalhes para uma nova visão do todo.

As cartas oferecem uma nova via de aproximação com a personagem. Sugere-se que a leitura delas poderia revelar tudo o que gostaríamos de saber sobre Isabella. No entanto, pelo espelho, as cartas permanecem inalcançáveis para o narrador, a quem resta apenas imaginar Isabella entrando pela porta, abrindo cada envelope e lendo seu conteúdo.

Para o narrador, a todo momento, a personagem parece querer escapar intencionalmente. O exame da mobília e o interesse pelas cartas, por exemplo, não produzem

¹⁸⁵ “Pura combinação do acaso.” (WOOLF, 2009, p. 315)

¹⁸⁶ “Sob a tensão de pensar sobre Isabella, sua sala de tornava mais sombria e simbólica; os cantos pareciam mais escuros, as pernas das cadeiras e mesas, mais espichadas e hieroglíficas.” (WOOLF, 2009, p. 317).

os efeitos desejados de elucidação. O único recurso que sobra é a imaginação, mas o único alimento possível para essa imaginação continua sendo os elementos visíveis no espelho:

If she concealed so much and knew so much one must prize her open with the first tool that came to hand – the imagination. One must fasten one’s mind upon her at that very moment. One must fasten down there. One must refuse to be put off any longer with sayings and doings such as the moment brought forth – with dinners and visits and polite conversations. One must put oneself in her shoes. If one took the phrase literally, it was easy to see the shoes in which she stood, down in the lower garden, at this moment. (WOOLF, 1989, p. 223-224)¹⁸⁷

Nesse momento, encontramos uma recusa dos elementos de composição das personagens utilizado em alguns dos outros dos contos e nos ensaios discutidos até aqui. Não interessa ao narrador de “A Lady in the Looking-Glass: A Reflection” imaginar Isabella em diversas cenas para tentar compor um sentido. Ao contrário, esse esforço é tido como um empecilho para a compreensão real da interioridade da personagem, que deve ser obtida pela observação dos elementos concretos que compõem essa cena, limitados pelo recorte do que é refletido pelo espelho; qualquer elemento externo a esse recorte está sendo, agora, rejeitado.

O jogo de palavras que leva o narrador a olhar para os sapatos de Isabella, no entanto, inicia um novo processo de divagação. Primeiro, os detalhes do sapato são descritos; em seguida, o narrador imagina como Isabella deve estar em pé dentro deles, como o sol poderia bater em seu rosto e em seu corpo. Logo, adentramos a mente da personagem e imaginamos o que ela poderia estar pensando, e outras cenas começam a se tornar visíveis. Novamente, o narrador interrompe e recusa esse processo: “But one was tired of the things that she talked about at dinner. It was her profounder state of being that one wanted to catch and turn to words, the state that is to the mind what breathing is to the body, what one calls happiness and unhappiness.” (WOOLF, 1989, p. 224)¹⁸⁸.

Não é em cenas dispersas, como nos outros contos, que o narrador acredita poder encontrar um sentido e compreender Isabella; é em um mergulho profundo em sua interioridade realizado a partir do estudo visual dos elementos que compõem o cômodo parcialmente exposto no espelho. No final do conto, antes de a personagem finalmente entrar em cena e se tornar

¹⁸⁷ “Se ela sabia tanto e ocultava tanto, a alternativa que restava era abri-la à força com a primeira ferramenta de que se dispunha – a imaginação. Nesse exato momento, era preciso fixar a atenção nela. Era preciso retê-la, segurá-la ali onde estava. Recusar-se a continuar a ser descartado por dizeres e afazeres que a ocasião produzia – por jantares e visitas e conversas polidas. Era preciso pôr-se em sua pele, saber onde lhe apertava o sapato. A se tomar literalmente a frase, seria fácil ver os sapatos nos quais estava metida, lá embaixo no jardim, nesse momento.” (WOOLF, 2009, p. 318).

¹⁸⁸ “Mas as coisas das quais ela falava no jantar eram cansativas. Seu modo mais profundo de ser é que se queria captar e converter em palavras, o modo que para o espírito é o que é a respiração para o corpo, o que se chama de felicidade ou infelicidade.” (WOOLF, 2009, p. 318).

visível em sua completude, o narrador, de modo explícito, compara a mente e o quarto de Isabella:

Her mind was like her room, in which lights advanced and retreated, came pirouetting and stepping delicately, spread their tails, pecked their way; and then her whole being was suffused, like the room again, with a cloud of some profound knowledge, some unspoken regret, and then she was full of locked drawers, stuffed with letters, like her cabinet. (WOOLF, 1989, p. 225)¹⁸⁹

Mas Isabella surge em cena e interrompe essa comparação. A mulher se aproxima lentamente pelo jardim, e os móveis e os objetos parecem se abrir em acolhimento, como se a cena, antes imóvel, reconfigurasse-se para receber seu elemento central. Parece haver, então, uma confirmação de que, de fato, existe uma comunhão entre os objetos presentes em cena e a essência da personagem, mas esse sentimento dura muito pouco.

Quando entra no corredor, Isabela para e a luz refletida pelo espelho incide sobre seu corpo e a fixa, como em uma pintura ou em uma fotografia: “She stood perfectly still. At once the looking-glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and the superficial and to leave only the truth.” (WOOLF, 1989, p. 225)¹⁹⁰. Tudo o que não é essencial é removido primeiro do corpo de Isabella, em seguida, da cena como um todo; restam a mulher e a parede ao fundo, ambas nuas e vazias: “Here was the hard wall beneath. Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty. She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody. And as for her letters, they were all bills.” (WOOLF, 1989, p. 225)¹⁹¹. A tentativa de apreender Isabella por meio dos elementos que compunham o quadro visível no espaço entre as molduras do espelho se baseou em elementos que agora se revelam impessoais e insignificantes, como as cartas, que eram apenas contas, afinal.

No início do conto, uma comparação entre a mulher e as flores que ela estaria colhendo havia sido rapidamente interrompida. Não interessava ao narrador, em suas próprias palavras, aproximar-se da personagem por meio de uma comparação preguiçosa e superficial como essa. O que ele queria era a verdade profunda, sólida como uma parede. Ao final do conto, quando

¹⁸⁹ “Sua mente era como sua sala, na qual luzes avançavam e retrocediam, fazendo piruetas, dando passos delicados, desdobrando caudas e abrindo espaço a bicadas; todo seu ser era banhado, como de novo a própria sala, pela nuvem de algum conhecimento profundo, algum lamento não expresso, e ela se via então cheia de gavetas trancadas, recheadas de cartas como seus armários.” (WOOLF, 2009, p. 320).

¹⁹⁰ “Parou sem nem se mexer. De imediato o espelho passou a verter por cima dela uma luz que a parecia fixar; que era como um ácido a corroer o que fosse superficial e dispensável, deixando apenas a verdade.” (WOOLF, 2009, p. 320).

¹⁹¹ “Ali estava a parede dura por trás. Ali estava a própria mulher, desnuda e em pé na luz impiedosa. E nada havia. Isabella estava completamente vazia. Não tinha ideias. Não tinha amigos. Não se importava com ninguém. Quanto às suas cartas, não eram todas senão contas.” (WOOLF, 2009, p. 320-321).

tudo o que resta é justamente a mulher e a parede, o sentido que se revela é o vazio. O resultado dessa tentativa de apreensão da personagem por um olhar que se detém obsessivamente naquilo que pode ser visto no espelho é o apagamento de qualquer sentido maior.

“A Lady in the Looking-Glass: A Reflection” opera como um contraponto ao método de apreensão da matéria apresentado nos ensaios e nos demais contos até aqui. Parece propor a seguinte pergunta: e se recusássemos o olhar sobre qualquer coisa que não seja imediatamente apreensível, mesmo que nossa mente procure incessantemente esses elementos externos à cena imediata? Ao longo do conto, como vimos, por diversas vezes, o narrador começa a seguir um caminho que já nos é familiar, e surgem lampejos de imagens em que Isabella figura em diversas cenas potenciais de seu cotidiano. Mas esses lampejos são rejeitados, e o olhar se força sobre aquilo que o espelho enquadra e fixa, como se em algum detalhe antes despercebido existisse a chave que dará acesso à compreensão da personagem. No entanto, a matéria que o espelho reflete, por mais sólida que aparente ser, é, no final, desprovida de sentido.

Devemos, então, considerar o motivo da escolha de um espelho para enquadrar a cena, e não de uma janela ou de outro elemento que, de modo semelhante, limitasse a visão espacial. A recusa do narrador em aceitar os caminhos que sua imaginação tende a desenhar a cada momento quando o foco de seu olhar recai sobre um novo elemento do quadro projeta sobre a imagem a falta de sentido percebida ao final. É a incapacidade de seu método de apreensão da matéria que o narrador vê refletida quando olha para o espelho. Despida de tudo o que aparentava ser superficial, e afastada das cenas que poderia figurar, Isabella, enquanto objeto literário, não pode ter sentido algum. O uso de um espelho como instrumento de recorte do mundo indica que, na relação entre narrador e matéria, o sentido não é algo necessariamente intrínseco ao objeto, mas construído a partir de um ponto de vista e definido pelas escolhas técnicas do narrador.

O objeto de interesse literário ganha sentido no contato com a subjetividade que tenta apreendê-lo, o que mostra também que o sentido encontrado é, ao menos parcialmente, uma projeção refletida da subjetividade. É um processo semelhante ao que vimos em “Moments of Being: Slater’s Pins Have No Points”: ao olhar para Julia, Fanny acaba conseguindo se ver, ver os próprios desejos. O vazio que assombra o narrador ao final de “A Lady in the Looking-Glass: A Reflection” não pertence apenas a Isabella, mas é, principalmente, um elemento projetado no quadro pelo narrador, pela maneira como ele insiste em restringir sua relação com a matéria.

O espelho em “A Lady in the Looking-Glass: A Reflection” oferece uma moldura física que enquadra o que é narrado. Dois dos outros contos discutidos até aqui — “An Unwritten Novel” e “The Shooting Party” — possuem uma história-moldura a partir da qual

uma história interna se desenvolve. “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points” não se estrutura dessa maneira, mas a divisão entre a ação que se desenvolve no espaço exterior e a que se desenrola no interior de Fanny cria uma composição semelhante de moldura externa para um processo narrativo interno. São recursos diferentes que apontam para uma mesma direção, uma investigação que se preocupa, ao mesmo tempo, com a apreensão e a representação de um objeto literário e com a compreensão de como esse processo de apreensão e representação acontece e de quais sentidos ele produz. “Memoirs of a Novelist” encontra ainda outra maneira de se aproximar da mesma questão: a discussão sobre a qualidade da biografia escrita por Linsett transforma a autora em uma personagem importante do conto, que se torna visível principalmente por meio da análise das escolhas formais que ela fez ao tentar relatar a vida de sua amiga.

Uma linha comum a todos esses contos, por mais diferentes que sejam, é a elaboração de meios para observar não só uma narrativa, mas também os sentidos criados na concepção e no desenvolvimento dessa narrativa. Tal preocupação é encontrada em outros contos da autora que figuram direta ou indiretamente a narração de uma história, seja escrita ou oral. Ao menos dois contos, por exemplo, retratam personagens que entram em contato com diários escritos por outras pessoas: “The Journal of Mistress Joan Martyn”, escrito no início da carreira de Woolf, e “The Legacy”, um de seus últimos contos.

“The Journal of Mistress Joan Martyn” é dividido em duas partes bastante distintas. A primeira, como “Memoirs of a Novelist”, toma a forma de um ensaio. Nele, uma escritora, primeiro, apresenta a si mesma e a seu trabalho como pesquisadora da história da propriedade de terras na Inglaterra e, depois, relata o episódio no qual adquiriu os diários que dão nome ao conto. A segunda parte, consideravelmente maior, inclui trechos dos diários de Joan Martyn sem qualquer tipo de intervenções ou marcas de edição. Após a reprodução desses diários, não retornamos à cena narrada no ensaio. Desse modo, a história de Joan Martyn contada por ela mesma poderia existir de maneira completamente independente do ensaio que a precede.

O ensaio oferece um contexto extratextual para os diários ao revelar como a pesquisadora encontrou esses documentos. Curiosamente, podemos identificar uma subdivisão dentro do próprio ensaio: suas duas primeiras páginas servem para contextualizar o episódio da aquisição dos diários a partir de uma breve exposição acerca da vida e da obra da pesquisadora. A história de Joan Martyn é, portanto, duplamente contextualizada. O conto procura não apenas narrar alguns episódios da vida de sua personagem central, mas também averiguar que tipo de recepção um texto como esses diários pode ter e qual poderia ser sua relevância histórica e historiográfica.

A personagem principal de “The Legacy” é Mr. Clandon, um homem poderoso e rico — a ponto de chegar perto de se tornar primeiro-ministro — que fica com os diários da falecida esposa, Angela, após sua morte. Pela leitura desses diários, ele descobre uma mulher bastante diferente daquela que julgava conhecer. Angela se revela progressivamente infeliz com seu casamento e com sua posição na sociedade. Uma paixão arrebatadora por um homem misterioso coincide com seu crescente interesse pelo socialismo. Ao final do conto, Mr. Clandon compreende que o acidente que matara Angela fora, na verdade, um suicídio, uma tentativa de escapar de seu marido e de se juntar a seu amante, que se suicidara também.

Diferentemente de “The Journal of Mistress Joan Martyn”, em “The Legacy”, não temos acesso direto a mais do que breves citações do diário de Angela. Mais do que os diários em si, importa ao conto registrar o impacto da leitura no viúvo. É significativo, então, que a paixão entre Angela e seu amante seja percebida principalmente na maneira como os diários foram escritos. No início, ela fala bastante do marido e da vida de casada, algo que, pouco a pouco, deixa de ser um tema central. Surgem, então, menções a B. M., que Mr. Clandon descobre ser um homem apenas após a utilização de um pronome masculino: “‘I walked back from the meeting with B. M. and tried to convince him. But he is so narrow-minded.’ So B. M. was a man.” (WOOLF, 1989, p. 285)¹⁹². As menções ao tal B. M. se tornam mais frequentes e, por fim, as iniciais deixam de ser usadas completamente: “Initials had ceased. It was simply ‘he’ now.” (WOOLF, 1989, p. 286)¹⁹³. Angela não declara abertamente seus sentimentos — ela não escreve, por exemplo, que está infeliz no casamento nem que se apaixonou por B.M. —, mas esses sentimentos transparecem na forma que sua escrita toma e, desse modo, causam um forte impacto em Mr. Clandon.

Ambos os contos têm em seus centros a descoberta e a leitura de diários e se preocupam não apenas com o conteúdo desses textos, mas com sua recepção. É uma maneira diferente de “emoldurar” uma história, evidenciando, dessa vez, não o processo de elaboração da narrativa, mas os efeitos que essa narrativa produz ao ser lida posteriormente. Curiosamente, no caso de “The Legacy”, as duas coisas acontecem simultaneamente: Mr. Clandon desvela os sentimentos de sua falecida esposa analisando as escolhas formais de Angela ao escrever — de maneira semelhante ao que os outros contos nos convidam a fazer —, enquanto nós examinamos o modo como a leitura dos diários impacta o recém-viúvo. O processo de produção

¹⁹² “‘Voltei andando com B.M., depois da reunião, e tentei convencê-lo. Mas ele é tão bitolado.’ B.M. então era um homem.” (WOOLF, 2009, p. 416)

¹⁹³ “As iniciais tinha cessado. Agora era “ele” simplesmente.” (WOOLF, 2009, p. 418).

interessa a Mr. Clandon, enquanto o processo de recepção é encenado pelo conto para nossa observação.

Os contos “The Searchlight” e “Gipsy, the Mongrel” utilizam outro recurso para discutir a produção e a recepção de uma narração. Ambos usam narradores oniscientes em terceira pessoa para retratar cenas em que uma ou mais personagens contam histórias a seus amigos. É também uma estrutura em que identificamos uma história-moldura — neste caso, a conversa entre algumas personagens — e uma história interna, contada pelas personagens da história-moldura. Desse modo, os contos testemunham o ato narrativo de fora, transformando as pessoas que narram e suas escolhas narrativas em objetos de interesse.

“The Searchlight” retrata uma conversa em que uma personagem, Mrs. Ivimey, conta para seus amigos a história de seu bisavô. De maneira semelhante a outros dos contos que analisamos, podemos ver o acontecimento que instiga a necessidade de narrar; neste caso, o brilho de algum objeto refletindo a luz dos holofotes militares faz Mrs. Ivimey lembrar-se do telescópio com o qual o bisavô olhava as estrelas e o mundo quando criança. Antes de começar a contar essa história, Mrs. Ivimey faz uma pausa e se pergunta por onde começar, numa hesitação interrogativa que novamente remete aos outros contos.

A história interna, sobre o bisavô, apresenta alguns elementos interessantes. O jovem rapaz gostava de subir em uma torre na decadente propriedade de sua família. Lá em cima, lia muitos livros e, à noite, usava um telescópio para olhar as estrelas. Um dia, decide mirar o telescópio para baixo e olhar para a terra. Uma das coisas que vê é um casal se beijando. Ele, então, desce as escadas da torre, atravessa o campo e encontra a mulher desse casal, com quem, tempos depois, casa-se.

Há, ao longo dessa história, uma transição entre diferentes pontos de vista do bisavô em relação à matéria, da qual, a princípio, ele procura manter certa distância. Seu conhecimento, por exemplo, não se constrói a partir do contato direto com o mundo, mas é intermediado pela leitura de livros; não por acaso, o local em que ele escolhe passar seu tempo livre é o alto de uma torre. Quando usa seu telescópio, direciona-o para o alto, olhando para as estrelas infinitamente distantes e atemporais.

Do alto da torre, o mundo abaixo se abre de maneira amorfa aos olhos do menino: “Nothing but moor and sky, moor and sky, for ever and ever.” (WOOLF, 1989, p. 271)¹⁹⁴. Um dia, ele muda sua perspectiva e vira o telescópio para baixo, mirando a terra:

¹⁹⁴ “Nada, só mato e céu, mato e céu para sempre e sempre.” (WOOLF, 2009, p. 396).

‘He focussed it,’ she said. ‘He focussed it upon the earth. He focussed it upon a dark mass of wood upon the horizon. He focussed it so that he could see... each tree... each tree separate... and the birds... rising and falling . . . and a stem of smoke... there... in the midst of the trees.... And then... lower... lower... (she lowered her eyes)... there was a house... a house among the trees... a farm house... every brick showed... and the tubs on either side of the door... with flowers in them blue, pink, hydrangeas perhaps...’ She paused... ‘And then a girl came out of the house... wearing something blue upon her head... and stood there... feeding birds... pigeons... they came fluttering round her.... And then... look.... A man.... A man! He came round the corner. He seized her in his arms! They kissed... they kissed!’ (WOOLF, 1989, p. 271-272)¹⁹⁵

O uso das reticências e das frases curtas emulam a maneira como o rapaz consegue ver o mundo com seu telescópio, cujas lentes permitem focalizar apenas objetos isolados e seus detalhes, um de cada vez. Aos poucos, o menino reconstrói os fragmentos que percebe; consegue reconhecer uma casa e, depois, o casal que se beija.

Antes, quando olhava para o céu, tinha uma visão totalizante de objetos distantes, gigantescos e impessoais; agora, olhando para baixo, tem uma visão muito próxima, que, a princípio, impede-o de conseguir estabelecer uma compreensão do todo, mas que lhe oferece um objeto que lhe desperta um interesse muito mais profundo do que a frieza das estrelas. Sua reação ao ver o beijo é um impulso redobrado de aproximação com a matéria; o rapaz desce de sua torre, atravessa o espaço que antes via do alto e de longe, encontra a mulher que havia visto beijando o homem e se casa com ela.

Essa aproximação radical com a matéria ocorre de maneira linear na história do bisavô. A distância entre as duas partes, sujeito e mundo, é reduzida progressivamente até ser praticamente apagada com a autoinserção do rapaz na cena que testemunhou. Quando conta a história, Mrs. Ivimey embaralha ainda mais a distância entre narrador e matéria narrada, algo evidenciado não apenas na maneira como ela narra, mas também em como seus amigos respondem à narração.

Mrs. Ivimey é bastante teatral. Quando se refere ao quarto no alto da torre pela primeira vez, lembrando o momento em que visitou a propriedade de sua família, dez anos antes, ela não apenas descreve o espaço, mas se movimenta como se ainda estivesse lá:

She paused as if she were up in the tower looking from the window that swung open.

¹⁹⁵ “‘Focalizou-o’ disse ela. ‘Focalizou-o na terra. Na massa escura de um arvoredo no horizonte. Focalizou-o de modo a poder ver... cada árvore... cada árvore em separado... e os pássaros... subindo e baixando... e um fiapo de fumaça... lá... no meio das árvores... E depois... mais baixo... mais baixo... (ela abaixou os olhos)... havia uma casa... uma casa no meio das árvores... uma casa de fazenda... toda de tijolos à mostra... e as tinas de ambos os lados da porta... com flores cor-de-rosa e azuis, talvez hortênsias...’ Ela fez uma pausa... “E então saiu de casa uma garota... usando uma coisa azul na cabeça... e lá ficou... alimentando aves... pombos... que esvoaçavam ao seu redor... E aí... vejam... Um homem... Um homem! Que veio vindo do canto. Que a pegou em seus braços! E eles se beijaram... eles se beijaram!” (WOOLF, 2009, p. 396).

‘But we couldn’t,’ she said, ‘find the telescope.’ In the dining-room behind them the clatter of plates grew louder. But Mrs Ivimey, on the balcony, seemed puzzled, because she could not find the telescope. (WOOLF, 1989, p. 270)¹⁹⁶

Adiante, seus gestos passam a mimetizar também as ações de seu bisavô:

In the half light, they could see that Mrs Ivimey was leaning over the balcony, with her chin propped on her hands, as if she were looking out over the moors from the top of a tower.

‘Nothing but moor and sky, moor and sky, for ever and ever,’ she murmured.

Then she made a movement, as if she swung something into position.

‘But what did the earth look like through the telescope?’ she asked.

She made another quick little movement with her fingers as if she were twirling something. (WOOLF, 1989, p. 271)¹⁹⁷

Da cópia dos gestos, Mrs. Ivimey parte para a imitação da voz. As duas falas na citação acima — “Nothing but moor and sky, moor and sky, for ever and ever,” e “But what did the earth look like through the telescope?” — são comentários de Mrs. Ivimey enquanto narradora da história, ou do bisavô, repetidos por ela? Essas falas são reproduzidas, simultaneamente, de dois modos. Para nós, leitores, são discurso direto, indicado pelas aspas e por frases como “she murmured” e “she asked”. Para os amigos presentes na cena podem ser discurso indireto livre, misturando as vozes de Mrs. Ivimey com a de seu bisavô, em um recurso que reforça a aproximação da narradora da história interna com seu objeto.

Mrs. Ivimey segue imitando as ações da história enquanto narra e chega a imitar até os gestos do beijo, realizado entre outras personagens que não seu bisavô. O efeito produzido no público é poderoso, e os amigos de Mrs. Ivimey se veem tão envolvidos pela narração que logo também passam a mimetizar algumas ações da personagem da história que ouvem.

They all looked at the stars that were coming out in the darkness over the trees. The stars seemed very permanent, very unchanging. The roar of London sank away. A hundred years seemed nothing. They felt that the boy was looking at the stars with

¹⁹⁶ “Ela se interrompeu, como se estivesse na torre olhando pela janela que despencava aberta. ‘Mas não conseguimos’, disse, ‘encontrar o telescópio’. Na sala de jantar por trás deles o barulho de pratos se tornou mais forte. Mas mrs. Ivimey na sacada parecia intrigada, porque não conseguia achar o telescópio.” (WOOLF, 2009, p. 394-395).

¹⁹⁷ “À meia luz, podiam ver que mrs. Ivimey já se debruçava à sacada, com o queixo apoiado em suas mãos, como se do topo de uma torre ela olhasse os matagais por cima. ‘Nada, só mato e céu, mato e céu para sempre e sempre’, murmurou ela. Depois fez um movimento, como se endireitasse um objeto no lugar. ‘E com o que é que a terra parecia através do telescópio?’”, perguntou. Fez outro movimento bem rápido, como se estivesse rodando alguma coisa nos dedos.” (WOOLF, 2009, p. 396).

them. They seemed to be with him, in the tower, looking out over the moors at the stars. (WOOLF, 1989, p. 271)¹⁹⁸

Há um progressivo apagamento da distância entre a narradora da história interna, Mrs. Ivimey, e sua personagem principal, o bisavô; esse apagamento resulta em um encurtamento da distância também do público com a matéria narrada. Ao final, semelhantemente ao que seu bisavô fizera ao descer da torre e encontrar a mulher da cena do beijo, Mrs. Ivimey se insere na história que narra. Quando os ouvintes perguntam quem era a garota que o bisavô encontrou, a resposta é: “‘Oh the girl... She was my —’ she hesitated, as if she were about to say ‘myself’. But she remembered; and corrected herself. ‘She was my great-grandmother’, she said.” (WOOLF, 1989, p. 272)¹⁹⁹.

A confusão entre Mrs. Ivimey e suas personagens se explicita nessa cena, mas estava presente desde o início. Logo antes da fala acima, por exemplo, a luz do holofote ilumina Mrs. Ivimey, e todos podem ver que ela está usando um enfeite azul na cabeça, como aquele que ela descreveu na mulher que seu avô enxergou pelo telescópio. Há uma repetição de elementos entre a cena narrada e o momento da narração que, novamente, apaga as distâncias.

Existem certos ecos entre os diferentes tempos envolvidos na narração de Mrs. Ivimey, e o enfeite do cabelo é um deles. Outro pode ser observado na descrição de dois momentos da narrativa interna. Primeiro, quando Mrs. Ivimey se refere a sua visita às propriedades de sua família, ela descreve a casa principal e seus arredores: “There isn’t any road to the house. It stands all alone, the grass grows right up to the gate . . . there were chickens pecking about, running in and out of the rooms. All gone to rack and ruin. I remember a stone fell from the tower suddenly.” (WOOLF, 1989, p. 270)²⁰⁰. Adiante, quando Mrs. Ivimey menciona a cena de seu bisavô subindo na torre logo antes de apontar o telescópio para a terra — “There were the chickens pecking in the farm-yard; the old horse stamping in the stable; the old man dozing over his glass. The woman scouring pails in the scullery. Perhaps a stone fell from the tower” (WOOLF, 1989, p. 271)²⁰¹ — dois elementos de composição se repetem em ambas as

¹⁹⁸ “E todos olharam para as estrelas que surgiam na escuridão por cima das árvores. Estelas que pareciam bem permanentes, bem imutáveis. Os barulhos de Londres abafaram-se ao longe. Cem anos não pareciam ser nada. Eles sentiram a presença do garoto olhando para as estrelas com eles. Sentiram-se na torre a seu lado, à procura das estrelas por sobre os matagais.” (WOOLF, 2009, p. 395).

¹⁹⁹ “‘Oh, a garota... Ela era mi...’, hesitou, como se estivesse a ponto de dizer ‘eu mesma’. Mas se lembrou; e corrigiu-se. ‘A garota era minha bisavó’, disse.” (WOOLF, 2009, p. 397).

²⁰⁰ “Não há estrada até a casa, que fica isolada, com capim crescendo pelo portão acima... havia umas galinhas ciscando, que entravam e saíam dos cômodos. Tudo na mais completa ruína. Lembro que da torre caiu subitamente uma pedra.” (WOOLF, 2009, p. 394).

²⁰¹ “Mas havia galinhas ciscando pelo terreiro; o velho cavalo esperneando no estábulo; o homem velho cochilando sobre seus óculos. A mulher arreado baldes no tanque. Talvez tenha caído uma pedra da torre.” (WOOLF, 2009, p. 396).

descrições, as galinhas e a pedra caindo da torre, criando um espelhamento entre os dois momentos.

Enquanto narradora, Mrs. Ivimey produz um efeito de apagamento da distância temporal em dois níveis. Na história interna, a semelhança entre as duas cenas acima sobrepõe tempos distintos: a vida do bisavô e a vida da própria Mrs. Ivimey, em sua visita à casa de seus antepassados. Na história-moldura, a escolha de Mrs. Ivimey de caracterizar a mulher que se tornaria sua bisavó com o mesmo enfeite que ela usava no cabelo aproxima o tempo da narrativa e o tempo da enunciação, que é também o dos ouvintes.

Ao longo da narrativa interna, diversos outros elementos indicam certa sobreposição de tempos distintos. Quando começa a narrar a história de seu bisavô, Mrs. Ivimey caracteriza sua família naquele período da seguinte maneira: “They’d come down in the world. They’d been gentlefolk; they’d owned land up in Yorkshire. But when he was a boy only the tower was left.” (WOOLF, 1989, p. 269-270)²⁰². A torre, portanto, é mais do que um símbolo narrativo para a distância do rapaz com o mundo; é um objeto que pertence a dois tempos, uma memória que toma forma física, um pedaço do passado que sobreviveu até o presente. Seu estado de conservação atual, uma ruína, é uma representação também do efeito do tempo nas propriedades da família. Ao menos em parte, o interesse do bisavô pelas estrelas pode ser compreendido como uma contraposição a essa erosão causada pelo tempo: as estrelas são eternas, como o narrador da história-moldura nos lembra em um trecho citado anteriormente, quando os ouvintes olham para as estrelas e sentem a distância temporal entre eles e o menino na torre se apagar. A atemporalidade das estrelas se contrapõe ao efeito erosivo do tempo e oferece uma linha perene de continuidade ligando os diferentes tempos do conto.

A sobreposição temporal é, desse modo, um elemento constante no texto, que se faz presente mesmo na história-moldura. Além da descrição das estrelas mencionada acima, outro exemplo é a frase que abre o conto e caracteriza a mansão onde a cena do diálogo entre Mrs. Ivimey e seus amigos acontece: “The mansion of the eighteenth century Earl had been changed in the twentieth century into a Club.” (WOOLF, 1989, p. 269)²⁰³. A mansão transformada em clube é outro objeto que força uma visão dupla do tempo. Olhar para ela é ver seu presente contraposto a seu passado. Além disso, o uso atual do imóvel, como um clube, é um sinal da mudança ocasionada pelo tempo e da decadência de certa classe social antiga, algo semelhante à trajetória da família de Mrs. Ivimey.

²⁰² “Tinham decaído de nível. Depois de serem fazendeiros; de terem tido terras no Yorkshire. Mas, quando ele era garoto, só restava a torre.” (WOOLF, 2009, p. 394).

²⁰³ “A mansão do condado do século XVIII foi transformada no século XX num clube.” (WOOLF, 2009, p. 393).

O título do conto, “The Searchlight”, destaca um elemento que parece ter pouca relação com a história interna, mas que importa para a maneira como o conto trabalha com o passado. O holofote é um elemento que se faz presente em dois momentos-chave da história-moldura. Primeiro, é a luz desse holofote que reflete em algum objeto e traz à tona a memória do telescópio, impulsionando Mrs. Ivimey a lembrar e depois a contar a história de seu antepassado. Segundo, essa luz retorna ao final do conto, quando é narrado o encontro do bisavô com a mulher da cena do beijo. O holofote ilumina Mrs. Ivimey no ápice de sua narração, no momento exato em que ela revelaria a identidade da mulher e em que ela quase se confunde com sua bisavó.

Nessas duas ocasiões, o narrador da história-moldura faz questão de lembrar o propósito real do holofote, seu uso militar. No início do conto, Mrs. Ivimey e seus amigos estão passando o tempo enquanto esperam o horário da peça. A luz que passeia pelo céu é vista primeiro como algo que entretém as pessoas que a observam, e o narrador nos aponta sua real função e o contexto de guerra a que remete: “As if to relieve them from the need of talking, to entertain them without any effort on their part, rods of light wheeled across the sky. It was peace then; the air force was practicing; searching for enemy aircraft in the sky.” (WOOLF, 1989, p. 269)²⁰⁴. No final, durante o momento climático da narração de Mrs. Ivimey, a luz está sendo descrita como semelhante à lente de um telescópio quando o narrador interrompe sua própria sentença com um parêntese que novamente nos indica a real natureza do holofote: “A shaft of light fell upon Mrs Ivimey as if someone had focused the lens of a telescope upon her (it was the air force, looking for enemy aircraft).” (WOOLF, 1989, p. 272)²⁰⁵.

Nas duas vezes, o narrador da história-moldura nos apresenta o caráter militar da luz e nos oferece um importante contexto histórico. A conversa entre Mrs. Ivimey e seus amigos se passa em algum momento depois da Primeira Guerra Mundial, visto que, anteriormente, o uso de aviação em combate era muito mais restrito. “It was peace then” (WOOLF, 1989, p. 269)²⁰⁶, afirma o narrador, mas o treinamento de procura por aeronaves inimigas demonstra que a sensação de paz não é duradoura. A luz que passeia pelo céu pode entreter por pouco tempo antes de a lembrança da guerra se fazer presente.

²⁰⁴ “Como que para poupá-los à obrigação de conversar, para distraí-los sem nenhum esforço da parte deles, feixes de luz giravam pelo céu. Era tempo de paz; mas a força aérea fazia seus exercícios; procurando no céu um avião inimigo.” (WOOLF, 2009, p. 393).

²⁰⁵ “Um raio de luz caiu sobre *mrs.* Ivimey, como se alguém tivesse focalizado nela as lentes de um telescópio. (Era a força aérea, caçando aviação inimiga).” (WOOLF, 2009, p. 397, grifo da autora).

²⁰⁶ “Era tempo de paz.” (WOOLF, 2009, p. 393).

A memória que a luz desperta em Mrs. Ivimey, no entanto, não é o passado recente, o trauma coletivo da Primeira Guerra Mundial, essa experiência que Benjamin (1985, 1989) qualifica como inapreensível e não representável²⁰⁷. O que surge na mente de Mrs. Ivimey é uma história pessoal e antiga, algo simultaneamente mais próximo dela, pois pertence a sua própria família, e mais distante, pois se passara um século antes. A luz do holofote militar é um lembrete constante da proximidade da guerra; no entanto, a mente de Mrs. Ivimey, quando estimulada por esse objeto que remete ao trauma coletivo recente, escapa para um tempo longínquo e para uma história pessoal que ainda pode ser narrada com algum sentido. Não por acaso, a narração dessa história envolve uma série de sobreposições temporais que justapõem o passado e o presente e evidenciam o caráter erosivo da ação do tempo sobre estruturas que em algum momento pareceram eternamente sólidas, como a torre e a posição social da aristocracia.

Por outro lado, essas sobreposições aproximam a narradora e seus ouvintes daquilo que é narrado, apagando enormes distâncias temporais. A narração tem, desse modo, o efeito de tornar o passado presente, algo semelhante ao que foi sentido pelos ouvintes ao olhar para o céu e ver as estrelas aparentemente imutáveis, como se fossem as mesmas que o bisavô havia visto. A diferença é que, enquanto as estrelas apagam o efeito do tempo simplesmente por não serem afetadas por ele, a narração presentifica o passado ao realizar um recorte que o torna significativo para compreender o presente. Quando os amigos perguntam a Mrs. Ivimey o que aconteceu com o homem que o bisavô havia visto beijar a mulher, ela responde que ele provavelmente desapareceu:

‘That man? That man,’ Mrs Ivimey murmured, stooping to fumble with her cloak, (the searchlight had left the balcony), ‘he, I suppose, vanished.’

‘The light,’ she added, gathering her things about her, ‘only falls here and there.’ (WOOLF, 1989, p. 272)²⁰⁸

O destino daquele homem não importa na história que está sendo contada. O recorte feito do passado seleciona aqueles elementos que informam a história pessoal primeiro do

²⁰⁷ Benjamin (1985, p. 198) nota o silêncio dos soldados que retornaram da Primeira Guerra Mundial: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” Esse é um sinal, para o autor, da acentuação do declínio de uma forma da narrativa que permitia a apreensão e a transmissão da experiência entre o narrador e seus ouvintes. A Primeira Guerra, nesse sentido, configura uma experiência coletiva que não se consegue apreender e, portanto, não pode ser narrada.

²⁰⁸ “‘Aquele homem? Aquele homem’, murmurou *mrs.* Ivimey, dobrando-se ao se atrapalhar com o casaco (o holofote tinha saído da sacada), ‘ele, creio eu, sumiu’.”
 ‘A luz’, acrescentou, juntando suas coisas em volta, ‘cai somente aqui e ali’.” (WOOLF, 2009, p. 397).

bisavô, depois da própria Mrs. Ivimey. É desse modo que o passado se presentifica, pela carga de sentido que ele pode carregar e oferecer ao entendimento dos ouvintes. Mrs. Ivimey não está apenas contando uma história que aconteceu um século antes, mas está se identificando como o resultado de um processo que se estende temporalmente, e que ganha sentido quando o recorte é feito, selecionando as partes significativas, que depois são transformadas em história e narradas.

Ao observar de fora o ato de narrar uma história, “The Searchlight” nos permite perceber como essa narradora, Mrs. Ivimey, encontra os meios de estabelecer uma conexão significativa com o passado ao transformá-lo em história narrável. Desse modo, presentificando o passado, agora imbuído de novos sentidos, a narração feita por Mrs. Ivimey contrapõe-se ao efeito erosivo do tempo, que desestabiliza mesmo as mais fortes construções físicas e sociais. Contrapõe-se também a dois tipos de imobilidade: a do trauma, que impede o fluxo do tempo ao fazer retornar à memória do evento traumático; e a do tempo permanente das estrelas, impessoal e esvaziado de sentido.

Em outro conto, “Gipsy, the Mongrel”, Woolf encena um diálogo em que se conta uma história, mas os efeitos produzidos são bastante diferentes dos de “The Searchlight”. O conto se passa durante um jantar na casa dos Bagots, que recebem um casal de amigos, os Bridgers. O narrador em terceira pessoa do conto presencia o diálogo entre os dois casais e nos dá acesso, em determinados momentos, às opiniões de Mary Bridger a respeito da história que ela ouve sobre uma cachorrinha que os Bagots tiveram. Assim, o conto relata um diálogo durante um jantar e, nesse diálogo, podemos testemunhar tanto a narração de uma história quanto a maneira como quem a ouve reage a ela.

A diferença mais significativa em relação à forma de “The Searchlight” é, por enquanto, justamente a presença de Mary Bridger como ponto focal para o narrador. No conto que analisamos anteriormente, os ouvintes, os amigos de Mrs. Ivimey, eram desindividualizados, sempre mencionados com os pronomes no plural “they/them”. Em “Gipsy, the Mongrel”, um dos ouvintes não só é uma personagem definida, como seu ponto de vista nos oferece uma possibilidade de interpretação para a história que está sendo contada.

Quando o conto se inicia, a conversa já está em andamento, mas o tema ainda não é a cachorra. A primeira frase é uma fala de Mary Bridger a respeito de Helen Folliott, uma amiga em comum dos dois casais: “She had such a lovely smile.” (WOOLF, 1989, p. 273)²⁰⁹. A frase dita por Mary é repetida duas vezes por Lucy Bagot; na segunda repetição, o uso do itálico no

²⁰⁹ “Ela tinha um sorriso tão encantador.” (WOOLF, 2009, p. 399).

pronome indica que o referente é outro: “*She* had such a lovely smile.” (WOOLF, 1989, p. 273, grifo da autora)²¹⁰. O novo referente é justamente a cachorrinha Gipsy, e é assim que o casal começa a narrar essa história.

O próprio Tom Bagot, no entanto, classifica a narração que será feita não como uma história, mas como um estudo de personagem: “it wasn’t a story; it was a character study.” (WOOLF, 1989, p. 273)²¹¹. O termo “character” é repetido diversas vezes pelos Bagots como um dos traços distintivos da cachorra ao longo do conto, como nas seguintes passagens: “she had – what d’you call it when you forgive a person a dozen times a day against your better judgement? Charm? Character?” (WOOLF, 1989, p. 274)²¹²; “she’s a dog of character – a dog of remarkable character” (WOOLF, 1989, p. 274)²¹³.

Uma das ações de Gipsy que revelam esse traço é sua habilidade de julgar as pessoas que visitavam o casal: “She was as good a judge of people as you are.” (WOOLF, 1989, p. 275)²¹⁴. “Character”, portanto, não é apenas um aspecto essencial da cachorra, mas é algo que ela consegue avaliar em outras pessoas. Além disso, adiante o casal reforça que o intuito deles ao narrar não é simplesmente contar a história de Gipsy, mas revelar esse seu “character” por meio da observação de suas ações e de seus comportamentos: “I don’t believe in stories. A dog has a character just as we have, and it shows itself just as ours do, by what we say, by all sorts of things.” (WOOLF, 1989, p. 277)²¹⁵.

Esse esforço em reiterar a presença e a relevância do “character” de Gipsy faz com que Mary Bridger, que está ouvindo a história, perceba outro elemento crucial da narração que se desenrola: “Nothing like a dog story for bringing out people’s characters, Mary Bridger reflected.” (WOOLF, 1989, p. 275-276)²¹⁶. Ao falar sobre a cachorra, os Bagots revelam bastante sobre si mesmos, e é justamente a partir da insistência deles em mencionar o “character” de Gipsy que podemos começar a compreendê-los.

Uma das coisas que essa insistência revela é um processo de personificação de Gipsy, feito não pelo narrador do conto, mas pelo casal Bagot ao contar sua história. Eles, por exemplo, frequentemente comparam a cachorra a uma pessoa, como em alguns dos trechos citados acima

²¹⁰ “*Ela* tinha um sorriso tão encantador.” (WOOLF, 2009, p. 399, grifo da autora).

²¹¹ “Negou tratar-se de uma narrativa, ademais; era um esboço de tipo [*character*].” (WOOLF, 2009, p. 400).

²¹² “Ela tinha – como é que se diz, quando a gente perdoa uma pessoa, contra o que indica o próprio bom senso, uma dezena de vezes por dia? Charme? Caráter [*character*]?” (WOOLF, 2009, p. 400).

²¹³ “É uma cachorra de caráter – uma cachorra de extraordinário caráter [*character*].” (WOOLF, 2009, p. 401).

²¹⁴ “Era tão boa para julgar pessoas como você.” (WOOLF, 2009, p. 402).

²¹⁵ “Não acredito em narrativas. Um cachorro tem seu caráter [*character*], tal como nós, o qual se revela, tal como o nosso, por aquilo que é dito, por pequenas coisas das mais diversas espécies.” (WOOLF, 2009, p. 405).

²¹⁶ “Não há nada como uma história de cães para expor o caráter [*character*] das pessoas, refletiu Mary Bridger.” (WOOLF, 2009, p. 403).

e nas seguintes passagens: “She was in the prime of life – two years old. What’s that for a human being? Eighteen” (WOOLF, 1989, p. 276)²¹⁷; “now why did she do that, just as if she were a human being” (WOOLF, 1989, p. 277)²¹⁸; “If she’d been a woman, you’d have said that some temptation was gradually overcoming her” (WOOLF, 1989, p. 279)²¹⁹.

Mary Bridger percebe essa personificação e logo imagina que, ao contar a história da cachorra, Tom Bagot estaria, na verdade, expressando seus sentimentos por Helen Folliott: “It was a love story he was telling. Mary Bridger was sure of that by something in his voice. A fantastic idea came to her that he had been in love with Helen Folliott, the girl with the lovely smile. He connected the two somehow. Aren’t all stories connected?” (WOOLF, 1989, p. 274-275)²²⁰. A associação entre Gipsy e Helen Folliott é sugerida desde o início do conto, cuja primeira frase é, como vimos, uma fala de Mary sobre Helen, que serve como estopim para que a lembrança da cachorra se faça presente para os Bagots.

O conto nos oferece, pela perspectiva de Mary, uma chave de interpretação para a história de Gipsy contada pelo casal: mais do que falar sobre a cachorra, eles estariam falando sobre essa outra pessoa de maneira indireta e associativa. Essa é, no entanto, uma via de mão dupla, algo indicado por uma fala da própria Mary citada anteriormente. Quando Mary afirma que nada revela a personalidade das pessoas como uma história de cachorro, ela não especifica estar falando unicamente sobre quem narra a história. A leitura de que a história seria, na realidade, sobre Helen Folliott e sobre um sentimento velado de Tom Bagot nos diz algo sobre a visão de mundo de Mary, que é quem levanta essa hipótese.

O narrador do conto mantém-se relativamente neutro em relação a validar ou não essa interpretação, preferindo expor as conversas em discurso direto e se ater a relatar alguns dos pensamentos de Mary, sem necessariamente concordar ou discordar deles. A associação entre Gipsy e Helen Folliott é logo deixada de lado e, ao longo dos dois terços finais do conto, não é mencionada diretamente.

A personificação da cachorra e a insistência em procurar um traço humano distintivo que possa defini-la sinalizam outra possibilidade de interpretação da história narrada pelos Bagots. Desde a escolha do nome dado à cachorra, há um componente de posição social na

²¹⁷ “Ela estava no vigor da mocidade – com dois anos. O que é isso para um ser humano? Dezoito?” (WOOLF, 2009, p. 403).

²¹⁸ “Mas por que foi que ela fez isso? exatamente como se ela fosse um ser humano.” (WOOLF, 2009, p. 405).

²¹⁹ “Se fosse uma mulher, dir-se-ia que alguma tentação ia pouco a pouco dominando-a.” (WOOLF, 2009, p. 407).

²²⁰ “Era uma história de amor que ele estava contando. Por algo em seu tom de voz, Mary Bridger teve certeza disso. E veio-lhe a fantástica ideia de que ele estivera apaixonado por Helen Folliott, a garota de sorriso encantador. De alguma forma ele interligara as duas. Todas as histórias não se interligam?” (WOOLF, 2009, p. 401).

maneira como ela é humanizada por seus donos; seu nome é Gipsy porque ela não tem uma raça definida e acredita-se que ela, originalmente, pertencia a ciganos. Essa perspectiva se intensifica quando o casal adota outro cachorro, Hector, que tem um extenso pedigree:

It was a matter of birth and breeding. He was an aristocrat. She a dog of the people. [...] Hector prim as a policeman, all on the side of law and order. Gipsy jumping the railings, scaring the royal ducks, but always on the side of the sea gulls. Vagabonds like herself. [...] But she had no patience with the papered rich – the pug dogs, the lap dogs. (WOOLF, 1989, p. 278)²²¹

Além de claramente associar cada cachorro a uma classe social, os Bagots demonstram uma simpatia muito maior por Gipsy, e pela parcela da população que enxergam nela, do que por Hector. Ademais, percebem que Gipsy exerce uma influência, a princípio, positiva em Hector, quebrando um pouco da rigidez aristocrática do cachorro. Gipsy é vista como uma representante do “povo”, e o “povo” é visto como possuidor de certa esperteza, misturada com senso de humor e honestidade, que conseguem dobrar a severidade dos membros das classes mais poderosas. Tal visão é reforçada em um episódio em que os Bagots recebem para jantar Harvey Sinnot, um dos sócios da firma em que Tom trabalha. O retrato oferecido por Lucy da esposa do sócio é uma caricatura de afetação de classe:

‘She was one of those women,’ Lucy struck in, ‘who seemed to be asking themselves “What’s it cost? Is it real?” while they talk to you. And rather over dressed. She was saying – dinner half through – what a pleasure it was – they were staying as they always did at the Ritz or at the Carlton – to have a quiet little meal. So simple, so homely. It was such a rest...’ (WOOLF, 1989, p. 276)²²²

Há aqui um visível despreço pela afetação de Mrs. Sinnot, tida como alguém que, mesmo possuindo mais dinheiro e mais poder, não necessariamente pertence a outra classe social, apesar de se esforçar para parecer pertencer. Ambos os casais integram a classe média, os maridos são engenheiros na mesma firma — não são aristocratas. Mas os Sinnot parecem fazer questão de reafirmar a distância social entre eles e os Bagots, e isso é percebido e mal-recebido. Os Bagots, como vimos, preferem sentir apreço por aquilo que eles chamam de “povo”, traço que eles enxergam em Gipsy.

²²¹ “Era uma questão de berço e criação. Ele era um aristocrata. Ela, uma cadela do povo. [...] Hector, empertigado como um policial, sempre ao lado da lei e da ordem. Cigana pulando cercas, espantando patos da rainha, mas sempre do lado das gaivotas. Dos vagabundos como ela. [...] Mas com os ricos mimados – os cachorros de nariz arrebitado, os cachorros de colo – ela não tinha a menor paciência.” (WOOLF, 2009, p. 406).

²²² “‘Ela era dessas mulheres’, interveio Lucy, ‘que, enquanto estão conversando, pare que se perguntam: “Quanto custa isso? E será que é de verdade?”. Vestia-se com certo exagero. Ocorreu-lhe dizer — lá pelo meio do jantar — que prazer era — eles estavam hospedados como sempre no Ritz ou no Carlton — ter uma refeiçãozinha assim tranquila. Tão simples, tão caseira. Era repousante...’” (WOOLF, 2009, p. 404).

É justamente Gipsy quem subverte a relação entre os Bagots e os Sinnots e os aproxima. Em um momento do jantar, a cachorrinha morde a senhora Sinnot por baixo da cadeira. Quando Tom se abaixa para ver o que aconteceu, encontra Gipsy, que acabara de dar à luz um feto natimorto. É a perda de Gipsy que “quebra o gelo” e permite que os casais conversem amigavelmente.

O aborto espontâneo da cachorra é visto como um ato passível de punição. Tom imediatamente leva a cachorra para o quintal, mas não consegue bater nela. Posteriormente, ele afirma que eles a perdoaram. Há um limite para o quanto os Bagots conseguem humanizar a cachorra, essa representante do “povo”, essa “cigana”. Ter atrapalhado um jantar faz, por um segundo, Gipsy ser diminuída aos olhos do casal.

A possibilidade de acompanhar a narração da história de Gipsy de fora, de ver quem está narrando e quem está ouvindo, permite-nos olhar para os Bagots e perceber como eles enxergam certas camadas da sociedade em seus dois cachorros. É um processo de humanização dos cachorros e de desumanização do “povo” e do “aristocrata”, reduzidos a algo semelhante aos animais. Os Bagots, a princípio, parecem ter alguma simpatia, mesmo que limitada, pelas classes mais baixas, mas a redução caricatural que fazem das classes abaixo e acima deles nas figuras dos cães Gipsy e Hector reafirma seu pertencimento à classe média, que define o recorte de seu ponto de vista. Ao retratar esse ato narrativo visto de fora, transformando em objeto literário personagens que contam uma história, o conto analisa como essas personagens revelam sua visão de mundo a partir das escolhas que fazem ao narrar.

Tanto “The Searchlight” quanto “Gipsy, the Mongrel” encenam diálogos em que personagens contam uma história. Ambos nos oferecem uma perspectiva externa do ato narrativo: podemos seguir não só a história sendo contada, mas também quem a conta, quem a ouve e qual o contexto dessa ação. Os efeitos e os sentidos produzidos em cada conto são bastante diferentes, mas há uma preocupação em encontrar uma forma que permita transformar uma narração em um objeto de interesse literário, atentando para o que a forma dessa narração revela sobre quem a conta e para o modo como ela interage com o mundo a partir do qual ela é criada.

Trata-se de um desdobramento da investigação que identificamos nos demais contos analisados até aqui. O uso de diversos tipos de história-moldura, na maior parte desses contos, revela essa preocupação não apenas com a apreensão da matéria, mas com os limites e os sentidos dessa apreensão. Utilizando-se de recursos bastante diferentes, é essa também a questão central do conto que analisaremos a seguir.

“In the Orchard” tem sua estrutura geral pautada pela repetição. Cada uma de suas três partes se inicia com a mesma frase, “Miranda slept in the orchard” (WOOLF, 1989, p. 149)²²³, e descreve a mesma cena. O que muda não é a cena em si — os acontecimentos externos, mínimos, são os mesmos —, mas a maneira como a cena é narrada. Nessa repetição, o conto nos impele a comparar as três tentativas de relatar o mesmo acontecimento, atentando não apenas para as mudanças no conteúdo, mas também para as mudanças na forma. É um conto, portanto, preocupado em discutir uma questão formal relacionada às possibilidades de *como* narrar.

Na primeira vez em que a cena é narrada, o ponto de vista é externo. O narrador se preocupa em detalhar com bastante precisão os objetos, as pessoas e os sons que compõem o quadro. Miranda dorme sob uma macieira segurando um livro, e o narrador revela exatamente onde a moça está deitada e qual frase seu dedo toca no livro que ela estava lendo antes de adormecer. Essa preocupação com a precisão do posicionamento de Miranda em relação ao mundo, e do mundo em relação à moça, é evidenciada em expressões que marcam, com exatidão, a distância entre ela e as demais partes do cenário: “Four feet in the air over her head the apples hung”; “Miranda lay asleep thirty feet beneath”; “two hundred feet above Miranda”; e “miles above Miranda” (WOOLF, 1989, p. 149-150)²²⁴.

Além de descrever os espaços rigorosamente, o narrador parece bastante familiarizado com o que vê, como demonstra o uso do artigo definido “the”, mesmo quando são introduzidos elementos novos para o leitor. Assim, “the school children”, “the cowman’s little boy”, “the organ in the church” (WOOLF, 1989, p. 149)²²⁵ são mencionados, pela primeira e única vez, como se fossem velhos conhecidos tanto do narrador quanto do leitor. Mais interessante é o caso do bêbado que solta um grito de profunda tristeza: “Next there was a solitary cry – sad, human, brutal. Old Parsley was, indeed, blind drunk” (WOOLF, 1989, p. 149)²²⁶. Se o grito rompe os barulhos comuns e cotidianos que nos eram descritos até então, a pessoa que grita não é apresentada como uma surpresa. O velho Parsley é referido como alguém que o narrador espera que o leitor já conheça e o fato de estar bêbado e ter gritado é tratado como habitual. O narrador caracteriza um cenário que lhe é familiar como se assim o fosse também ao leitor; dessa maneira, além de se posicionar bastante próximo aos objetos, também nos aproxima deles.

²²³ “Miranda dormia no pomar”. (WOOLF, 2009, p. 206).

²²⁴ “No ar, a mais de um metro sobre sua cabeça, as maçãs pendiam”, “lá embaixo, a mais de três metros, Miranda continuava dormindo”, “seiscentos metros acima de Miranda”, “quilômetros acima de Miranda” (WOOLF, 2009, p. 207-208).

²²⁵ “As crianças da escola”, “o filho do vaqueiro”, “o órgão da igreja” (WOOLF, 2009, p. 207-208).

²²⁶ “A seguir houve um grito solitário – triste, humano, brutal. O velho Parsley, que estava, de fato, torto de bêbado” (WOOLF, 2009, p. 207).

O mundo é familiar, e sua descrição é ancorada pela presença de Miranda. A moça é o ponto de referência a partir do qual o narrador organiza o espaço. Com essa preocupação de retratar o mundo material em relação a uma pessoa, não surpreende que, nessa primeira parte do conto, a atenção do narrador frequentemente recaia sobre elementos do mundo sensível. O narrador nomeia, por exemplo, as cores produzidas pela luz que atinge as opalas nos dedos de Miranda após atravessar os galhos e as folhas das árvores. Essa atenção às cores continua; cada um dos elementos descritos no primeiro parágrafo tem suas cores especificadas. Nossa primeira impressão da cena é, portanto, bastante visual. Do segundo parágrafo em diante, a atenção parece se voltar para o som que cada novo elemento produz. As crianças recitando a tabuada, o órgão e os sinos da igreja, até mesmo o bêbado, são percebidos, primeiramente, de maneira auditiva.

Outro elemento natural do qual o narrador se aproxima é o vento, cujo soprar ele acompanha desde o começo do conto. Seguindo a propagação dos sons e o fluir do vento, o movimento do narrador é expansivo e vai em direção ao alto. Essa elevação física progressiva do ponto de vista é evidenciada pela anotação precisa que o narrador faz da distância entre cada um dos objetos que lhe chamam a atenção e a moça: a cada nova indicação dessa distância, o narrador está num ponto mais elevado.

Temos, nessa primeira tentativa de apreender e reproduzir a cena, um narrador que se posiciona com firmeza suficiente em relação ao mundo para medi-lo e descrevê-lo com precisão milimétrica e que enxerga com bastante clareza a relação entre esse mundo e a personagem. Além disso, ao se comparar com o vento e com os sons, que se espalham por todo o espaço, o narrador julga sua posição como natural. É uma posição que também para o leitor é naturalizada: não existem motivos para questionar esse narrador em sua relação com o mundo — pelo menos não existiriam, até a parte seguinte do conto começar.

A confiança e a segurança do narrador desaparecem já na primeira frase da segunda parte do conto. Se a anterior se iniciava com uma afirmação, “Miranda slept in the orchard” (WOOLF, 1989, p. 149)²²⁷, a mesma sentença agora é seguida por um questionamento de sua veracidade: “Miranda slept in the orchard – or perhaps she was not asleep.” (WOOLF, 1989, p. 150)²²⁸. O que antes era um dado simples, agora é uma incerteza.

Nessa segunda vez em que a cena é narrada, o ponto de vista é interno à personagem. No lugar de uma descrição precisa de um quadro, o que acompanhamos agora é a maneira como Miranda percebe o espaço por meio dos estímulos que recebe. Isso fica claro se compararmos

²²⁷ “Miranda dormia no pomar” (WOOLF, 2009, p. 207).

²²⁸ “Miranda dormia no pomar – ou talvez não dormisse.” (WOOLF, 2009, p. 208).

o início de cada uma das duas primeiras partes. Da primeira vez em que a cena é narrada, o livro que Miranda lia está caído na grama, a seu lado, e o narrador inclui, com uma citação direta, a frase em que o dedo da moça repousa: “*Ce pays est vraiment un des coins du monde où le rire des filles éclate le mieux...*” (WOOLF, 1989, p. 149). Na segunda vez, não é mais apenas uma frase num livro, mas são palavras que escapam à boca da moça, entre o sonho e a consciência: “*Ce pays est vraiment un des coins du monde... où le rire des filles... éclate... éclate... éclate...*” (WOOLF, 1989, p. 150). Antes, era um elemento externo que compunha um cenário; agora, surge pela boca da personagem e tem seu ritmo e até seu sentido alterados. A citação precisa da primeira parte descreve um lugar onde o riso das moças soa melhor; há, portanto, uma associação bastante positiva entre o espaço e a moça. Depois, a palavra “melhor” é omitida, e a repetição de “*éclate*” separada do restante da frase por reticências chama a atenção para os outros sentidos da palavra, como “explosão”, “rompimento”; há, então, outro tipo de associação feita entre o espaço e a moça, mais antagônicos quando as palavras são formadas pela boca de Miranda.

Tendo em vista que a moça não está completamente acordada e está provavelmente de olhos fechados, os estímulos que recebe, em sua maioria, são sonoros, e não visuais ou táteis, o que revela outro propósito para o cuidado com o qual o narrador havia descrito os sons na primeira parte. Podemos, com base na descrição anterior, identificar qual a origem de cada um dos sons percebidos pela personagem. Isso nos possibilita notar as diferenças que existem entre o mundo exterior e a maneira como ele é recebido pela subjetividade não totalmente consciente de Miranda.

Mergulhados nessa subjetividade, o que antes eram crianças recitando a tabuada, agora, surge como gaivotas gritando; o que antes era o grito de um bêbado, agora, é a própria vida que se faz ouvir. A música tocada pelo órgão da igreja faz Miranda sonhar que está se casando, enquanto os sinos da mesma igreja se tornam os passos de um cavalo correndo em sua direção, que fazem a terra inteira tremer. Nesse momento, tudo entra em movimento e é posto em suspensão, e o ponto de vista, acompanhando a perspectiva de Miranda, ascende em um movimento correlato ao da primeira parte, mas com efeitos distintos. Vendo tudo de cima, nomes são dados às pessoas que passam, como se o potencial de uma narrativa mais ampla pudesse ser vislumbrado:

Mary is chopping the wood, she thought; Pearman is herding the cows; the carts are coming up from the meadows; the rider – and she traced out the lines that the men,

the carts, the birds, and the rider made over the countryside until they all seemed driven out, round, and across by the beat of her own heart. (WOOLF, 1989, p. 150)²²⁹

Diversas novas personagens surgem, e vemos suas vidas de relance. Miranda parece já conhecer essas pessoas, a quem nomeia com familiaridade, mas elas surgem sem nenhum tipo de introdução. Se o mundo é familiar para ela, para nós é mais desconhecido do que o descrito na primeira parte do conto. Não sabemos, por exemplo, quem ou o que são Mary, Pearman, *the carts* e *the rider*, apenas somos informados de que existem e de que seguem suas ações. Na primeira parte, como vimos, uma série de elementos novos foi mencionada pelo narrador como se fosse familiar para o leitor. Lá, os elementos novos foram introduzidos um por vez, e, se o uso do artigo definido indicava conhecimento prévio, não podemos esquecer que, antes de surgirem, eram introduzidos por seus sons e pela distância que estabeleciam com Miranda, o que nos possibilitava localizá-los em relação ao todo. Agora, na segunda parte, as personagens novas são listadas, uma imediatamente após a outra, sem introduções. Assim, todo um grupo de novas informações é jogado de uma só vez sobre o leitor, que, além de não reconhecer as pessoas, não pode compreender como se relacionam entre si espacialmente.

Ademais, observando de cima, Miranda consegue tracejar o caminho que essas pessoas e coisas fazem, e logo tudo parece se mover de acordo com a batida de seu próprio coração. Esse mundo que ela percebe subjetivamente, e ao qual dá sentido, opera em sincronia com ela mesma, há uma comunhão entre ela e as personagens que enxerga; ao mesmo tempo, esse mundo é completamente diferente da cena a que fomos apresentados antes.

A primeira parte, como vimos, termina com o narrador, que havia seguido o vento, olhando para baixo e vendo Miranda a milhas de distância. No final da segunda parte, o narrador olha para o alto e, perto de Miranda, percebe o movimento do vento milhas acima e o som do catavento da torre da igreja girando. A frase final das duas partes é a mesma, uma fala da moça exclamando que se atrasaria para o chá. Há um espelhamento entre essas duas partes, que se iniciam e se encerram com as mesmas frases e narram basicamente o mesmo quadro, mas com pontos de vista opostos: a primeira vê Miranda de fora e cada vez mais do alto; a segunda vê Miranda de dentro e observa o mundo a partir do lugar dela. Esse espelhamento e essa oposição, acrescidos das significativas diferenças entre o que é narrado na primeira e na segunda parte, assinalam uma ruptura entre esses dois pontos de vista, um não consegue abarcar o que o outro

²²⁹ “Mary está rachando lenha, pensou; Pearman está cuidando das vacas; as carroças estão vindo dos pastos; o cavaleiro – e ela traçou as linhas que os homens, as carroças, os pássaros e o cavaleiro faziam por essa parte do campo até parecer que eram repelidos todos, ao redor e ao través, pelo pulsar do seu próprio coração.” (WOOLF, 2009, p. 209).

narra. A dúvida presente na primeira sentença da segunda frase foi um dos primeiros indícios da incerteza que assalta o narrador ao constatar que sua posição inicial não era absoluta.

Essa dúvida a respeito de Miranda estar ou não dormindo se intensifica na terceira parte e rompe até mesmo a estrutura da frase: “Miranda slept in the orchard, or was she asleep or was she not asleep?” (WOOLF, 1989, p. 150)²³⁰. O ponto de vista externo é retomado, e o narrador procura recuperar um tipo de precisão semelhante ao da primeira parte, mas o resultado tende ao absurdo. O vestido de Miranda é descrito se esticando por duas macieiras, “Her purple dress stretched between the two apple-trees” (WOOLF, 1989, p. 151)²³¹; somos informados sobre o número exato de árvores no pomar, “There were twenty-four apple-trees in the orchard” (WOOLF, 1989, p. 151)²³²; e relata-se que, milhas abaixo do pomar, a terra está compactada, “For miles beneath the earth was clamped together.” (WOOLF, 1989, p. 151)²³³. Uma das diferenças em comparação com a primeira parte é que, antes, a precisão numérica situava o espaço em relação à personagem, o que não acontece agora com o número de árvores no pomar, uma informação que não favorece nosso entendimento da integração espacial entre a moça e as árvores. Além disso, como vimos, ao passear pela cena na primeira parte, o narrador apontava quais elementos compunham a especificidade dessa cena ao mesmo tempo que procurava compreender qual era o quadro geral que esses elementos formavam. Ao penetrar a terra na terceira parte, o narrador mantém a precisão da distância percorrida, mas perde a visão do todo, pois não relaciona essa informação com o restante do cenário, além de oferecer um dado que soa redundante; afinal, toda a terra está compactada em tamanha profundidade. Nessa terceira parte, a precisão da primeira surge refletida de maneira distorcida, completamente despida de significância e dotada de um aspecto exagerado e absurdo.

Ao mesmo tempo, o espaço se torna cada vez mais opressor. O número de árvores limita o tamanho do pomar, e a terra está apertada sobre si mesma. Além desses, outros elementos reforçam essa sensação de confinamento.

A wagtail flew diagonally from one corner to another. Cautiously hopping, a thrush advanced towards a fallen apple; from the other wall a sparrow fluttered just above the grass. The uprush of the trees was tied down by these movements; the whole was compacted by the orchard walls. (WOOLF, 1989, p. 151)²³⁴

²³⁰ “Miranda dormia no pomar, ou estava ou não estava dormindo?” (WOOLF, 2009, p. 209).

²³¹ “Seu vestido roxo se esticava entre os dois pés de maçã.” (WOOLF, 2009, p. 209).

²³² “Havia vinte e quatro maçãs no pomar.” (WOOLF, 2009, p. 209).

²³³ “A terra, por quilômetros adentro, toda presa e apertada.” (WOOLF, 2009, p. 209-210).

²³⁴ “Uma rabirruiva voou em diagonal de um canto a outro. Em pulinhos cautelosos, um tordo se aproximou de uma maçã caída; e um pardal passou rente à grama, vindo do outro muro. A Investida das árvores, para o alto, era marrada, em baixo, por esses movimentos; sendo o todo compactado pelos muros do pomar.” (WOOLF, 2009, p. 209).

O pomar ganha um limite físico nos cantos que são atravessados por um pássaro, o movimento do topo das árvores é impedido pelo dos animais, e tudo é comprimido por muros externos. Há ainda outros exemplos particularmente interessantes. Em um deles, o narrador afirma que o próprio céu cabe entre as folhas — “The sky exactly fitted the leaves” (WOOLF, 1989, p. 151)²³⁵ —, como se as folhas, infinitamente menores que o céu, pudessem comprimi-lo e forçá-lo a ocupar um espaço minúsculo. Esse efeito só é possível de um determinado ponto de vista: a pessoa deve estar embaixo das copas das árvores, olhando para cima, para que o céu surja comprimido nos espaços entre as folhas. Do ponto de vista a partir do qual o narrador observa a cena, nesse momento, a natureza limita e confina a própria natureza, de maneira que o espaço se torna essencialmente opressor.

Ao final dessa terceira parte do conto, após o ponto de vista do narrador ascender de maneira correlata à das partes anteriores, uma penca de maçãs arremessada para o alto bloqueia a visão que o narrador teria de uma vaca no pasto. Mesmo presenciado de um ponto elevado, o espaço continua se caracterizando pela imposição de limites e restrições, e o narrador se vê impossibilitado, pelo próprio mundo, de enxergar aquilo que quer apreender. No meio disso tudo, Miranda praticamente desaparece e, após o início da terceira parte, só é mencionada brevemente em uma curta frase entre parênteses, justamente a fala de que vai se atrasar para o chá. A única ação da personagem no conto é apresentada, nessa terceira parte, entre parênteses. Na perspectiva do narrador, Miranda é, por um lado, posta à parte do mundo descrito e, por outro, como que engolida por esse mundo.

As ferramentas que possibilitaram a fácil apreensão do mundo pelo narrador, na primeira parte, são contrapostas nas partes posteriores. Primeiro, a familiaridade com os elementos da narrativa é subvertida a ponto de o leitor não conseguir localizar as personagens novas da segunda parte. Depois, na terceira parte, os mecanismos de precisão descritiva usados para definir a relação entre a personagem e o espaço são intensificados e revelados como absurdos, e, nesse processo, o espaço engole a personagem, que praticamente desaparece.

O conto se estrutura numa justaposição entre suas três partes. A posição externa confiante do narrador diante da matéria, na primeira parte, é espelhada e oposta na segunda, em que a posição é interna. As diferenças entre as duas partes indicam uma ruptura entre o mundo sensível apreendido pelo narrador e a compreensão desse mundo pela personagem. Em oposição à segunda parte, a terceira retoma um ponto de vista externo, mas a tensão anterior

²³⁵ “O céu se encaixava à perfeição nas folhas.” (WOOLF, 2009, p. 209).

entre sujeito e mundo não se dissipa, e o espaço, apreendido com ferramentas semelhantes às da primeira parte, não mais se encontra em harmonia com a personagem.

Nas ligações entre suas partes, o conto aponta a existência de uma cisão profunda entre o sujeito e o mundo, algo que se aproxima de uma questão central para as artes no início do século XX, apontada por Rosenfeld (1973). Segundo esse autor, o realismo no romance e a técnica da perspectiva central na pintura são formas desenvolvidas para a “conquista artística do mundo terreno, isto é, da realidade”, e são características de “épocas em que se acentua a emancipação do indivíduo.” (ROSENFELD, 1973, p. 77-78). Na pintura,

a perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em *relação* a essa consciência, é constituído a partir dela; mas essa relatividade reveste-se da ilusão do absoluto. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impõe leis e óptica subjetivas. (ROSENFELD, 1973, p. 77-78, grifo do autor)

No início do século XX, nota-se uma cisão entre o sujeito e o mundo, e o indivíduo não pode mais se ver como medida universal. Isso ocasiona o que Rosenfeld chama de uma quebra de perspectiva: “se a perspectiva é a expressão de uma relação entre dois polos, sendo um o homem e o outro o mundo projetado, dá-se agora uma ruptura completa. Um dos polos é eliminado e com isso desaparece a perspectiva.” (ROSENFELD, 1973, p. 87). Essa perspectiva precisa ser quebrada, pois agora é percebida como uma ilusão que, desse modo, afastaria a matéria, e o artista passa a buscar novas maneiras, mais autênticas, de se aproximar do mundo:

O abandono da perspectiva mostra ser expressão do anseio de superar a *distância* entre indivíduo e mundo; distância de que a perspectiva se torna a expressão decisiva no momento em que o indivíduo já não tem a fé renascentista na posição privilegiada da consciência humana *em face* do mundo e não acredita mais na possibilidade de, a partir dela, poder constituir uma realidade que não seja falsa e “ilusionista”. (ROSENFELD, 1973, p. 88, grifos do autor)

Essa identificação de uma impossibilidade de as formas existentes do romance darem conta da realidade é bastante semelhante à questão discutida por Virginia Woolf (2008) em seus ensaios. Neles, como vimos, a autora se preocupa com a reaproximação entre romance e matéria, enxergando nas convenções então vigentes do gênero não mais ferramentas que ajudem esse movimento, mas empecilhos para a apreensão de um mundo que mudou para além dessas formas pré-estabelecidas.

Rosenfeld (1973) sugere algumas possibilidades de estabelecimento de novas relações entre a consciência narradora e o mundo após a quebra de perspectiva. Uma das possibilidades é a focalização, pelo escritor, de um dos dois polos, e o consequente apagamento do outro.

Nesse caso, ou o sujeito é enfocado, e o mundo se dissolve na consciência; ou o mundo é enfocado, e a consciência se dissolve nele. De um jeito ou de outro, “o narrador se confessa incapaz ou desautorizado a manter-se na posição distanciada e superior do narrador ‘realista’ que projeta um mundo de ilusão a partir da sua posição privilegiada.” (ROSENFELD, 1973, p. 96). Outra possibilidade é o enfoque na própria separação entre os polos, evidenciando e exagerando a distância entre eles. Nesse caso, a relação do narrador “realista” com o mundo é revelada como absurda.

O movimento geral de mudança de posição do narrador de “In the Orchard” pode ser relacionado a essas possibilidades apontadas por Rosenfeld (1973). Na primeira parte do conto, há um notável esforço do narrador de, com enorme precisão, posicionar a personagem e o mundo em perspectiva e em aparente harmonia. A segurança com a qual essa ação é realizada se assemelha à encontrada por Rosenfeld (1973) no que ele chama de narradores “realistas”. Nas partes seguintes, o narrador tem suas certezas cada vez mais abaladas, e a perspectiva entre sujeito e mundo surge rompida, de maneira que o enfoque pende para um dos dois polos, resultando no apagamento do outro: na segunda parte, tudo o que era externo à personagem se apaga e o mundo só nos é acessível quando filtrado por sua subjetividade; na terceira, quem desaparece é a personagem, e o mundo se torna algo opressor e absurdo. Nenhuma das três versões corresponde melhor ao mundo que as demais, mesmo quando elas se opõem umas às outras, e o narrador percebe uma crescente dificuldade em se aproximar daquilo que procura apreender, o que se reflete na crescente insegurança observada, por exemplo, nas frases iniciais de cada parte. À medida que as tentativas se acumulam, em vez de se aproximar do objeto que procura narrar, o narrador vê reforçado seu sentimento de impossibilidade. Como efeito geral, há a exploração da distância aparentemente insuperável, para o narrador, entre o sujeito e o mundo.

Tratada assim, essa separação entre sujeito e mundo parece uma questão demasiado abstrata e formal. O conto, no entanto, leva essa questão adiante e nos oferece elementos para que se entenda em que bases essa cisão opera. Um dos aspectos interessantes da relação entre a primeira e a segunda parte do conto é o papel que o som desempenha. No primeiro segmento, como vimos, é por meio dos sons que grande parte dos objetos descritos é introduzida. Se, por um lado, isso contribui para a elaboração de um modo de narrar baseado na experiência sensível do espaço, por outro lado, estabelece uma importante ligação com o que vem a seguir no conto. Na segunda parte, a personagem — meio dormindo, meio acordada — percebe o mundo a seu redor por meio desses sons, e os interpreta de maneira bastante distinta ao que havia sido narrado anteriormente. É pelas diferenças entre o sentido desses sons nas duas partes que a cisão

entre sujeito e mundo fica claramente visível pela primeira vez. Se notarmos com maior cuidado que sons são esses, de onde eles vêm e como são lidos por Miranda, poderemos compreender o mundo descrito no conto e a personagem central de maneira mais profunda.

Os sons presentes ao longo do conto podem ser divididos em três grupos, de acordo com quem os produziu. São descritos os sons da escola, o grito do bêbado e os sons da igreja, nessa ordem. Da escola, ouvimos as crianças recitando a tabuada e sendo interrompidas pelas broncas do professor ou da professora. Essas broncas, descobrimos mais tarde, são bastante violentas: um dos meninos, Jimmy, apanha até os nós dos dedos sangrarem. Os sons da escola chegam até os ouvidos de um garoto, filho de um vaqueiro, que se surpreende com o som e machuca o dedo nos espinhos de uma amoreira. Da igreja, ouvimos primeiro as notas lúgubres dos hinos anglicanos tocados no órgão; em seguida, os sinos que marcam uma cerimônia e a voz do pastor agradecendo aos céus. A cerimônia sendo realizada é descrita pelo narrador da seguinte maneira: “six poor women of the parish were being churched.” (WOOLF, 1989, p. 149)²³⁶. Na igreja anglicana, *Churching of Women* é um ritual em que a mulher é purificada após o nascimento de seu filho; existe, assim, um pressuposto de que, mesmo dentro do casamento e com o objetivo de procriar, a mulher que faz sexo é vista como impura e precisa ser limpa. O narrador passa casualmente por essas cenas violentas com crianças e mulheres, mais preocupado em seguir o caminho dos sons e do vento. É nas entrelinhas que percebemos todo o conteúdo de fato associado a esses lugares.

Entre a representação das duas instituições, escola e igreja, existe o grito do bêbado, cuja descrição ocupa, sozinha, um parágrafo minúsculo que apresentamos anteriormente e repetimos aqui: “Next there was a solitary cry – sad, human, brutal. Old Parsley was, indeed, blind drunk.” (WOOLF, 1989, p. 149)²³⁷. O primeiro dos dois períodos que compõem esse parágrafo reproduz o som infinitamente triste, humano e brutal do grito solitário que se faz ouvir e ameaça romper a tentativa de uma representação idílica do espaço na primeira parte do conto. Quando identifica a origem do grito, o narrador rapidamente procura amenizar o choque anterior. O uso de *indeed* no meio do segundo período tem o efeito de normalizar a situação, como se o velho Parsley estar caindo de bêbado fosse algo comum e não excepcional. Mas o posicionamento desse acontecimento no conto indica algo diverso. O grito essencialmente humano de dor é ouvido exatamente entre os sons da escola e os da igreja, e o bêbado, no minúsculo parágrafo em que aparece, é como que engolido entre a descrição dessas duas

²³⁶ “Seis pobres mulheres foram levadas à igreja.” (WOOLF, 2009, p. 209).

²³⁷ “A seguir houve um grito solitário – triste, humano, brutal. O velho Parsley, que estava, de fato, torto de bêbado.” (WOOLF, 2009, p. 207).

instituições. Ao mesmo tempo, como vimos, o bêbado ocupa apenas um pequeno parágrafo e seu sofrimento é rapidamente posto de lado. Se juntarmos isso à maneira como o narrador vê, mas disfarça, a repressão causada tanto pela escola quanto pela igreja, fica evidente uma tentativa, por parte do próprio narrador, de alheamento desses problemas.

Esse alheamento também está presente na maneira como Miranda percebe o espaço. Primeiramente, ela se imagina afundando na terra, que, em seguida, se ergueria e a carregaria nas costas como se a moça fosse uma folha ou uma rainha. Existe, portanto, uma vontade de aproximação e comunhão com a natureza. No entanto, os estímulos sonoros que recebe são interpretados de maneira a apagar, em alguma medida, as instituições que representam. Como vimos, as vozes das crianças na escola se transformam nos gritos de gaivotas na imaginação da moça, e ela as imagina voando livremente acima de sua cabeça: “I might be lying at the top of a Cliff with the gulls screaming above me. The higher they fly, she continued, as the teacher scolded the children and rapped Jimmy over the knuckles till they bled, the deeper they look into the sea – into the sea, she repeated.” (WOOLF, 1989, p. 150)²³⁸. A violência contra Jimmy é inserida no meio de uma frase, e o descompasso entre essa agressão e a imaginação da moça fica patente. De maneira semelhante, o grito de dor do bêbado é completamente subvertido: “when the shout of the drunken man sounded overhead, she drew breath with an extraordinary ecstasy, for she thought that she heard life itself crying out.” (WOOLF, 1989, p. 150)²³⁹. No lugar de dor e tristeza, êxtase. Os sons da igreja também produzem efeitos bastante curiosos: a música do órgão, descrita antes como lúgubre, faz com que ela pense que está se casando, e os sinos produzem a imagem de um cavalo correndo em sua direção.

Tanto o narrador, na primeira parte, quanto Miranda, na segunda, estão ou tentam estar alheios ao conteúdo real de opressão e violência que existe a sua volta, mas as rupturas existem, e se acumulam no espelhamento entre as duas partes. A escola, por exemplo, é apresentada na primeira parte, mas é na segunda que vemos a violência praticada nela. A igreja, por outro lado, é associada por Miranda a seu casamento, e já havíamos visto o ritual opressor sendo praticado sobre as mulheres. A implicação que se estabelece é clara. Casamento leva à constituição de uma família, portanto, à geração de filhos. No entanto, o ritual de purificação sendo realizado na igreja indica que, mesmo estritamente voltado para a reprodução dentro do matrimônio, o ato sexual é considerado como impuro para a mulher. Desse modo, a visão do casamento que

²³⁸ “Eu poderia estar deitada no topo de um penhasco com os gritos das gaivotas por cima. Quanto mais alto elas voam, ocorreu-lhe a seguir, quando o professor ralhou com as crianças e bateu nos nós dos dedos de Jimmy até fazê-los sangrar, mais fundo olham para o mar – para o mar, repetiu.” (WOOLF, 2009, p. 208).

²³⁹ “Quando acima da cabeça soou o berro do bêbado, ela respirou num êxtase extraordinário, pois pensou ter ouvido os próprios gritos da vida.” (WOOLF, 2009, p. 208-209).

se estabelece pela associação feita de maneira meio inconsciente por Miranda é marcadamente negativa.

O modo como Miranda interage com outras pessoas é, também, bastante revelador de um processo de apagamento que tenta esconder o alheamento da personagem em relação ao mundo. Como vimos, o grito de dor do bêbado é transformado em êxtase. Além disso, interessamos a ligação da moça com as pessoas e coisas que imagina ver, ao final da segunda parte, em trecho que citamos anteriormente. Todos eles — Mary, Pearman, *the carts* e *the rider* — desempenham ações relacionadas ao trabalho. Miranda sente que todos se movem, como os pássaros, seguindo o ritmo das batidas de seu coração. Para ela, é um momento de comunhão absoluta entre ela, essas pessoas e a natureza. No entanto, ela não percebe que o mesmo campo que lhe serve como espaço de fruição é, para eles, espaço de trabalho. A moça definitivamente pertence a outra classe social, quando comparada às demais personagens. Enquanto os outros trabalham ou estudam, ela dorme lendo um livro e acorda preocupada com a hora do chá. O tempo dessas funções é essencialmente diferente, e o que Miranda faz, em seu sonho, é impor sobre os outros o ritmo que deseja que tenham, como a rainha que imagina ser.

Há, em curso, uma tentativa de idealização do campo que é frustrada pela própria matéria. São dois processos de apagamento de conflitos e de violência, o do narrador e o de Miranda, que se tornam evidentes pelo espelhamento entre a primeira e a segunda partes do conto.

Três instituições estão no centro das relações entre o narrador, Miranda e o espaço: o casamento, a igreja e a escola. A função social da violência praticada nas três é precisamente a repressão e a formação de indivíduos que atuem no mundo de maneira que se preservem e se fortaleçam as relações vigentes, sejam essas relações afetivas, sociais ou laborais. Ao mesmo tempo, essas instituições desempenham um papel ideológico de naturalização da violência dessas relações e de apagamento da percepção do sofrimento. A visão de mundo tanto do narrador quanto de Miranda é definida dentro desse mesmo contexto, por essas mesmas instituições; portanto, não é à toa que seja tão difícil para ambos enxergar as relações de trabalho e o sofrimento presentes no campo.

Mais do que isso, o narrador, como mecanismo literário pertencente a uma cultura, desempenha ele mesmo um papel na produção ideológica que resulta nos apagamentos identificados até aqui. A literatura, afinal, também pode ser produtora de ideologia que legitime e perpetue as relações vigentes. No entanto, mesmo com todo esse esforço de apagamento, a dor e a brutalidade da vida no campo escapam pelas frestas da descrição, como no grito do bêbado.

Na terceira parte do conto, o narrador tenta se apropriar da cena novamente, mesmo após as dificuldades anteriores, e busca facilitar essa investida apagando os elementos problemáticos. Dessa maneira, não existem menções às instituições como a escola e a igreja; além disso, o bêbado e os trabalhadores são completamente removidos, e mesmo Miranda quase não aparece. Mas os sinais da atividade humana se fazem presentes, seja na organização do pomar, seja nas construções e nos objetos encontrados. O campo em si é formado não apenas pela natureza, mas também pelos usos humanos da natureza, de maneira que a tensão dos conflitos divisados antes está necessariamente contida nele.

Com isso, no conto, a cisão entre sujeito e mundo é fruto tanto das relações de produção que se estabelecem sobre a terra quanto dos processos ideológicos e repressivos produzidos pelas instituições que atuam para preservar essas relações. A cisão é, desse modo, constitutiva do mundo figurado no conto. Por mais que, de início, o narrador tente esconder os elementos que resultam nessa cisão, não pode escapar de enxergar essas relações problemáticas se quiser olhar de maneira profunda para a realidade.

Retomando Rosenfeld (1973), a ruptura por ele referida, a quebra de perspectiva, não é um fenômeno recente, é resultado de um processo histórico. A novidade de “In the Orchard” está não na percepção dessa ruptura, nem em seu uso enquanto conteúdo de uma obra de ficção, mas na maneira como ela é interiorizada pela própria forma. Ao longo do conto, o narrador é forçado, pela matéria, a lidar com os conflitos que procurou esconder ao retratar o campo. A presença dessa tensão entre a idealização pretendida e a realidade material rompe com a estabilidade da posição inicial do narrador, que, na terceira parte, encontra-se limitado pela própria matéria quando tenta narrar de maneira “neutra” e “objetiva”. Assim, além de dar forma ao distanciamento entre o indivíduo e o mundo, fruto das relações humanas no campo, o conto problematiza seu próprio papel, enquanto mecanismo literário que organiza e dá forma à representação da matéria.

Assim como nos demais contos analisados, Woolf compõe um texto que opera em dois níveis: a ação de superfície, o retrato da moça dormindo, é acompanhada por uma ação de fundo, figurada na trajetória do narrador em sua mudança de pontos de vista. Em “In the Orchard”, essa dualidade aparece intensificada por um contraste interessante. Na história de superfície, quase não há ação propriamente dita, e a protagonista dorme praticamente o tempo todo. O narrador, no entanto, movimenta-se de duas maneiras: dentro de cada parte, move-se ao longo do espaço que descreve, seguindo o vento, os sons ou a imaginação da moça; tomando as três partes em conjunto, move-se também no que diz respeito ao próprio ponto de vista diante da matéria, apreendida ora de fora, ora de dentro. Esse contraste entre a história de superfície e

a história subjacente resulta num conto em que a ação acontece mais no nível formal. Woolf, desse modo, retrata não apenas uma cena, mas a tentativa de descrição dessa cena, e nos impele a acompanhar a figuração de um ato de narração, questionando as implicações ideológicas presentes na escolha do ponto de vista e a relação entre as formas escolhidas para a apreensão do mundo e o próprio mundo.

Nos dois primeiros contos que analisamos, “An Unwritten Novel” e “Memoirs of a Novelist”, havia uma ligação direta com os ensaios, seja retomando pontos discutidos nesses outros textos, seja tomando emprestada a forma deles. Os dois contos, portanto, tratavam mais abertamente de questões acerca da escrita. Como vimos, ambos se preocupavam em representar e analisar diferentes modos de apreensão da matéria e em investigar os pressupostos — históricos, sociais, culturais — de cada um desses modos.

Neste terceiro capítulo, notamos que esse interesse se estende a outros contos. Usando diversas maneiras de estruturar um conto com uma história-moldura, pudemos ver como Woolf se interessa não apenas pelos objetos que a fascinam e que procura representar, mas também por compreender os sentidos obtidos utilizando-se de diferentes métodos para essa representação. Isso pode ser percebido mesmo em um conto como “In the Orchard”, que, à primeira vista, não possui uma história-moldura nem encena uma narração, tampouco figura um ato de contar história. Nesse conto, o processo de investigação acerca dos modos de representação se faz visível pelo recurso da justaposição de diferentes maneiras de descrever a mesma cena, o que nos convida a comparar as diferentes possibilidades formais.

Como vimos em nosso primeiro capítulo, Woolf discute em seus ensaios a centralidade daquilo que chama de *character* para a ficção. O *character* é um elemento do mundo, um traço fundamental humano, que o escritor procura apreender e representar. Na obra de ficção, esse elemento toma forma, a princípio, na personagem que se situa no centro da história. No entanto, em “An Unwritten Novel”, outra maneira de dar forma a um traço fundamental humano é pela maneira como se escolhe realizar essa tentativa de representação da matéria. A forma do narrador, sua posição, suas escolhas estilísticas e seus modos de apreensão e representação da matéria são significativos e característicos de um tempo, de uma sociedade, da maneira como o sujeito se relaciona com o mundo; são, portanto, representativos de um *character*, num sentido supraindividual. “Memoirs of a Novelist” encontra outra forma para investigar uma questão semelhante; fingindo ser um ensaio, transforma a escritora de uma biografia em uma personagem acessível principalmente por suas escolhas formais e estéticas. Nos contos analisados neste terceiro capítulo, vimos a utilização de diversas variantes de estruturas-moldura que nos permitiram ter uma visão dupla: observam-se, ao mesmo tempo, os objetos

centrais de cada texto e os modos de representação utilizados, atentando para as implicações das escolhas formais de cada modo e para a relação entre as formas da narração e seu contexto histórico e social.

4 FORMA AUTORREFLEXIVA E EXPERIMENTAÇÃO ENSAÍSTICA

Por mais variados que sejam os temas e as formas dos contos apresentados até aqui, um fio comum pôde ser estabelecido a partir da aproximação desses textos com os ensaios de Woolf. A convergência entre esses contos reside no trabalho com duas questões centrais para a escrita de ficção segundo a autora: a centralidade estrutural, na ficção, do *character*; e a necessidade de reavaliar as convenções, literárias e sociais, que, além de não darem mais conta da representação desse *character*, estão, na realidade, limitando-a.

Nos contos que analisamos, Woolf encontra dispositivos formais que permitem que o processo de apreensão e de representação da matéria se torne visível e seja transformado em tema. A autora utiliza esses dispositivos, portanto, para investigar as relações entre o *character* — enquanto elemento formal central da narração — e as convenções. É uma investigação realizada em mão dupla: observa-se como o mundo define as possibilidades formais da narrativa e como o próprio ato narrativo produz efeitos sobre o mundo.

A enorme variedade de formas dos contos reflete uma inquietação investigativa em relação aos modos de representação da matéria. É como se esses textos nascessem de um impulso exploratório semelhante àquele sentido pelo narrador ao final de “An Unwritten Novel”, que o impele a avançar sobre o mundo à procura de novos objetos. Porém, mais do que tentar encontrar novos objetos, cada conto busca também novos modos de se aproximar da matéria e, principalmente, analisa as implicações de cada nova escolha de apreensão.

Em todos os contos que selecionamos, Woolf utiliza estruturas-moldura que produzem certo distanciamento do ato narrativo para que possamos analisá-lo criticamente. Por vezes, essas estruturas se mostram de maneira mais evidente, como nos casos de “An Unwritten Novel” e “The Shooting Party”, em que uma história interna é contada a partir de uma história-moldura, ou em “A Lady in the Looking-Glass: A Reflection”, em que o ponto de vista para a descrição do espaço e da personagem é o reflexo no espelho que enquadra a cena. Similarmente, em “The Searchlight” e “Gipsy, the Mongrel”, o ato narrativo é encenado, visto de fora, em diálogos em que uma ou mais personagens contam uma história a seus amigos.

Porém, dispositivos correlatos que também promovem um distanciamento crítico podem ser encontrados mesmo em contos em que a moldura não é evidente. Em “Memoirs of a Novelist”, é graças ao disfarce de ensaio que o conto nos permite ter contato, ao mesmo tempo, com uma história, a vida de uma romancista, e os sentidos por trás do modo pelo qual essa história é narrada, na análise da biografia sobre essa mulher. Em “In the Orchard”, é a repetição

da descrição de uma cena que nos leva a examinar primeiro as diferenças entre cada tentativa e depois as implicações por trás das escolhas formais.

Dessa maneira, encontramos um padrão subjacente à total disparidade aparente dos contos: a investigação, o ímpeto exploratório dos diferentes sentidos obtidos por diferentes formas, por variados modos de apreensão e representação da matéria. Esse padrão nos ajuda a compreender não apenas os contos discutidos até aqui, mas também a diversidade encontrada nos demais. “Kew Gardens” e “Ode Written Partly in Prose on Seeing the Name of Cutbush above a Butcher’s Shop in Pentonville” são textos tão diferentes, porque, por trás deles, existe o desejo de explorar os sentidos e os limites das relações entre diferentes objetos e formas.

Retomando a discussão proposta por Woolf em seus ensaios sobre a ficção e a crise do romance, os contos nos oferecem uma visão aprofundada de uma das questões centrais para a geração da escritora. Quando a autora propõe a demolição das convenções literárias vigentes, poderíamos imaginar uma ruptura violenta, resultando numa tábula rasa em cima da qual novos acordos se estabeleceriam. Nos contos, essa demolição é um processo muito mais reflexivo. A convenção não é simplesmente descartada, mas analisada cuidadosamente; é preciso entender seu funcionamento, seus motivos, suas origens e seus impactos no mundo. Esse processo ocorre também com as novas perspectivas que se abrem para a escrita, e cada novo modo de apreensão e representação da matéria é atentamente observado.

É um ato, por vezes, simultâneo de análise das formas, de desmonte das convenções antigas e de procura por novos acordos entre o leitor, o escritor e a matéria. Esse ato, no entanto, não é realizado em um texto crítico, tampouco em um ensaio, mas toma a forma de textos literários. O impulso exploratório constitui, assim, um elemento estrutural fundamental em obras de ficção — neste caso específico, em contos. Visto por outra perspectiva, podemos dizer que Woolf encontra, no conto, elementos que lhe permitem usar a forma literária para investigar a própria forma.

Investigando as especificidades da forma breve da ficção, Norman Friedman (2004) parte de uma aproximação entre o conto e o romance: “os materiais e sua organização em um conto diferem dos de um romance em grau mas não em gênero.” (FRIEDMAN, 2004, p. 221). Para esse autor, a diferença entre conto e romance não se explica pelo número de páginas, mas pelos motivos que levam o escritor a optar pela forma breve: “Certamente contos contêm menos palavras que romances, mas essa medida é enganosa pois se centra nos sintomas mais do que nas causas.” (FRIEDMAN, 2004, p. 221). Tanto o conto quanto o romance procuram a produção de efeitos por meio da representação de uma ação e de todos os elementos que contribuam para que o leitor compreenda essa ação e a perceba como verossímil:

Uma ação completa é, como vimos, uma ação de certo tamanho – seja um discurso, cena, episódio ou trama – contendo o que quer que seja relevante para conduzir o protagonista em etapas verossímeis ou necessárias desde o começo, passando pelo meio e indo até o final de uma determinada situação. (FRIEDMAN, 2004, p. 226-227)

O fundamental, para Friedman, é atentar para o funcionamento das formas utilizadas e indagar os motivos para a escolha da extensão curta:

Uma história pode ser curta porque sua ação é intrinsecamente curta, ou porque sua ação, sendo longa, é reduzida em tamanho por meio de recursos de seleção, escala ou ponto de vista. Ninguém pode dizer de antemão que, se uma história é curta, ela o é porque tem um certo número de palavras ou porque tem mais unidade ou porque enfoca mais no clímax do que no desenvolvimento. Tudo o que podemos fazer, além de reconhecer sua brevidade, é perguntar *como e por quê*. (FRIEDMAN, 2004, p. 230, grifos do autor)

Assim, é principalmente pela escolha de representar uma ação breve, ou de recortar e selecionar apenas alguns elementos na representação de uma ação longa, que o conto acaba sendo mais curto do que o romance. Ao leitor, e ao crítico, interessa compreender essas escolhas e as formas subsequentes, enxergando a brevidade como consequência delas.

A centralidade da ação no conto encontra uma contestação interessante em diversas das obras de Virginia Woolf que trabalhamos nesta dissertação. Seria improdutivo tentar analisar textos como “In the Orchard” e “A Lady in the Looking-Glass: a Reflection” a partir da maneira como escolhem e recortam a ação, visto que praticamente não há ação nesses contos. Por outro lado, em nossa análise de “An Unwritten Novel”, vimos a centralidade da ação não apenas da personagem, Minnie Marsh, mas também, e principalmente, do narrador em sua tentativa de aproximação com a matéria. A brevidade desses contos se deve a outros motivos e produz outros sentidos e não apenas aqueles relacionados à representação da ação; afinal, para Woolf, no centro das decisões que guiam a escrita da ficção está não a primazia da ação, mas a do *character*.

Desse modo, mais do que as respostas que Friedman encontra para o questionamento que serve de título para seu texto, “O que faz um conto ser curto?”, interessa-nos o questionamento em si. O autor observa que, de fato, existem semelhanças entre o conto e o romance. Ambos os gêneros, por exemplo, procuram apreender a matéria partindo de elementos formais em comum, como enredo, personagens, espaço, tempo, ponto de vista etc. Chama a atenção de Friedman que o conto seja capaz de produzir efeitos tão profundos e significativos quanto o romance, mesmo possuindo uma fração de sua extensão, e por essa razão o olhar do autor recai sobre a forma, buscando nela uma explicação. O conto, portanto, é um gênero que, pela aparente contradição entre sua brevidade e a amplitude de seus sentidos, impele o leitor a

atentar, como sugere Friedman, não apenas para os efeitos produzidos, mas também para o *como* e o *porquê*.

Se, para Friedman, a brevidade do conto é consequência de escolhas anteriores ao texto, para Edgar Allan Poe (2004a, 2004b, 2004c, 2009a, 2009b, 2020) ela é, além de característica fundamental do gênero, uma qualidade que o coloca acima de gêneros mais extensos, como o romance. De acordo com Poe, a possibilidade de obtenção de uma totalidade, de uma unidade de efeito ou impressão, é exclusiva das formas breves, tanto da prosa quanto da poesia, que lhes garante a superioridade sobre as formas mais longas. “A unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância. [...] esta unidade não pode ser totalmente preservada em produções cuja leitura não possa ser feita de uma assentada.” (POE, 2020, p. 303). Isso porque a elevada animação da alma ou do intelecto que a obra de arte almeja causar é necessariamente transitória: “Todas as emoções elevadas são necessariamente transitórias. [...] E sem unidade de impressão, os efeitos mais profundos não podem realizar-se.” (POE, 2020, p. 303). Quando bem produzido, o efeito deve ser fulminante, pois a excitação que ele causa é também intensa e curta, algo que a extensão diluiria demais. A brevidade, no entanto, não pode ser exagerada, já que, sem certa continuidade de esforço, não é possível mover a alma. O escritor deve procurar a extensão precisa que permita que a unidade seja mantida e que o efeito seja potente.

A produção de um efeito é, para Poe, o objetivo final de toda forma literária, mas é nas formas breves que ela é mais bem realizada. O processo de escrita, então, inicia-se com a escolha do efeito a ser produzido, e todas as decisões subsequentes são feitas visando a atingir esse objetivo:

Um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. A brevidade excessiva é censurável tanto no conto quanto no poema, mas a excessiva extensão deve ser ainda mais evitada. (POE, 2020, p. 304)

Na citação acima, retirada de uma resenha sobre *Twice-Told Tales* de Nathaniel Hawthorne, podemos ver de que maneira Poe (2020) considera o processo de concepção de um conto do início ao fim. Esse parágrafo é como uma versão resumida e geral do estudo de caso

da composição de um poema apresentado pelo autor em “A filosofia da composição” (POE, 2009a). Chama a atenção, em ambos os textos, o quão racional é o processo de composição literária que Poe defende²⁴⁰. A brevidade, a unidade, a totalidade e a produção de um efeito exigem concisão e precisão nas formas.

A escrita do poema “O corvo” é representada como a elaboração de ideias cujo funcionamento, quando desenvolvidas, seria tão preciso que prescindiria da intenção do autor: “Percebendo a oportunidade que assim se me oferecia, ou, mais estritamente, que se me impunha no desenrolar da composição, estabeleci na mente o *clímax*.” (POE, 2009a, grifo do autor). Em diversos momentos, Poe ressalta o aspecto matemático, e quase impessoal, da construção das formas: “nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou a intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático.” (POE, 2009a).

Se, em um poema, esse aspecto racional da construção é valorizado por Poe, na prosa isso é ainda mais importante. Segundo o autor, enquanto a poesia trata da beleza e, portanto, da satisfação e elevação do espírito, a prosa trata da verdade e da satisfação e elevação do intelecto. Elementos fundamentais da construção linguística de um poema, como o ritmo, devem ser evitados na prosa, pois sua artificialidade se contrapõe à expressão da verdade:

enquanto o *ritmo* [...] é um auxílio essencial no desenvolvimento da ideia mais elevada do poema – a da Beleza –, as artificialidades do ritmo são uma barreira intransponível ao desenvolvimento de todos os pontos de pensamento ou expressão que têm sua base na *Verdade*. Porém, a Verdade é, frequentemente, e em grande parte, o objetivo do conto. (POE, 2020, p. 304, grifos do autor)

A verdade é severa, rejeita floreios linguísticos e exige uma escrita simples, precisa e concisa:

As exigências da Verdade são rigorosas. Ela não tem simpatia pelos louros. Tudo *aquilo* que é tão indispensável na Canção é precisamente tudo *aquilo* com que ela nada tem de fazer de qualquer forma. É apenas fazer dela um vaidoso paradoxo, envolvê-la em flores e pedras preciosas. Pondo em vigor uma verdade, necessitamos mais de severidade do que de eflorescência de linguagem. Devemos ser simples, precisos, ternos. (POE, 2009b, grifos do autor)

Assim, a racionalidade do processo de construção literária defendida por Poe encontra, no conto, um paralelo com os objetivos desse gênero literário. Segundo o autor, é justamente o

²⁴⁰ Aqui nos interessa ler esses textos, e especificamente “A filosofia da composição”, não como relatos fidedignos do processo de escrita de Poe, mas como indicação de como o autor vê as formas dos gêneros breves da literatura. A questão não é se Poe realmente escreveu “O corvo”, ou qualquer um de seus textos, seguindo os passos descritos em seus ensaios, mas o fato de que ele vê no poema e no conto a possibilidade de elaboração de formas tão precisas, construídas de modo tão racional, e sua crença na expectativa do público leitor diante desse tipo de exatidão formal em obras curtas.

estímulo das faculdades intelectuais que o leitor procura na prosa, e o conto, como forma mais elevada da prosa, é o melhor instrumento para isso. Para Poe, quando um bom leitor lê um conto, o julgamento sobre o valor do texto depende, primeiramente, desse tipo de precisão e de racionalização formal: “O verdadeiro crítico exige apenas que o plano intencionado seja exemplarmente cumprido, através dos meios mais eficientes.” (POE, 2020, p. 305).

Essa ênfase na racionalização da forma na prosa não parece, em um primeiro momento, semelhante à maneira como Woolf trabalha seus contos. A necessidade da produção de um efeito, tida por Poe como o objetivo final de toda produção literária, é questionada por Woolf em seus ensaios. Quando ela usa o episódio no trem para exemplificar o ponto inicial da escrita de um romance, sua conclusão é que a história termina sem nenhum tipo de propósito maior: “The story ends without any point to it.” (WOOLF, 2008, p. 42)²⁴¹. Ao mesmo tempo, os floreios de linguagem que Poe associa mais à poesia e que, para ele, criariam uma camada de distanciamento maior entre o leitor e a Verdade são amplamente utilizados por Woolf em toda sua escrita. Além disso, essa racionalização visando à eficiência da linguagem e das formas para atingir um objetivo único e pré-determinado não corresponde às idas e vindas, aos titubeios, tão presentes na composição de diversos dos contos que analisamos nos capítulos anteriores. “An Unwritten Novel”, “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’” e “A Lady in the Looking-Glass: A Reflection” se estruturam a partir dos vacilos e do tateio de seus narradores enquanto tentam se apropriar de seus objetos de interesse, em um processo de composição oposto ao planejamento detalhado e à execução precisa defendidos por Poe em “A filosofia da composição”.

Mas existem pontos em comum entre as ideias de Poe e as de Woolf. Um dos aspectos que Poe mais valoriza no texto literário é a originalidade. Esse é, por exemplo, um dos pontos centrais de seu elogio aos contos de Hawthorne: “A marca distintiva do Sr. Hawthorne é a invenção, a criação, a imaginação, a originalidade, características que, na literatura de ficção, certamente valem por todo o resto.” (POE, 2020, p.305). A originalidade buscada por Poe não é fruto de impulso ou de intuição, mas do esforço intelectual na busca e na rejeição das formas usadas anteriormente:

A originalidade (a não ser em espíritos de força muito comum) de modo algum é uma questão, como muitos supõem, de impulso ou de intuição. Para ser encontrada, ela, em geral, tem de ser procurada trabalhosamente, e embora seja um mérito positivo da mais alta classe, seu alcance requer menos invenção que negação. (POE, 2009a)

²⁴¹ “A história termina sem nenhum sentido.” (tradução nossa).

Poe exemplifica esse conceito a partir de seu processo de elaboração da versificação de “O corvo”. Segundo o autor, enquanto a métrica e o ritmo de seus versos seguem padrões pré-existentes, sua combinação é inédita, algo que ele denomina “originalidade de combinação”: “cada um desses versos, tomado separadamente, [foi] empregado antes, mas a originalidade que “O Corvo” tem está em sua *combinação na estância* [ou melhor, sua combinação em estrofes], nada já havendo sido tentado que mesmo remotamente se aproximasse dessa combinação.” (POE, 2009a, grifo do autor).

O conceito de originalidade, para Poe, também é, portanto, marcado por um aspecto de racionalidade; é fruto de profunda pesquisa sobre o passado das formas, nasce da negação da tradição observada e se baseia na utilização de elementos convencionais em novas combinações. Essa relação dupla de incorporação e de rejeição das convenções formais aproxima Poe e Woolf, ainda que os motivos e as formas dessa procura sejam diferentes. No caso de Poe, a ideia de originalidade surge como um valor que existe em si, como reforço da individualidade e da subjetividade do artista. No caso de Woolf, há a percepção da necessidade de ruptura com a tradição em decorrência de um processo histórico que implicou uma mudança na compreensão do que é o indivíduo, resultando na incapacidade das convenções estéticas então vigentes em apreender a matéria.

Julio Cortázar (1993a, 1993b, 1993c) considera Poe o fundador do conto contemporâneo ou, pelo menos, o primeiro escritor a sistematicamente pensar sobre e praticar o gênero com constância e regularidade. “Poe percebeu, *antes de todos*, o rigor que exige o conto como gênero e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho.” (CORTÁZAR, 1993c, p. 122, grifo do autor). O tamanho, então, é visto como resultado de processos formais mais profundos. “Poe é o primeiro a aplicar sistematicamente [...] este critério que no fundo é critério de economia, de estrutura funcional.” (CORTÁZAR, 1993c, p. 124). O conto é curto pois

depende de sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, [...] todo o comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações *a posteriori* alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. (CORTÁZAR, 1993c, p. 122, grifos do autor)

A comparação com o romance é um dos pontos de partida de Cortázar para discutir as características do conto. Segundo o autor, enquanto o romance esgota a matéria em sua extensão, o conto, por outro lado, parte da autoimposição de um limite: “o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de

limite físico.” (CORTÁZAR, 1993a, p. 151). Para Cortázar, desse modo, a brevidade é, sim, um traço distintivo do conto; no entanto, em vez de ser uma qualidade em si, essa brevidade é resultado das especificidades desse gênero em sua maneira de apreender a matéria.

As diferenças entre os dois gêneros são ilustradas a partir de duas aproximações metafóricas. Primeiro, Cortázar compara o romance e o conto com o cinema e com a fotografia, respectivamente. O cinema, como o romance, compõe suas imagens em uma “‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação.” (CORTÁZAR, 1993a, p. 151). Assim, o conto e a fotografia exigem um cuidadoso e preciso trabalho de recorte significativo da matéria, enquanto o romance e o cinema produzem seus sentidos pela acumulação.

A segunda aproximação proposta pelo autor é com o boxe. Cortázar afirma que, na batalha entre o texto e o leitor, “o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases.” (CORTÁZAR, 1993a, p. 152). Mais uma vez, temos associada ao romance a ideia de produção de sentido pela acumulação, mas, desta vez, o aspecto destacado do conto não é a necessidade do recorte, mas de profundidade:

O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar, em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “abertura” a que me referia antes. (CORTÁZAR, 1993a, p. 152)

A “abertura” mencionada por Cortázar refere-se à capacidade do conto de expandir o alcance de seus sentidos para muito além de seu diminuto tamanho, “essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana.” (CORTÁZAR, 1993a, p. 155). O conto realiza essa abertura, primeiramente, a partir da escolha de um tema excepcional — adjetivo compreendido aqui não por ser oposto ao cotidiano, mas sim por possuir uma “qualidade parecida à do Ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade.” (CORTÁZAR, 1993a, p. 154).

Cortázar afirma que essa significação, a capacidade aglutinadora do conto, depende de elementos anteriores ao tema — que dizem respeito aos interesses e à visão de mundo do

escritor, ou seja, que explicam por que um determinado autor percebe que um determinado tema pode ser significativo — e também de elementos posteriores ao tema, que são o “tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto.” (CORTÁZAR, 1993a, p. 156). Esse tratamento literário se baseia nas noções de intensidade e tensão, que explicam também o poder do conto de dominar completamente as atenções do leitor:

o único modo de se poder conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual a [sic] auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. (CORTÁZAR, 1993a, p. 157)

A brevidade do conto, portanto, é resultado tanto do recorte significativo da matéria quanto de seu intenso tratamento literário, e é no encontro desses dois elementos que ocorre a expansão temática. Cortázar ilustra o funcionamento formal do conto comparando-o agora a uma esfera que se dilata ao ponto máximo antes do rompimento de sua superfície:

a forma fechada do conto, o que já noutra ocasião chamei sua esfericidade [...]. A situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica. (CORTÁZAR, 1993b, p. 228)

De acordo com Gotlib (1987), Cortázar usa a imagem de uma bolha de sabão que se desprende do autor para ilustrar a “autarquia do conto, ou sua capacidade de existir ou de respirar por si” (GOTLIB, 1987, p. 69). Ao mesmo tempo, essa imagem também representa “a forma *fechada* e *tensa* do conto. [...] O contista trabalha essa forma de dentro para fora, até sua tensão maior, na *forma esférica*.” (GOTLIB, 1987, p. 70, grifos da autora).

Essa imagem da bolha de sabão revela alguns aspectos fundamentais do conto. Ele é uma forma que, em sua brevidade, faz um recorte delicado e bem delimitado da realidade cujos limites podem ser apreendidos em um só olhar. Além disso, uma bolha de sabão é um pequeno pedaço da matéria que é expandido até o limite antes de se romper. A forma resultante é uma esfera, pois é o resultado da expansão máxima da matéria em todas as direções a partir de um centro. A tensão da forma, portanto, vem da relação precisa estabelecida entre os movimentos formais — aparentemente opostos, porém simultâneos — de circunscrição e de expansão da

matéria. Mais do que apenas a escolha de um tema interessante, é essa tensão formal que prende a atenção do leitor: “Uma bolha de sabão, que atrai atenções e prende os interesses justamente pela sua força de tensão, na luta para preservar esta sua esfericidade.” (GOTLIB, 1987, p. 70).

Há, ainda, outro tipo de tensão em operação no conto. Para Cortázar, tanto o processo de escrita quanto a forma resultante de um conto possuem elementos imprevisíveis dentro de estruturas pré-determinadas: “A eficácia e o *sentido* do conto dependiam desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao *jazz*: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros previstos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável.” (CORTÁZAR, 1993b, p. 235, grifos do autor).

Reforçando essa comparação entre conto e poesia, Cortázar enxerga em ambos os gêneros formas que se voltam para si mesmas: “esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.” (CORTÁZAR, 1993a, p. 149). No conto e na poesia, Cortázar reconhece que parte considerável do interesse do leitor recai não apenas nos temas, mas nas formas, que possuem, assim, um caráter autorreflexivo.

Woolf se utiliza do *character*, como vimos em seus ensaios e contos, como um centro a partir do qual diversos outros elementos são representados e explorados. Não é por meio de enredos bem estruturados que se constroem a mulher no trem mencionada nos ensaios e personagens como Minnie Marsh em “An Unwritten Novel”, Julia Craye em “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”, ou mesmo a cachorrinha em “Gipsy, the Mongrel”. A representação delas é feita a partir de impressões e cenas cuja conexão entre si não é necessariamente causal, e cuja única ligação, por vezes, é a presença da personagem.

Na escrita ficcional de Woolf, *character* é um elemento aglutinante, tomando emprestado o termo de Cortázar, para quem os bons contos são “aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto.” (CORTÁZAR, 1993a, p. 155). Na obra de Woolf, então, além de o conto ser sempre construído a partir de um tema significativo, esse tema é sempre um *character*.

“A Lady in the Looking-Glass: A Reflection” nos oferece um interessante contraponto. Nesse conto, como vimos no capítulo anterior, há a tentativa de apreensão da personagem central, Isabella, por meio apenas de elementos observáveis no reflexo de um espelho. Por diversas vezes, o narrador do conto recusa as associações que surgem com outras cenas e com

outros elementos — recusa, portanto, aquilo que seu tema possui de aglutinante — e o resultado é a percepção de uma representação esvaziada de sentido.

Em todos os contos que analisamos ao longo desta dissertação, o sentido do mundo é estabelecido sempre em relação à personagem e vice-versa. Há, portanto, um jogo duplo de concentração e de expansão de sentidos a partir de um ponto único (o *character*), em um movimento que lembra a forma esférica do conto apresentada por Cortázar. Nossa compreensão do mundo se expande a partir da personagem, e nossa compreensão da personagem se concentra a partir do mundo.

Os narradores dos contos de Woolf — e dentro de alguns desses contos as personagens que tentam contar histórias, como em “The Searchlight” e “Gipsy, the Mongrel” — partem de estímulos, muitas vezes, externos que os levam a se interessar profundamente por determinado objeto do mundo, em geral, alguma pessoa, e procuram encontrar a melhor maneira de se apropriar literariamente dessa matéria. Dentro dessa relação, todo modo de representação é válido, desde que permita a aproximação com o objeto de interesse. Desse processo decorrem as incertezas e as idas e vindas presentes em tantos desses contos. Esse aspecto, como vimos, afasta-nos da precisão e da racionalidade de construção defendida por Poe, mas, por outro lado, aponta para outra característica do gênero indicada por Cortázar: o caráter de improviso dentro de estruturas pré-definidas que remetem à poesia e ao *jazz*.

Exemplos podem ser encontrados em contos como “An Unwritten Novel”, “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’” e “A Lady in the Looking-Glass: A Reflection”, que possuem um aspecto de improviso na maneira como encenam a criação de uma narração sobre suas personagens centrais. Entretanto, o princípio do improviso também está presente na concepção dos demais contos. Há um impulso exploratório por trás da enorme variação formal que existe de conto para conto e da investigação dos pressupostos e dos efeitos produzidos por diferentes formas na narração. Esse impulso resulta num conjunto de textos em que temos a sensação de acompanhar os movimentos de uma escritora que abre caminhos para trilhar a partir das estruturas narrativas que pratica sem necessariamente saber aonde chegará de antemão, mas tentando aproveitar ao máximo as possibilidades de cada nova forma.

Assim como Cortázar, Ricardo Piglia (2004a, 2004b) também considera que há uma tensão fundamental na forma do conto. No entanto, para esse autor, a tensão se dá entre duas histórias que são contadas simultaneamente, estabelecendo “o caráter duplo da forma do conto” (PIGLIA, 2004b, p. 89). Essa duplicidade pode ser vista no que Piglia chama de conto clássico, exemplificado pela obra de Poe, em que “um relato visível esconde um relato secreto, narrado

de um modo fragmentário. O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície.” (PIGLIA, 2004b, p. 90).

É uma tensão que existe em todos os níveis da composição:

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de intersecção são o fundamento da construção. (PIGLIA, 2004b, p. 90)

Se, no conto clássico, a história secreta emerge ao final, causando surpresa ou um sentimento de revelação, no conto moderno a relação é mais complexa. “A versão moderna do conto [...] abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la, [...] conta duas histórias como se fossem uma.” (PIGLIA, 2004b, p. 91). Cada autor trabalha essa tensão de modo distinto. Em Hemingway, por exemplo, “O mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.” (PIGLIA, 2004b, p. 91-92). A história secreta se faz perceber a partir das lacunas que se acumulam na história visível. Kafka, por outro lado, inverte a relação entre as duas: “Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro.” (PIGLIA, 2004b, p. 92). O caso de Borges, autor sobre o qual Piglia se debruça de modo mais detalhado, é particularmente interessante para nós:

Para Borges, a história 1 é um gênero e a história 2 é sempre a mesma. Para atenuar ou dissimular a essencial monotonia dessa história secreta, ele recorre às variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros. [...] A variante fundamental que Borges introduziu na história do conto consistiu em fazer da construção cifrada da história 2 o tema do relato. (PIGLIA, 2004b, p. 93)

Desse modo, os contos de Borges deixam às vistas uma característica recorrente das obras dos grandes autores do gênero: “Borges (como Poe, como Kafka) sabia transformar em anedota os problemas da forma de narrar.” (PIGLIA, 2004b, p. 93). Na tensão que se estabelece entre as duas histórias que são contadas simultaneamente, fazendo os mesmos elementos formais participarem de “duas lógicas narrativas antagônicas” (como vimos acima), o conto direciona o olhar do leitor, ao menos parcialmente, para sua forma.

Piglia não chega a discutir a obra de Woolf, mas, em nossos capítulos anteriores, apresentamos alguns exemplos de como funcionam as construções concomitantes de duas histórias nos contos da autora. Em “An Unwritten Novel”, há uma história-moldura dentro da qual se conta outra história, que, ao longo do conto, é mais visível e ocupa a maior parte da extensão. Composições semelhantes foram observadas em diversos outros contos,

especialmente naqueles analisados em nosso terceiro capítulo. “The Shooting Party”, por exemplo, segue de perto a estrutura de “An Unwritten Novel”, inclusive partindo da mesma premissa para sua história-moldura: um encontro em um trem. Outros contos também “emolduram” narrativas internas, como “The Searchlight”, “Gipsy, the Mongrel” e “The Journal of Mistress Joan Martyn”, em que personagens são encenadas contando a própria história.

No entanto, nossa análise de “An Unwritten Novel” revelou um uso mais profundo de uma estrutura dupla. Usando os termos de Piglia, há uma *história visível*, aquela sobre um encontro num trem e depois sobre Minnie Marsh, e há uma *história secreta*, que acompanha as tentativas de apreensão da matéria pelo narrador. Esta segunda história não compõe um relato no sentido tradicional do termo, mas converte em tema os próprios movimentos formais.

“In the Orchard” oferece outro exemplo interessante. Na superfície, encontramos três versões da descrição de uma mesma cena. Essa repetição, no entanto, leva nosso olhar para além do que é descrito e para as diferenças entre cada versão. A *história secreta*, então, não é simplesmente um relato que ocorria ao fundo enquanto olhávamos para outro lado, mas é uma discussão acerca das relações entre a própria forma e a matéria.

A análise dos modos de representação da matéria pela forma literária é um fio temático que corre por todos os contos que selecionamos nesta dissertação. Eles possuem, portanto, um olhar duplo, que aponta para os relatos e personagens que narram e, simultaneamente, questionam como essas narrações foram construídas, suas implicações e seus efeitos. Por mais diversas que sejam as *histórias visíveis* de cada conto, as *histórias secretas* costumam buscar meios de evidenciar e discutir os elementos estéticos que estruturam o texto.

Charles May (1993) examina uma tensão de outra ordem no centro da forma do conto. Historicamente, o autor estabelece a chegada dos contos de Tchekhov na Inglaterra como um ponto de ruptura para o gênero. Isso é visível, por exemplo, nas reações que esses contos provocaram entre os intelectuais da época, como o marido de Virginia Woolf:

Joining the chorus of writers and critics who welcomed Chekhov's realism because it rescued the short story from the artificial ironic pattern that typified the form at the time, Leonard Woolf suggested that Chekhov had the ability to show “exactly what a little piece of life is like.” (MAY, 1993, p. 371)²⁴²

²⁴² “Juntando-se ao coro de escritores e críticos que aplaudiam o realismo de Tchekhov porque resgatava o conto do padrão irônico artificial que caracterizava a forma na época, Leonard Woolf sugeriu que Tchekhov tinha a capacidade de mostrar 'exatamente como é um pedacinho da vida'.” (tradução nossa).

Primeiramente, é o caráter “realista” dos contos de Tchekhov que causa impacto nos leitores ingleses. Não tarda para que esses mesmos leitores percebam que há algo a mais em operação nas estruturas desses textos, e escritores como E. M. Forster sugerem que, além de ser um realista, Tchekhov seria também um poeta. É essa tensão entre o lírico e o realista presente no conto que a obra de Tchekhov evidencia para os leitores ingleses: “This Chekhovian uniting of the lyrical and the realistic has since been called a basic characteristic of the modern short story by a number of short-fiction writers and critics.” (MAY, 1993, p. 371) ²⁴³.

De maneira correlata ao que vimos nas ideias de Poe e de Cortázar, essa tensão situa o funcionamento do conto entre o do romance e o da poesia. Tomando a teoria de Jakobson como ponto de partida, May defende que a poesia opera principalmente de maneira metafórica, enquanto a prosa atua de maneira metonímica. No conto, ambos os modos estão em operação complementar:

The metonymic style of realism in the modern short story compels the reader to transform sequence into equivalence and to spatialize the temporal in order to make metaphorically meaningful that which at first seems merely contiguous. [...] Realism in the short story, in other words, is not the same as realism in the novel. (MAY, 1993, p. 374) ²⁴⁴

No romance, de acordo com May, o realismo se estabelece expansivamente a partir da representação metonímica de pedaços da realidade que podem ser infinitamente acumulados visando ao abarcamento da totalidade da experiência humana. No conto, a partir da representação não da experiência humana total, mas de *uma* experiência, o recorte metonímico da matéria é seguido pela organização desses fragmentos em padrões significativos por meio de repetição e paralelismo resultando no sentido metafórico alcançado pelo texto: “Realism in the modern short story from Chekhov to Carver creates metaphorically meaningful reality by focusing on metonymic detail in a highly compressed, highly patterned form.” (MAY, 1993, p. 377) ²⁴⁵.

Esse procedimento pode ser verificado na obra de Woolf. Nos ensaios, por exemplo, encontramos essa relação entre o recorte metonímico da matéria e organização estética que cria sentidos metafóricos na descrição da miríade de impressões que assaltam a mente de uma

²⁴³ “Esse cruzamento Tchekhoviano do lírico e do realista vem sendo chamado desde então de uma característica básica do conto moderno por vários escritores e críticos de ficção curta”. (Tradução nossa).

²⁴⁴ “O estilo metonímico de realismo no conto moderno obriga o leitor a transformar sucessão em equivalência e a transformar em espacial o temporal a fim de tornar metaforicamente significativo aquilo que a princípio parece meramente contíguo. [...] O realismo no conto, em outras palavras, não é o mesmo que o realismo no romance.” (tradução nossa).

²⁴⁵ “O realismo no conto moderno de Tchekhov a Carver cria uma realidade metaforicamente significativa ao focar nos detalhes metonímicos em uma forma bastante comprimida e bastante moldada em padrões.” (tradução nossa).

romancista quando ela encontra um objeto de interesse e na defesa de que a vida não é uma série de faroles arrumados simetricamente, mas um halo difuso que envolve nossa existência do início ao fim. Com essas imagens, a autora ilustra as intenções por trás de uma série de escolhas formais em seus contos.

Em “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”, a estudante de piano Fanny Wilmot tenta compreender melhor quem é sua professora, Julia Craye, e imagina sua história de vida. Essa história não surge de maneira cronológica ou causal do início ao fim, mas em fragmentos fora de ordem que visam a compor uma percepção caleidoscópica da totalidade. Qualquer sentido que possa ser alcançado emerge dos paralelismos, das repetições e dos padrões que se estabelecem entre as breves cenas. Um processo semelhante é desenvolvido pelo narrador de “An Unwritten Novel”, que tenta narrar a história de Minnie Marsh a partir dos fragmentos que lhe assaltam a mente. Já “In the Orchard” trabalha com o paralelismo e com a repetição de maneira bastante complexa, produzindo sentidos a partir de diferentes tentativas de descrição de uma mesma cena.

Segundo May, então, o problema central para o escritor moderno de contos é encontrar os meios para fazer os pequenos acontecimentos reais que utiliza como matéria-prima alcançarem um significado que os transcenda. A escrita nasce de uma busca do artista por descobrir e revelar sentidos a partir da experiência. May vê, desse modo, uma forte carga subjetiva por trás das estruturas estéticas do conto:

The unified tone of the modern short story suggests that by breaking into the temporal flow of life and infusing it with the perspective of the teller, the realistic short story creates not a “slice of life” (which suggests an arbitrary delimitation), but rather a subjectively charged experience motivated by the teller’s need to discover and reveal meaning. The problem for the writer then becomes how to transform a series of real events into something more than mere events, something that has meaning. [...] Short-story realists still insisted that natural facts arranged within an aesthetic pattern can resonate with meaning. Thus, in the modern short story, the only order possible is aesthetic order, and the only resolution possible is aesthetic resolution. (MAY, 1993, p. 375)²⁴⁶

Essa busca por padrões estéticos que imbuam acontecimentos reais de sentido é central em toda a escrita de Woolf e, especificamente, explica tanto as estruturas dos contos analisados nesta dissertação quanto a enorme variação formal de seus contos como um todo, como temos

²⁴⁶ “O tom unificado do conto moderno sugere que, ao entrar no fluxo temporal da vida e infundi-lo com a perspectiva do contista, o conto realista não cria uma ‘fatia da vida’ (o que sugere uma delimitação arbitrária), mas sim uma experiência subjetivamente carregada motivada pela necessidade do contista de descobrir e revelar sentidos. O problema para o escritor, então, converte-se em como transformar uma série de eventos reais em algo mais do que meros eventos, algo que tenha sentido. [...] Os escritores realistas de contos ainda insistiam que os fatos naturais dispostos dentro de um padrão estético podem fazer ressoar sentidos. Assim, no conto moderno, a única ordem possível é a ordem estética, e a única resolução possível é a resolução estética.” (tradução nossa).

apresentado até aqui. Ademais, essa é uma preocupação típica dos escritores modernistas ingleses, como aponta Dominic Head (2009).

Segundo esse autor, dois elementos-chave do gênero *conto* são sua intensidade e seu artifício exagerado, características que ressoam com as preocupações modernistas em geral: “there is a stress on literary artifice in the short story which intensifies the modernist preoccupation with formal innovation. [...] Form and content work together, [...] experimentation is the linchpin of modernism and of the social perspectives it offers.” (HEAD, 2009, p. 2)²⁴⁷. Para o crítico, portanto, há uma confluência entre os projetos literários modernistas do início do século XX e as especificidades do conto, ambos definidos pela

limited action and associated ambiguity and preoccupation with personality; and the self-conscious foregrounding of form and the concomitant reliance on pattern — paradigmatic devices — to express that which is absent from the surface, or syntagmatic level of the narrative. (HEAD, 2009, p. 8)²⁴⁸.

Head afirma que há uma tensão, na história do gênero, entre formas tradicionais e formas modernistas do conto, que não simplesmente se sucedem, mas se desenvolvem paralelamente:

This notion of a literary heritage and a “conventional” short story is problematic, however, because the modernist short story cannot be seen simply to replace an older well-plotted type of story. The conventional, epical story flourishes concurrently with modernist developments in the genre. (HEAD, 2009, p. 79-80)²⁴⁹

Essa tensão é levada para dentro do conto modernista que, em vez de buscar inovação pela rejeição completa do conto convencional, estabelece com ele uma relação ambígua de dependência e subversão.

The adaptation of well-plotted story types is an important feature in the stories of Joyce, Mansfield, and Woolf, in whose works a consciousness of conventional story forms provides structure and referential landmarks, even where such conventions are subject to revisionist or ironical treatment. (HEAD, 2009, p. 17)²⁵⁰

²⁴⁷ “Há, no conto, uma ênfase no artifício literário que reforça a preocupação modernista com a inovação formal. [...] Forma e conteúdo trabalham em conjunto, [...] a experimentação é a base do modernismo e das perspectivas sociais que ele oferece.” (tradução nossa).

²⁴⁸ “A ação limitada e a ambiguidade associada à preocupação com a personalidade [*character*]; e a autoconsciente primazia da forma e a concomitante dependência em padrões — dispositivos paradigmáticos — para expressar o que está ausente da superfície, ou nível sintagmático da narrativa.” (tradução nossa).

²⁴⁹ “Essa noção de herança literária e de um conto ‘convencional’ é problemática, no entanto, porque o conto modernista não pode ser visto simplesmente como uma substituição de um tipo de conto mais antigo e de enredo bem traçado. O conto convencional e épico floresce concomitantemente aos desenvolvimentos modernistas no gênero.” (tradução nossa).

²⁵⁰ “A adaptação de modelos de histórias com enredos bem traçados é uma característica importante dos contos de Joyce, Mansfield e Woolf, em cujas obras uma consciência de formas convencionais de histórias fornece

O conto modernista, então, tende a uma investigação dos pressupostos ideológicos em operação por trás das formas convencionais, algo que é alcançado pelo uso ambíguo da própria convenção que se procura analisar: “The literary effects generated in modernist stories derive from a tension between formal convention and formal disruption.” (HEAD, 2009, p. 26)²⁵¹. Head usa como exemplo, justamente, a maneira como Woolf trabalha a partir de convenções bem estruturadas mesmo em seus contos aparentemente sem enredo: “The tension between convention and innovation can be seen in terms of the epical-lyrical split in Woolf’s major stories in which investigations of the ‘plotless’ story are made within well-structured frameworks.” (HEAD, 2009, p. 80)²⁵².

Nesse sentido, Head vê um caráter experimental nos contos de Woolf:

A concentration on literary form goes hand in hand with the development of character. [...] The formal element is *intensified* in Woolf: her most significant stories are really *experiments* in genre, investigations into the appropriateness of the short story form as a vehicle for her presentations of personality. (HEAD, 2009, p. 78, grifos do autor)²⁵³

Woolf adapta e subverte as formas e convenções pré-existentes sem, no entanto, abandoná-las completamente. É desse modo que ela opera sua investigação sobre as possibilidades de apreensão da matéria pela literatura, e sua defesa da necessidade de inovação formal: “Her fundamental compositional principle is to adapt fictional convention in the process of examining the need to transcend it.” (HEAD, 2009, p. 105-106)²⁵⁴.

Um argumento em comum que surge entre os diversos críticos mencionados até aqui diz respeito ao caráter autorreflexivo do conto. Há, nesse gênero literário, uma série de tensões formais que fazem a atenção do leitor se voltar para questões da própria forma. É nesse sentido que Cortázar caracteriza o conto como “voltado para si mesmo, caracol da linguagem” (CORTÁZAR, 1993a, p. 149), ou que Friedman (2004) ressalta que, na aparente contradição entre a extensão curta e a amplitude de significados, o conto leva o leitor necessariamente a

estrutura e marcos referenciais, mesmo quando tais convenções estão sujeitas a tratamento revisionista ou irônico.” (tradução nossa).

²⁵¹ “Os efeitos literários gerados nos contos modernistas decorrem de uma tensão entre a convenção formal e a ruptura formal.” (tradução nossa).

²⁵² “A tensão entre convenção e inovação pode ser vista em termos da divisão épico-lírica nos grandes contos de Woolf, nos quais as investigações do conto ‘sem enredo’ são feitas dentro de molduras bem estruturadas.” (tradução nossa).

²⁵³ “Um enfoque na forma literária anda de mãos dadas com o desenvolvimento da personalidade [*character*]. [...] O elemento formal é intensificado em Woolf: suas histórias mais significativas são verdadeiros experimentos de gênero, investigações sobre a adequação da forma do conto como um veículo para suas representações de personalidade [*character*].” (tradução nossa).

²⁵⁴ “Seu princípio fundamental de composição é adaptar a convenção ficcional no processo de examinar a necessidade de transcendê-la.” (tradução nossa).

indagar o *como* e o *porquê* de o autor ter optado pela forma breve. Head (2009) também identifica esse aspecto do gênero e defende que é essa tendência à autorreflexão que atrai os modernistas para o conto.

O impulso exploratório dos pressupostos, do funcionamento e da produção de efeitos das formas literárias define os contos de Woolf individualmente bem como explica a diversidade de seu conjunto. Retomando Poe, é dessa maneira que podemos perceber o aspecto racional, ou ao menos a excitação do intelecto, nessa obra. A racionalização das formas que ocorre em Woolf não é no sentido da máxima eficácia, mas no da reflexão. Em vez de compor mecanismos eficientes e econômicos de produção de efeitos poderosos, como sugere Poe, Woolf escreve o conto como uma forma que questiona a si mesma de maneira crítica, o que explica a linha de investigação das formas que identificamos por trás das escolhas estéticas em cada um dos contos que analisamos.

Não queremos propor, no entanto, que Woolf teria escolhido trabalhar com o conto por considerar, de antemão, que esse gênero seria propício ao desenvolvimento da discussão entre formas e matéria que a autora realiza. Parece-nos que o elemento que estimula a escrita dos contos não é, nesse sentido, uma cuidadosa consideração sobre esse gênero e sobre como ele poderia ser utilizado com maior potência. Ao contrário, é o impulso exploratório — a vontade de praticar as formas com liberdade, o encantamento com as diferentes possibilidades que se abrem a cada nova tentativa — que acaba encontrando no conto um meio fértil para se expressar, devido às características da forma breve desse gênero que apresentamos acima.

Como vimos em nossos capítulos anteriores, a preocupação com as relações entre forma e mundo é tema central também dos ensaios de Woolf. A aproximação dos contos e dos ensaios da autora pode ser compreendida, nesse sentido, como uma continuidade temática; no entanto, existem ainda outros pontos de semelhança.

Lee (2010) afirma que a distinção entre os gêneros textuais é algo que progressivamente cansa Woolf: “But to categorise these writings is an unstable operation. Everywhere you look there is cross-fertilisation, overlap and the dissolving of divisions. Essays turn into fictions, fictions into essays.” (LEE, 2010, p. 95)²⁵⁵; “Her essays, too, as well as being sometimes like fictions, often read like diaries or letters. Towards the end of her writing life

²⁵⁵ “Mas categorizar esses escritos é uma operação instável. Para onde quer que se olhe, há fertilização cruzada, sobreposição e dissolução de divisões. Os ensaios se transformam em ficções, as ficções em ensaios.” (tradução nossa).

Woolf became increasingly impatient with all genre distinctions.” (LEE, 2010, p. 97)²⁵⁶. Desse modo, podemos esperar que aspectos de um gênero e de outro se misturem de maneira mais profunda do que apenas a continuidade temática.

Para Adorno (2003b), um dos traços fundamentais do ensaio enquanto forma é sua evocação da liberdade de espírito, de recusa a soluções preestabelecidas:

[O ensaio] evoca aquela liberdade de espírito [...]. Não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado. (ADORNO, 2003b, p. 16)

O impulso exploratório que se evidencia no conjunto dos contos de Woolf tem algo de correlato ao entusiasmo que Adorno identifica no ensaio. Em ambos os casos, há uma aproximação com o objeto feito pela tentativa, pelo tateio;²⁵⁷ uma composição pelo experimento e pela ruptura com as formas convencionais: “o objeto do ensaio é, porém, o novo como novidade, que não pode ser traduzido de volta ao antigo das formas estabelecidas.” (ADORNO, 2003b, p. 42).

A relação que Adorno estabelece entre a liberdade do ensaio e a rigidez do pensamento científico nos permite traçar um interessante paralelo com a maneira como Woolf trabalha com as convenções literárias. “A lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter invisível.” (ADORNO, 2003b, p. 45). Os termos “heresia” e “infração” implicam não o abandono completo das formas às quais o ensaio se contrapõe, mas uma subversão crítica. De maneira semelhante, como discutimos acima, Head (2009) defende que Woolf nunca se afasta completamente das estruturas narrativas tradicionais em seus contos:

The notion of a definitive abandonment of a literary heritage is plainly wrong: [...] Woolf never did finally abandon the conventional short story, and [...] her experiments in the genre depend upon the adaptation, often the subversion, of existing forms and conventions. This, then, is a fair summary of the Woolfian story, continually reacting against, revolving around, conventional story types, yet never finally abandoning the touchstone of its literary heritage. (HEAD, 2009, p. 79)²⁵⁸

²⁵⁶ “Seus ensaios também, além de serem às vezes parecidos com ficções, muitas vezes são semelhantes a diários ou cartas. No final de sua vida escrita, Woolf ficou cada vez mais impaciente com todas as distinções de gênero.” (tradução nossa).

²⁵⁷ “A palavra ‘tentativa’ [*Versuch*], na qual o ideal utópico de acertar na mosca se mescla à consciência da própria falibilidade e transitoriedade, também diz algo sobre a forma, e essa informação deve ser levada a sério justamente quando não é consequência de uma intenção programática, mas sim uma característica da intenção tateante.” (ADORNO, 2003b, p. 35)

²⁵⁸ “A noção de um abandono definitivo de uma herança literária é nitidamente errada: [...] Woolf nunca abandonou definitivamente o conto convencional, e [...] suas experiências no gênero dependem da adaptação, muitas vezes

A busca de Woolf pela demolição das formas literárias vigentes e pelo estabelecimento de novos acordos entre os escritores, os leitores e a matéria se apropria da convenção literária hereticamente. A convenção, portanto, não é abandonada por completo, mas é adaptada e tem os sentidos de suas estruturas subvertidos, de maneira a tornar visíveis os pressupostos que ela esconde.

Os contos de Woolf, isoladamente, utilizam-se dos elementos que definem esse gênero — como a intensidade, a ênfase no próprio artifício e os diversos jogos de tensões que apresentamos nesta conclusão — para direcionar nosso olhar, ao mesmo tempo, para seu conteúdo, para sua forma e para a relação entre essas duas partes. Nesse sentido, eles possuem um aspecto metalinguístico refinado e propõem análises profundas sobre as próprias possibilidades de apreensão e representação da matéria. É um processo duplo de transposição: esses contos vertem para suas formas aquilo que era tema nos ensaios de Woolf sobre ficção; e esse processo utiliza elementos do gênero *conto* que permitem que sua própria forma seja tematizada. Ao mesmo tempo, tomando os contos de Woolf em conjunto, sua diversidade estética nos revela a amplitude e a natureza de seu aspecto experimental. Há, nesse sentido, um caráter ensaístico no impulso exploratório que identificamos por trás da composição desse conjunto de textos e na relação ambivalente que eles estabelecem com as convenções.

Caminhamos, ao longo destes capítulos, por alguns elementos que consideramos fundamentais da contística de Woolf e, nestas discussões finais, estabelecemos um diálogo com autores que estudam o conto enquanto gênero. Virginia Woolf trabalha aspectos específicos desse gênero que lhe permitem criar obras que se voltam para si mesmas, tematizando as próprias formas. De um conto para o outro, identificamos um impulso exploratório que visa à demolição das convenções literárias por meio da adaptação subversiva de suas estruturas. Em nossa pesquisa, partimos da semelhança entre os contos e os ensaios da autora. Essa aproximação foi feita em dois movimentos. Primeiro, discutimos a continuidade temática entre os contos e os ensaios. Segundo, identificamos uma proximidade formal entre o modo de apreensão da matéria pelo ensaio — seu tateio, seu aspecto fragmentário, sua empolgação — e o aspecto experimental do conjunto de contos de Woolf. Desse modo, pudemos compreender, sem reduzir, a complexidade e a enorme variedade estética que caracterizam esses textos.

da subversão, das formas e convenções existentes. Esse, então, é um resumo adequado do conto de Woolf, continuamente reagindo contra, girando em torno, de modelos convencionais de histórias, mas nunca abandonando completamente a base de sua herança literária.” (tradução nossa).

REFERÊNCIAS

ADORNO, T.W. A posição do narrador no romance contemporâneo. *In*:_____. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003a. p. 55-63.

_____. O ensaio como forma. *In*:_____. **Notas de literatura I**. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003b. p. 15-45.

BENJAMIN, W. O narrador. *In*:_____. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*:_____. **Obras escolhidas Vol. III**: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Tradução J. Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

BENZEL, K. N.; HOBERMAN, R. **Trespassing Boundaries**: Virginia Woolf's Short Fiction. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2004.

BONADEI, R. Glimpses into a system: "In the Orchard" with Virginia Woolf. **TEXTUS-Rivista dell'Associazione Italiana di Anglistica**, Roma, v. 2, 2006.

BROMLEY, A. "Flying Round Her, Across Her, Towards Her in a Pattern": Towards a Materialist Historiography of Virginia Woolf's Short Fiction. **Journal of the Short Story in English**, Angers, n. 64, p. 1-15, Spring 2015.

BURGAN, M. The "Feminine" Short Story: Recuperating the Moment. **Style**, Pennsylvania, v. 27, n. 3, p. 380-386, Fall 1993. Special Edition.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. *In*:_____. **Valise de cronópio**. 2. ed. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993a. p. 147-164.

_____. Do conto breve e seus arredores. *In*:_____. **Valise de cronópio**. 2. ed. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993b. p. 227-238.

_____. Poe: O poeta, o narrador e o crítico. *In*:_____. **Valise de cronópio**. 2. ed. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993c. p. 103-146

DICK, S. Editorial Procedures. *In*: WOOLF, V. **The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf**. Edited by Susan Dick. San Diego: Harcourt, 1989a. p. 7-13.

_____. Introduction. *In*: WOOLF, V. **The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf**. Edited by Susan Dick. San Diego: Harcourt, 1989b, p. 1-6.

_____. Notas. *In*: WOOLF, V. **Contos completos**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. Notes. *In*: WOOLF, V. **The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf**. Edited by Susan Dick. San Diego: Harcourt, 1989c. p. 295-313.

FRIEDMAN, N. O que faz um conto ser curto? Tradução Marta Cavalcante de Barros. **Revista USP**, São Paulo, n. 63, p. 219-230, setembro/novembro 2004.

GOTLIB, N. B. **Teoria do conto**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1987.

GOYET, F. **The Classic Short Story, 1870-1925: Theory of a Genre**. Cambridge: Open Book Publishers, 2014.

GUIGUET, J. **Virginia Woolf and her Works**. Tradução Jean Stewart. London: Hogarth Press, 1965.

HAFLEY, J. On One of Virginia Woolf's Short Stories. **Modern Fiction Studies**, Baltimore, v. 2, n. 1, p. 13-16, Feb. 1956. Special Edition.

HEAD, D. **The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LAVINE, A. Virginia Woolf's "The Legacy". **The English Journal**, Urbana, v. 75, n. 2, p. 74-78, Feb. 1986.

LEE, H. Virginia Woolf's Essays. In: SELLERS, S (Ed.). **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 85-106.

LEITES, E. *Pamela* e a hierarquia dos sexos. In: _____. **A consciência puritana e a sexualidade moderna**. Tradução Élide Valarini. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 175-203.

LEVY, H. **The Servants of Desire in Virginia Woolf's Shorter Fiction**. New York: Peter Lang, 2010.

LUKÁCS, G. O romance como epopeia burguesa. In: _____. **Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967**. 2. ed. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. p. 193-243.

MAY, C. Reality in the Modern Short Story. **Style**, [S. l.], v. 27, n. 3, p. 369-379, Fall 1993.

MCKEON, M. Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel. In: DAMROSCH, L. **Modern Essays on Eighteenth-century Literature**. New York, Oxford: Oxford University Press, 1988. p. 159-180.

MEYER, M. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro. In: _____. **Caminhos do imaginário no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001. p. 47-72.

_____. O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 14, p. 37-63, 1973.

OKUMURA, S. **The Poetics of Virginia Woolf's Fiction: Time, Space, and the Material World**. 2007. Dissertation (PhD in English and Related Literature) – The University of New York, New York, 2007.

PATMORE, C. **The Angel in the House**. London: John W. Parker and Son, 1858.

PIGLIA, R. Novas teses sobre o conto. *In:*_____. **Formas breves**. Tradução José Carlos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a. p. 95-114.

_____. Teses sobre o conto. *In:*_____. **Formas breves**. Tradução José Carlos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b. p. 87-94.

POE, E. A. A filosofia da composição. *In:*_____. **Poemas e ensaios**. 4. ed. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009a. *E-book*.

_____. Excerpts from “The Poetic Principle” (1848-1850). *In:* _____. **Great Short Works of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Criticism**. Edited by G. R. Thompson. New York: Harper Collins: Perennial Classics, 2004a. p. 542-551.

_____. O princípio poético. *In:*_____. **Poemas e ensaios**. 4. ed. Tradução Oscar Mendes, Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009b. *E-book*.

_____. Review of “Twice told Tales. By Nathaniel Hawthorne” (1842). *In:*_____. **Great Short Works of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Criticism**. Ed. G. R. Thompson. New York: Harper Collins, Perennial Classics, 2004b. p. 519-528.

_____. The Philosophy of Composition (1846). *In:*_____. **Great Short Works of Edgar Allan Poe: Poems, Tales, Criticism**. Ed. G. R. Thompson. New York: Harper Collins: Perennial Classics, 2004c. p. 528-542.

_____. Três resenhas de Edgar Allan Poe. Tradução Charles Kiefer. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v. 8, n. 20, p. 300-317, abr.-jun. 2020.

REYNER, C. **Virginia Woolf's Ethics of the Short Story**. New York, London: Palgrave Macmillan, 2009.

RODRÍGUEZ, L. M. R. Parody and Metafiction: Virginia Woolf's ‘An Unwritten Novel’. **Links & Letters**, Barcelona, n. 8, p. 71-81, 2001.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. *In:*_____. **Texto/Contexto**. Brasília: Perspectiva, 1973. p.75-97.

SIMPSON, K. Economies and Desire: Gifts and the Market in “Moments of Being: ‘Slater's Pins Have no Points’”. **Journal of Modern Literature**, Bloomington, v. 28, n. 2, p. 18-37, Winter 2005.

SKRBIC, N. **Wild Outbursts of Freedom: Reading Virginia Woolf's Short Fiction**. Westport: Praeger, 2004.

SQUIER, S. M., DESALVO, L. A. Virginia Woolf's “The Journal of Mistress Joan Martyn”. **Twentieth-Century Literature**, Hempstead, v. 25, n. 3/4, p. 237-269, Autumn/Winter 1979. Special Edition.

TRUBOWITZ, L. Concealing Leonard's nose: Virginia Woolf, Modernist Antisemitism, and “The Duchess and the Jeweller”. **Twentieth-Century Literature**, Hempstead, v. 54, n. 3, p. 273-306, Fall 2008.

WATT, I. Realism and the Novel Form. *In*: _____. **The Rise of the Novel**: Studies on Defoe, Richardson, and Fielding. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962. p. 9-34.

WOOLF, V. **Contos completos**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____. **Mulheres e ficção**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2019.

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Selected Essays**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

_____. **The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf**. Edited by Susan Dick. San Diego: Harcourt, 1989.