

Quem lê os romances de Miss Edgeworth? reflexos irlandeses em *Jacob's Room* (1922), de Virginia Woolf

Does Anyone Ever Read Miss Edgeworth's Novels? *Ireland in Jacob's Room* (1922)

Thiago Rhys Bezerra Cass

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

bezerracass@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-5647-4462>

Resumo: Virginia Woolf enxergava *Jacob's Room* (1922) como seu primeiro romance experimental. Discutiremos como essa consciente ruptura com as práticas ficcionais e narrativas da novelística realista, frequentemente associada ao trauma da Primeira Guerra, é saturada por alusões à violência política na Irlanda, país que Woolf visitaria somente na década de 1930. Por outro lado, demonstraremos as afinidades temáticas e construtivas entre *Jacob's Room* e o romance inaugural de uma escritora irlandesa por quem Woolf afetava desdém ou indiferença: *Castle Rackrent* (1800), de Maria Edgeworth.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Maria Edgeworth; *Jacob's Room* (1922); *Castle Rackrent* (1800); Irlanda.

Abstract: Virginia Woolf deemed *Jacob's Room* (1922) her first experimental novel. This deliberate break with realism's hereditary practices and conventions is often associated with the trauma of the Great War. My reading of *Jacob's Room*, however, foregrounds direct and indirect allusions to the ever-growing political violence in Ireland, a country Woolf would visit only in the 1930s. Moreover, I discuss thematic and constructive affinities between *Jacob's Room* and a novel by an Irish writer whom Woolf avowedly despised: *Castle Rackrent* (1800), by Maria Edgeworth.

Keywords: Virginia Woolf; Maria Edgeworth; *Jacob's Room* (1922); *Castle Rackrent* (1800); Ireland.



O alto-falante irlandês

Virginia Woolf visitou a Irlanda uma única vez, por pouco quase duas semanas, de 26 de abril a 9 de maio de 1934, para “fazer um tour pela costa ocidental do país e visitar Bowen’s Court, a morada ancestral de sua amiga Elizabeth Bowen” (Patten, 2022, p. 146, tradução própria).¹ Pelo que se depreende de seu diário, não ficou muito impressionada. Descreve o país como uma terra úmida, marcada pela pobreza extrema, por vilarejos lúgubres, pela melancolia e pelo isolamento. Suas praias virgens seriam cobertas pelas brumas e açoiadas pelos ventos. Comenta que construções seculares, como casarões, estalagens e igrejas, encontravam-se dilapidados, caindo aos pedaços. “Uma mistura de Itália, Grécia & Cornualha” (Woolf, 1983, p. 209, tradução própria).² Viajar pela Irlanda, com suas ruínas e sua paisagem verdejante, seria, portanto, quase como uma volta ao passado, ao tempo em que Elizabeth I ainda reinava na Inglaterra.

Woolf reserva algumas observações um tantinho menos acerbadas para os habitantes daquele país pobre e supostamente atrasado. Ao perambular de Glengariff a Dublin, passando por lugares como Adare e Galway, Woolf parece divertir-se com a incontrolável loquacidade das pessoas que encontra pelo caminho e em suas paradas. No dia em que chega à Irlanda, depara-se com um estalajadeiro que parece saído dos escritos de Tchekhov e “que ansiava conversar”³ (Woolf, 1983, p. 2010, tradução própria) para aplacar a sua solidão e dividir lamúrias ante a emigração em massa, provavelmente rumo aos Estados Unidos. Na entrada de 2 de maio, uma quarta-feira, pontifica que seus anfitriões daquele dia, os Bowens, devotavam sua energia inesgotável apenas a risos, piqueniques e conversas. No dia seguinte, anota suas impressões da proprietária do Glenbeigh Hotel, a senhora Fitzgerald. Esta seria, de acordo com Woolf (1983, p. 212-213, tradução própria), “a perfeição da conversa irlandesa”.⁴ “[N]ão consigo capturar”, continua Woolf, “as frases fluentes, mas bem alinhadas; a linguagem rica e sem embaraço; a disposição, a destreza e a sagacidade do arranjo”.⁵ Tanto palavrório, no entanto, traria alguns contratemplos para uma escritora e leitora de romances, como a própria Virginia Woolf. “Copiar conversas não é muito interessante”, sentencia. “As pessoas dizem as mesmas coisas várias e várias vezes” (Woolf, 1983, p. 211, tradução própria).⁶ No hotel da senhora Fitzgerald, a inglesa se queixa: “decididamente não consigo ler Proust com toda essa arenga” (Woolf, 1983, p. 211).⁷ Mais especificamente, a logorreia irlandesa soava, para Woolf, infensa à forma do romance. “Por que essas pessoas não são os maiores romancistas do planeta?”,⁸ pergunta-se (Woolf, 1983, p. 211, tradução própria). “Por que a senhora F. não

¹ “[...] to tour the west coast of the country and visit Bowen’s Court, the ancestral home of her friend Elizabeth Bowen”. Salvo disposição em contrário, todas as traduções são de minha autoria.

² “A mixture of Greece, Italy & Cornwall.”

³ “[...] who longed to talk.”

⁴ “[...] the perfection of Irish conversation.”

⁵ “[...] I can give no notion of the flowing, yet formed sentences, the richness & ease of the language; the lay out, the dexterity & the adroitness of the arrangement.”

⁶ “To copy down conversation is not very interesting. People say the same thing over & over again.”

⁷ “[...] I certainly can’t read Proust with such a patter going on.”

⁸ “Why aren’t [sic] these people the greatest novelists in the world?”

é uma grande romancista?” (Woolf, 1983, p. 211, tradução própria).⁹ Na Irlanda, Woolf especula, conversar seria uma atividade quase inebriante. Em tais conversas, contudo, e inclusive naquelas conduzidas pela falante senhora Fitzgerald, revelava-se para Woolf a natureza cruel [*heartless*] dos irlandeses, cheia dum sarcasmo frio e indiferente. Palavras melodiosas como as da senhora Fitzgerald trairiam um espírito “certo, preciso, controlador, perspicaz, cheio de praticidade e analítico” (Woolf, 1983, p. 213, tradução própria).¹⁰ São atributos, Woolf (1983, p. 214, tradução própria) parece insinuar, inadequados a um romancista: “O alto-falante irlandês é inferior, como tudo nesta terra miserável”.¹¹

Os registros da viagem de Woolf à Irlanda podem soar ofensivos ou problemáticos às práticas de leitura hodiernas, informadas, na expressão de Rita Felski (2015, p. 1-5, tradução própria), por um “estilo de pensar”¹² em que se correlaciona crítica a termos como “desmascarar, expor, subverter, desemaranhar, desmistificar, desestabilizar, debater ou indignar-se”.¹³ Com efeito, estudos que se confrontam com os escritos de Woolf sobre a Irlanda são marcados por inequívoco tom moral e político, por uma completa indiferença ante o estético e por um perscrutar vigilante por indícios de impureza, para parafrasearmos ou tomarmos de empréstimo algumas generalizações de Terry Eagleton (2017) sobre a crítica universitária contemporânea.¹⁴ Por exemplo, Paul E. H. Davis (2006, p. 38) faz muxoxo e reclama que Woolf tece generalizações sobre a literatura irlandesa que são simultaneamente superficiais e injustas. E John Nash (2013) toma as observações de Woolf quanto à suposta loquacidade dos irlandeses como sintomáticas de uma “presunção imperial”.¹⁵ Como observa Hermione Lee (1995, p. 129-150), num ensaio publicado há quase 30 anos, quando o que se costumava chamar de politicamente correto ainda se encontrava no nascedouro, muitos dos escritos de Woolf, especialmente aqueles que não tencionava trazer ao escrutínio público, como as suas cartas e seus diários, hoje poderiam ser classificados como “discurso de ódio”¹⁶ ou “palavras de combate”,¹⁷ a requerer tutela, disciplina ou supervisão.¹⁸

Ainda que controversa, a acrimônia de Woolf enfeixa as potencialidades e os limites dos paradigmas hereditários do comparatismo britânico, conforme praticado até a Segunda

⁹ “Why isn’t Mrs F. a great novelist?”

¹⁰ “[...] on the spot, accurate, managing, shrewd, hard headed, analytic.”

¹¹ “[...] the Irish loudspeaker is inferior like everything else in this down trodden land.”

¹² No original: “thought style”.

¹³ “[...] unmask, expose, subvert, unravel, demystify, destabilize, take issue, and take umbrage.”

¹⁴ Trecho integral: “The high moral or political tone, the air of spiritual superiority, the wariness of the aesthetic, the suspicion of outward appearances as deceitful, the search for an inner truth that’s hard to come by, the anxious scanning for symptoms of impurity, which is also to be found in the cult of political correctness [...]”. Eagleton se refere especialmente à crítica universitária norte-americana. No entanto, como observa o próprio Eagleton, esse zelo quase missionário existe também noutras paragens (no original: “none of this of course is peculiarly American”).

¹⁵ “[...] imperial presumption.”

¹⁶ “[...] hate speech.”

¹⁷ “[...] fighting words.”

¹⁸ Em julho de 2024, enquanto redigia este artigo, as intermináveis guerras culturais de nossos tempos convergiram em torno de uma estátua de Virginia Woolf, na praça Tavistock, em Londres. Um projeto do Camdem’s People Museu afixou um QR Code à estátua. Quem mirar o celular lerá, dentre outras coisas, que, nas cartas e diários de Woolf, há “descrições e comentários desafiadores e ofensivos sobre raça, classe e aptidão, que hoje consideraríamos inaceitáveis” (“challenging, offensive comments and descriptions of race, class and ability which we would find unacceptable today”). Numa coluna de opinião publicada pelo conservador *Daily*

Guerra. Aqui, “o estudo de textos literários era conduzido como um modo de crítica cultural e sofisticação intelectual, em vez de uma especialidade filológica” (Leerssen, 2019, p. 3, tradução própria).¹⁹ Há – para retomarmos a expressão de Nash (2013) – uma inequívoca “presunção imperial”, que se julga capaz de, num só golpe, captar e destilar as complexidades do outro, mas há também o reconhecimento, que por vezes escapa ao pedantismo dos doutores e catedráticos, de que a forma literária tem inflexões culturais e, por extensão, nacionais. Como observa a própria Woolf (1984, p. 173) em “The Russian Point of View”, o estrangeiro, a despeito de seus preconceitos, por vezes lança um olhar penetrante à literatura e à sociedade com as quais não é familiarizado, talvez porque não se perca em questiúnculas e minudências:

Uma precisão e um distanciamento especiais, um ângulo de visão agudo, o estrangeiro por vezes obtém, mas não a ausência de autoconsciência, aquele desembaraço, camaradagem e senso de valores comuns que correspondem à intimidade, e à sanidade, e à reciprocidade ligeira do trato familiar (Woolf, 1984, p. 173, tradução própria).²⁰

Assim, no diário de Woolf, vislumbra-se – ainda que de maneira simplificadora – uma fecunda e recorrente tensão entre um gênero ao qual a autora atribuía origens inglesas, o romance,²¹ e a voz do irlandês. É uma tensão que, décadas antes da viagem de Woolf à Irlanda, fora lapidarmente tematizada em *O retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce (2016, p. 232), quando o protagonista, Stephen Dedalus, discute a etimologia duma palavra com seu professor, um jesuíta inglês. Pondera Dedalus:

A língua em que nós estamos conversando é dele antes de ser minha. Como são diferentes na boca dele e na minha voz palavras como *home*, *Christ*, *ale*, *master*! Eu não posso dizer nem escrever essas palavras sem que meu espírito se inquiete. A língua dele, tão familiar e tão estrangeira, será sempre para mim uma segunda língua.

Essa tensão, em que a voz do irlandês parece soar a um só tempo familiar e estrangeira numa narrativa novelística, converteu-se em princípio composicional de *Castle Rackrent, an Hibernian Tale* (1800), o romance inaugural duma escritora irlandesa por quem Woolf parecia nutrir sentimentos contraditórios: Maria Edgeworth.

Telegraph, a sobrinha-neta de Woolf, Emma Woolf, afirmou que “os *wokerati* arruinaram uma estátua da minha tia-avó Virginia Woolf” (“The wokerati have ruined a statue of my great-aunt Virginia Woolf”) (cf. Leszkiewicz, 2024, tradução própria).

¹⁹ “[...] the study of literary texts was conducted as a mode of cultural criticism and intellectual connoisseurship, rather than as a philological specialism.”

²⁰ “A special acuteness and detachment, a sharp angle of vision the foreigner will often achieve; but not that absence of self-consciousness, that ease and fellowship and sense of common values which make for intimacy, and sanity, and the quick give and take of familiar intercourse.”

²¹ Num ensaio sobre Daniel Defoe, republicado na primeira série de *The Common Reader*, Woolf (1984, p. 87, tradução própria) afirmaria que o autor de *Robinson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722) “foi efetivamente um dos primeiros a moldar o romance e a lançá-lo em sua rota” (“one of the first indeed to shape the novel and launch it on its way”).

“Miss Edgeworth”

Ao contrário de outras romancistas do período compreendido entre a Restauração de 1660 e a Grande Reforma Eleitoral de 1832, como Aphra Behn, Frances Burney ou Jane Austen, Woolf (2019) não nomeia Edgeworth em *A Room of One's Own* (1929) como uma de suas predecessoras, que, sem privacidade nem dinheiro, desbravaram as possibilidades do romance. É uma omissão surpreendente, porquanto Edgeworth era a escritora mais admirada das ilhas britânicas nas primeiras décadas do século XIX (Ó Gallchoir, 2005, p. 1). Até onde sei, antes de sua viagem à Irlanda, Woolf voltara sua atenção para Edgeworth apenas num ensaio publicado no *Times Literary Supplement*, intitulado *Turbans and Chariots*, no dia 9 de dezembro de 1909, quando ainda era uma juvenzinha de quase 28 anos. Trata-se duma resenha de *Maria Edgeworth and Her Circle in the Days of Buonaparte and Bourbon*, uma obra recém-publicada de Constance Hill. Logo no período de abertura, Woolf nota que Hill jamais se pergunta se alguém ainda lê os romances de Miss Edgeworth. Talvez Hill acredite que alguém ainda leia; talvez Hill não se importe. Tanto faz. Para Woolf (1986, p. 316, tradução própria), Edgeworth e sua obra parecem elusivas, difíceis de se apreender, ainda mais num estudo tão medíocre quanto o de Constance Hill. Afirma:

Em comum com todas as escritoras do século XVIII, Miss Edgeworth era incrivelmente modesta. Seus hábitos eram tais que ninguém poderia tomá-la como uma pessoa notável, muito embora seja desnecessário provar isso. Era diminuta, feiosa e escrevia circunspectamente desde a sua escrivaninha na sala de estar da família. Não obstante, ela tudo observava e, com seus afins, conversava bem sobre literatura francesa antiga clássica e ouvia as histórias da Revolução com simpatia.²²

Woolf talvez ignorasse que Edgeworth não só ouviu as histórias que permeavam a Era das Revoluções. Em diversos romances, Edgeworth tentou novelizar a atribulada situação dos irlandeses no período compreendido entre a decapitação dos Bourbons e a vitória britânica nos campos de Waterloo. Mais precisamente, apresentam-se os tumultuados eventos da história irlandesa entre a última década do século XVIII e a primeira década do século XIX como inextricavelmente atados à “ansiedade britânica, bem como às respostas políticas, quanto a uma revolução à moda francesa na metrópole e no Império” (Rooney, 2013, p. 118, tradução própria).²³ Em *Ennui* (1808), por exemplo, o entediado e ocioso protagonista, Glenthorn, vê-se enredado pela Rebelião de 1798. Inspirada pela Revolução Francesa e contando com a ajuda do governo francês, a Sociedade dos Irlandeses Unidos (Society of United Irishmen) buscou extirpar da Irlanda a chamada Ascendência Protestante, formada por proprietários de terras de origem inglesa e escocesa (Corbett, 2002, p. 297-322). Edgeworth testemunhara ela própria as consequências dessa agitação sediciosa. Numa carta de 5 de setembro de 1798, dirigida à

²² “In common with all the women writers of the eighteenth century, Miss Edgeworth was strikingly modest. Her habits were such that no one would have taken her for a remarkable person, but it is scarcely necessary to be at such pains to prove it. She was diminutive in figure, plain in feature, and wrote demurely at her desk in the family living-room. Nevertheless, she observed everything, and in congenial company talked well upon ‘old French classic literature’ and listened sympathetically to stories of the Revolution.”

²³ “The history of Ireland in the 1790s is invariably tied up in British anxieties about, and political responses to, the threat of French-style revolution at home and across the empire.”

sua tia Margaret Ruxton, descreve a deterioração da paz em Edgeworthstown, a cidadezinha na qual se situava a propriedade ancestral de sua família:

O comboio das munições, a conter quase três barris de pólvora acondicionados em cofres de estanho, pegou fogo e estourou no caminho para Longford. O homem que conduzia o comboio explodiu em átomos – nada se encontrou dele –, dois dos cavalos morreram, outros foram despedaçados e seus membros espalharam-se para longe. A cabeça e o tronco de um homem foram encontrados a cento e vinte jardas do local [...] (Pakenham, 2018, posição 1023, tradução própria).²⁴

Em *Ennui*, Glenthorn é envolto por “alarmas dos rebeldes, e dos franceses, e dos legalistas”, cujas “marchas, galopadas e disputas” deixam-no “em agitação contínua” (Edgeworth, 1999, p. 247-248, tradução própria).²⁵ Nada se iguala, contudo, ao radicalismo de seu já mencionado romance inaugural, *Castle Rackrent*, investido em tornar inteligível um longo e inextricável processo de imersão na desordem, ainda que, de acordo com subtítulo, apenas se ativesse aos “fatos e [...] hábitos dos fidalgos irlandeses anteriores a 1782”.²⁶ De maneira revolucionária (perdão pelo trocadilho!), Edgeworth figura a experiência dum período de enorme agitação e violência políticas pelos olhos e, sobretudo, sob a voz dum camponês irlandês, Thady Quirk (ou Thady honesto, como prefere ser chamado), que faz as vezes de um narrador em primeira pessoa posicionado num desconcertante limbo diegético, a integrar o universo ficcional sem, no entanto, intervir de maneira ostensiva no seu direcionamento.

A figuração dessa perspectiva irlandesa força Edgeworth a subverter as convenções e os limites do romance realista britânico, sob as quais as já citadas Frances Burney e Jane Austen operavam ou operariam. Num nível, *Castle Rackrent* ventriloquiza uma linguagem inequivocamente demótica. A narrativa de Thady é coalhada de *Irish Bulls*, de termos e construções sintáticas recorrentes entre as classes mais baixas da Irlanda, mas completamente estranhas aos ouvidos sisudos dos meios letrados de Londres ou Edimburgo. “O autor destas memórias”, assevera-nos uma persona editorial, “era um velho capataz iletrado” (Edgeworth, 2008, p. 3, tradução própria).²⁷ Citarei o parágrafo de abertura de *Castle Rackrent*, para que possamos ouvir Thady em minha tradução improvisada:

Tendo, por conta da amizade com a família, em cuja propriedade rural, louvados sejam os Céus!, eu e os meus vivemos sem pagar aluguel desde tempos imemoriais, voluntariamente me encarregado de publicar as Memórias da Família Rackrent, creio que seja meu dever falar de saída umas coisinhas sobre mim.
– Meu nome é Thady Quirk, muito embora na família eu seja conhecido por

²⁴ “The ammunition cart, containing nearly three barrels of gunpowder packed in tin cases, took fire and burst half way on the road to Longford. The man who drove the cart was blown to atoms – nothing of him could be found – two of the horses were killed, others were blown to pieces and their limbs scattered to a distance – the head and body of a man were found a hundred and twenty yards from the spot [...].”

²⁵ Trecho integral: “[...] the alarms of the rebels, and of the French, and of the loyalists; and the parading, and the galloping, and the quarrelling, and the continual agitation in which I was kept, whilst my character and life were at stake, relieved me effectually from the intolerable burden of ennui.”

²⁶ “[...] facts, and [...] manners of the Irish squires, before the year 1782”. O ano citado é o que se estabelece o Parlamento irlandês autônomo, em Dublin. O Parlamento seria dissolvido com a União entre Grã-Bretanha e Irlanda, em 1800.

²⁷ “The author of the following memoirs [...] was an illiterate old steward.”

nenhum outro que “*Thady honesto*” – depois, no tempo de Sir Murtagh, já morto, lembro deles me chamarem de “*velho Thady*”, e hoje eu sou “*pobre Thady*” – pois visto um casacão comprido, no inverno e no verão, pois é muito prático, pois nunca meto os braços nas mangas (são quase novas), embora seja quase o dia de Todos os Santos. Eu uso assim faz uns sete anos, preso por um só botão em volta do meu pescoço, como uma capa [...] (Edgeworth, 2008, p. 7-8, tradução própria).²⁸

Para acomodar essa voz, Edgeworth a emoldura com sucessivos paratextos: prefácios, notas de rodapé e um copioso glossário, os quais são vazados não no hiberno-inglês demótico de Thady, mas num castiço inglês metropolitano. Por exemplo, há uma nota logo na primeira página do trecho ficcional de *Castle Rackrent*, quando Thady afirma que dará início à sua estória numa segunda-feira de manhã. Na nota, uma persona editorial afirma que nenhum grande empreendimento começa na Irlanda senão numa segunda-feira. Todos os dias entre a promessa desse empreendimento e as segundas-feiras são, portanto, desperdiçados. E, quando efetivamente se chega à segunda-feira, posterga-se o empreendimento para a próxima segunda-feira. Todo esse etnografismo, postição ou não, de um lado torna a alteridade do narrador acessível ao leitor inglês. Afinal, *Castle Rackrent*, embora escrito por uma anglo-irlandesa e ambientado na Irlanda, foi publicado na Inglaterra, por uma prestigiosa casa editorial londrina, a de Joseph Johnson. Como observa Claire Connolly (2020, p. 665, tradução própria), há um habilidoso manejo de “uma série de transições por entre irlandês e inglês, oralidade e impresso, temporalidades e culturas”.²⁹ Por outro lado, como fica óbvio na nota sobre as segundas-feiras, pelo uso consciente e deliberado de metalepses, ou colisão de registros, há uma colisão de níveis narrativos (Mullen, 2013-2014, p. 236). Com efeito, os paratextos erodem a autonomia do narrador e, reflexivamente, indicam que o próprio ato de narrar está em disputa em *Castle Rackrent*.

Significativamente, esse romance de Edgeworth também correlaciona o ato de narrar à inação ou perda de agência. Thady é mero funcionário do Castelo Rackrent, na Irlanda. É apenas espectador de quatro gerações de herdeiros da Ascendência Protestante, que se sucedem no controle da propriedade, num “carnaval de desordem” (Kreilkamp, 1998, p. 27, tradução própria).³⁰ Cada herdeiro é mais cruel, mendaz, imprevidente e perdulário que o outro. Um deles, Sir Murtagh, por exemplo, semeia animosidade na vizinhança, pois processa ao léu seus arrendatários e inquilinos. Outro, Sir Kit, por anos trancafia a esposa para extorqui-la, mas é morto num duelo. Nenhum dos donos do Castelo consegue gerar descendentes, numa alegoria óbvia de futilidade e esterilidade, de molde que a propriedade

²⁸ “Having, out of friendship for the family, upon whose estate, praised be Heaven! I and mine have lived rent-free time out of mind, voluntarily undertaken to publish the Memoirs of the Rackrent Family, I think it my duty to say a few words, in the first place, concerning myself. – My real name is Thady Quirk, though in the family I have always been known by no other than ‘*honest Thady*’—afterward, in the time of Sir Murtagh, deceased, I remember to hear them calling me ‘*old Thady*,’ and now I’ve come to ‘*poor Thady*’—for I wear a long greatcoat winter and summer, which is very handy, as I never put my arms into the sleeves, (they are as good as new,) though, come Holantide next, I’ve had it these seven years; it holds on by a single button round my neck, cloak fashion [...]”. Para outra tradução desta passagem, mas que consultei com proveito, ver a dissertação de mestrado de Natalia Ferrigolli Campos (2024, p. 162).

²⁹ Trecho integral: “Edgeworth’s ability to manage this array of transitions between and across Irish and English, orality and print, times and cultures”.

³⁰ “[...] carnival of disorder.”

é invariavelmente transmitida aos colaterais. O ciclo apenas se interrompe quando o filho do próprio Thady, Jason, um advogado ardiloso que há pouco se convertera ao protestantismo, processa o último herdeiro, Sir Condry, a quem emprestara vultosas somas, e toma o castelo dos Rackrent para si, sem que Thady consiga (ou queira?) intervir: “Não direi nada” (Edgeworth, 2008, p. 96, tradução própria), conclui o narrador que tantas vezes se confronta com a impossibilidade de falar.³¹

A estrutura episódica do enredo, a revolver em torno de um lugar, o Castelo ou casa-rão, e não dum protagonista, captura a paisagem social e política da Irlanda do final do século XVIII, marcada pela perda de autonomia nacional, com a dissolução do Parlamento em 1800, a pobreza extrema de sua gente e os tumultos sediciosos, nos quais se ouviam inegáveis ecos da Marselhesa. Edgeworth, portanto, se confronta com um impasse: como ficcionalizar, como tornar narrável e palatável, esse quadro social caótico?³² Profundamente versada nos textos dos expoentes do Iluminismo escocês, Edgeworth decerto tinha familiaridade com a *História da Inglaterra* (1754-1762), de David Hume (1983, p. 3, tradução própria), em que este se confronta, de maneira explícita, com o impasse de narrar sociedades perpassadas por “revoluções repentinas, violentas e inesperadas”, uma vez que “guiadas pelo capricho” e “culminadas pela crueldade”.³³ Décadas depois de *Castle Rackrent*, em 10 de fevereiro de 1834, Edgeworth concluiria com amargor numa carta dirigida a seu irmão:

É impossível retratar a Irlanda como ela é hoje num livro de ficção – a realidade é forte demais; as paixões partidárias, violentas demais para que aguentemos ou vê-las ou contemplar as suas faces num espelho. O povo apenas quebraria o espelho e amaldiçoaria a tola que direcionou o espelho para a natureza – distorcida natureza febril (Pakenham, 2018, posição 7574, tradução própria).³⁴

A experiência irlandesa de miséria, desordem e conflito tornava irreplicáveis os enredos de aprendizagem, maturação e mobilidade social que informavam a novelística que se sedimentara no centro político e econômico do Reino Unido, a Inglaterra. A enorme maioria das ficções novelísticas em língua inglesa engendrava tramas de “jovens superando obstáculos interpostos por circunstâncias econômicas, embaraços sociais e os mais velhos, para, ao final, encontrarem o amor verdadeiro” (O’Brien, 2005, p. 410, tradução própria).³⁵ Trajetórias como a de Evelina, a protagonista epônima do primeiro romance de Frances Burney cuja retidão caráter lhe permite superar suas origens obscuras e casar-se com um aristocrata, presumem um arranjo social em que a recompensa ao esforço individual pareça factível. Enredos

³¹ “[...] I’ll say nothing”. Ao longo de *Castle Rackrent*, a verborragia de Thady é perpassada de por evocações dos momentos em que se vê compelido, ou constrangido, ao silêncio.

³² De maneira parcial e exploratória, defrontei-me, num estudo de 2018 sobre a ficção adulta de Jane Austen, com a resistência do romance realista inglês em figurar a violência da dita periferia celta (Escócia, Irlanda e Gales) (ver Cass, 2018).

³³ Trecho integral: “the sudden, violent, and unprepared revolutions, incident to Barbarians, are so much guided by caprice, and terminate so often in cruelty”.

³⁴ “It is impossible to draw Ireland as she is in at present in any book of fiction Realities are too strong – party passion too violent to bear to see or care to look their faces in the looking glass – The people would only break the glass & curse the fool who held the mirror up to Nature – distorted – nature in a fever [...]”.

³⁵ “[...] young overcoming obstacles put in their way by economic circumstances, social constraints, and the old, and eventually finding true love.”

unitários e parafraseáveis, modelados em preceitos aristotélicos, como os dos romances de Samuel Richardson, presumem a estabilidade do tecido social e a certeza de que tal tecido se rege de maneira previsível e, por conseguinte, cognoscível. Diante desses impasses, fórmulas novelísticas tradicionais, cristalizadas no relativamente próspero e estável centro de poder do Reino Unido, decerto não eram as mais adequadas para narrar vivências na Irlanda. “A história irlandesa”, observa Terry Eagleton (1995, p. 7, tradução própria), “é palpavelmente fraturada, turbulenta e descontínua para que se enraízem os tropos do calmo evolucionismo inglês, e o triunfalismo latente de tais metáforas é-lhe flagrantemente inapropriado”.³⁶ Para figurar a Irlanda de seu tempo, Edgeworth fez dum pobre católico irlandês, Thady, um ubíquo, porém impotente, espectador de sua própria história, e buscou coesão narrativa não num processo de maturação progressiva dum protagonista, mas pela acumulação temática, a herança e o desperdício da herança, e por fazer a estória revolver não em torno de um personagem, mas em torno de um lugar, o casarão ou Castelo Rackrent. Com suas goteiras, cozinha fedorenta e acomodações que fazem as vezes de galinheiro (ou vice-versa), trata-se de um *locus* em que se inscrevem a descontinuidade e a impermanência das aspirações irlandesas. O espaço se impõe sobre o humano e invariavelmente esvazia ou frustra a capacidade do herdeiro de turno de controlar os acontecimentos na comunidade. Ao final, não temos a trajetória de um jovem recompensado por seu esforço com amor e fortuna, mas tão-somente o “objeto e símbolo de decadência – o próprio casarão” (Kreilkamp, 1998, p. 34, tradução própria).³⁷

Reflexos irlandeses

Explorar as implicações criativas da tensão que Woolf reconhece entre, de um lado, a voz e a experiência do irlandês e, de outro, o gênero novelístico, retrocedendo aos textos seminais do romance irlandês, permite-nos reler a obra com que a própria Woolf rompe com as rotinas narrativas do dito romance realista inglês: *Jacob's Room* (1922). Se as generalizações de Woolf sobre o romance e a Irlanda são informadas, ou maculadas, pelas pressuposições do comparatismo britânico de seu tempo, que enxergam modulações culturais e nacionais para a forma literária, proponho aqui uma retorsão cosmopolita no evoluir de meu argumento e, como consequência, uma abertura para o que Haun Saussy (2006, p. 5, 23-24, tradução própria) chama de “reflexo comparativo”.³⁸ Nesta seção final de meu ensaio, incorporarei um “procedimento – e não uma teoria (uma filosofia ou ideologia)”³⁹ – de leitura literária, de ler literatura pela literatura, com que se interpela uma obra (ou conjunto de obras) por outra obra (ou por um conjunto de obras), transpondo-se, como exercício crítico e interpretativo, eventuais hiatos nacionais, históricos, sociais ou linguísticos (ver também Culler, 2006). Tal exercício me parece inevitável, uma vez que a Irlanda ronda tanto a gênese quanto os temas mobilizados por *Jacob's Room*. Com efeito, o romance foi publicado pela Hogarth Press, numa tiragem de mil exemplares, em 27 de outubro de 1922. Sabe-se que o primeiro esboço do

³⁶ “Irish history is too palpably ruptured, turbulent and discontinuous for the tropes of a sedate English evolutionism to take hold, and the latent triumphalism of such metaphors is flagrantly inappropriate to it.”

³⁷ “[...] object and symbol of decline the Big House itself [...]”.

³⁸ “[...] comparative reflex”.

³⁹ “[...] procedure, not a theory (a philosophy or ideology).”

argumento do romance data de 15 de abril de 1920. Durante esses dois anos e meio, Woolf acompanhava à distância a agitação política e militar na Irlanda, mergulhada numa guerra de libertação nacional que, no verão de 1922, quando *Jacob's Room* recebia seus retorques finais, degenerar-se-ia numa sangrenta guerra civil. Na entrada de 25 de outubro de 1920 do seu diário, Woolf (2022a, p. 237) anota que “a vida em si [...] para nós da nossa geração é tão trágica – nenhuma manchete de jornal chega sem o grito de agonia de alguém”. Dentre as notícias tristes que lê nos jornais, cita textualmente “a violência na Irlanda”. Prossegue: “A infelicidade está em toda parte; logo além da porta; ou a estupidez, o que é pior. Mesmo assim, não arranco a [urtiga] de mim. [Tornar a escrever *Jacob's Room* reavivará as minhas fibras]” (Woolf, 2022a, p. 237, com modificações, tradução própria).⁴⁰

Como observa Eve Patten (2022, p. 150), os antecedentes da conflagração irlandesa são tematizados de maneira reiterada em *Jacob's Room*, funcionando como “um motivo ou refrão”.⁴¹ O espectro da Irlanda espreita a vida adulta de Jacob, posterior à sua temporada na universidade de Cambridge, na qual se matriculara em outubro de 1906. Em seu apartamento londrino, Jacob recebe difusas e prolixas missivas de sua mãe, Betty Flanders, em que evoca as conversas com seu amigo (ou paquera?) de longa data, o Capitão Barfoot, sobre como as coisas andavam periclitantes na política. Numa passagem carregada de discurso indireto livre, Jacob rememora como, até o cair da noite, o Capitão às vezes divagava “sobre a Irlanda ou a Índia” (Woolf, 2022b, p. 93). Por mais que a Irlanda integre oficialmente à União, de maneira inequívoca se lhe equipara às colônias não europeias do Império Britânico. Noutra cena, Jacob folheia um jornal e, em meio a notícias sensacionalistas, lê um longuíssimo artigo sobre um discurso do primeiro-ministro em que propõe conceder autonomia, Home Rule, à Irlanda:

Ele estava sentado à mesa lendo o *Globe*. A página rosada estava estendida, plana, diante dele. [...] Jacob passou o olho por ele. Uma greve, um assassinato, futebol, cadáveres encontrados, uma gritaria de todas as partes da Inglaterra ao mesmo tempo. Que desgraça que o *Globe* não tenha nada melhor a oferecer a Jacob Flanders! Quando uma criança começa a ler livros de história, ficamos desoladamente surpresos de ouvi-la soletrar, em sua fresca voz, palavras antigas. O discurso do primeiro-ministro foi noticiado num espaço de mais de cinco colunas. [...] Jacob levou o jornal para perto do fogo. O primeiro-ministro propunha uma lei que concedia [Home Rule] à Irlanda (Woolf, 2022b, p. 100, com modificações).⁴²

Jacob deixa-se absorver pela questão. Considera-a demasiado espinhosa: “Jacob sacudiu o cachimbo para esvaziá-lo. Certamente estava pensando no [Home Rule] para a Irlanda – uma questão muito difícil. Uma noite muito fria” (Woolf, 2022b, p. 100). Anos e páginas mais tarde, Jacob viaja à Grécia e contempla o choque do moderno com o tradicional, em que bondes trafegam próximos às janelas, sendo obrigados a parar a todo instante diante de senhoras e burricos que não saem do caminho. “A civilização inteira estava sendo condenada” (Woolf, 2022b, p. 140). Meditabundo, folheia o conservador *Daily Mail*. Pensa em

⁴⁰ No original: “Unhappiness is everywhere, just beyond the door, or stupidity which is worse. Still I dont [sic] pluck the nettle out of me. To write *Jacob's Room* [sic] again will revive my fibres [...]” (Woolf, 1978, p. 73).

⁴¹ “[...] a motif or refrain.”

⁴² Tomaz Tadeu traduz “Home Rule” (Woolf, 2008, p. 132) por “um governo autônomo”. Para trazer a questão para o primeiro plano, intervi pontualmente em sua tradução.

como poderia deter ou opor-se a essa percepção de decadência generalizada. Contempla a possibilidade de se candidatar ao Parlamento, mas suas ilusões logo se esvaem quando volta seus pensamentos ao Império:

Entraria no Parlamento e faria belos discursos – mas de que valem belos discursos e Parlamento, uma vez que tenhamos cedido dois dedos às águas turvas? Na verdade, nunca se deu qualquer explicação para o fluxo e refluxo em nossas veias – para a felicidade e infelicidade. [...] Por outro lado, tinha o Império Britânico, que estava começando a intrigá-lo; mas tampouco era inteiramente favorável a conceder [Home Rule] à Irlanda. O que dizia o *Daily Mail* sobre isso?” (Woolf, 2022b, p. 141).

Alternativamente, a Irlanda por vezes emerge como ponto nodal das inseguranças intelectuais de personagens femininas que se sentem atraídas ou mesmerizadas por Jacob Flanders. Este é beneficiário inequívoco da excelência do sistema educacional vitoriano e eduardiano para as classes alta e média-alta, que lhe dera formação em línguas clássicas e fluência em línguas modernas e, acima de tudo, e permitira-lhe cultivar múltiplos interesses, ainda que de maneira pouco sistemática. Nalgumas personagens femininas, como Fanny Elmer e Miss Marchmont, enfeixam-se preocupações recorrentes na obra de Woolf sobre a falta de oportunidade educacional para as mulheres. O contraste entre “o privilégio masculino e a exclusão feminina” (Zink, 2018, p. 101) é gritante.⁴³ Fanny e Marchmont traem profunda consciência do conhecimento que lhes fora negado e, numa empreitada quixotesca, buscam recuperar o tempo perdido. Discutir a situação da Irlanda de maneira informada confere a distinção intelectual a que, insinua-se, baldadamente aspiram. Para Fanny, a ausência de conversas sobre a Irlanda conotava a estreiteza de seu meio: “[...] Fanny virou-se e andou ao longo de Gerrard Street e desejou que tivesse lido mais livros. Nick nunca lia livro algum, nunca falava da Irlanda ou da Câmara dos Lordes; e suas unhas então! Ela ia aprender latim, ler Virgílio” (Woolf, 2022b, p. 123). Marchmont, por seu turno, enfronha-se no Reading Room do British Museum para consultar manuscritos e obras que possam embasar sua abstrusa teoria filosófica de que “cor é som” (Woolf, 2022b, p. 107). Envelhecida, usando roupas rotas e fora de moda, preserva o nome de solteira. Quer ser ouvida, quer ser lida, quer emitir opiniões sobre Shakespeare ou a estratégia do governo Asquith para, finalmente, passar a legislação de Home Rule à Irlanda (Woolf, 2022b, p. 108). Ninguém, no entanto, nem mesmo o belo e estudioso Jacob, sobre o qual Marchmont, atrapalhada, derruba uma pilha de livros, demonstra interesse em ouvi-la.

A gravidade e a premência dos antecedentes da crise irlandesa na figuração dos anos da vida adulta de Jacob Flanders contrastam com a realidade da inoperância das instituições do Reino Unido para lidar com tal questão. Em 1886, o governo liberal de William Gladstone, o qual se opusera ao amoralismo jingoísta dos conservadores, abraçaria a causa da autonomia irlandesa no sistema imperial. O Parlamento, contudo, mostra-se refratário à ideia e rejeita o Home Rule para a Irlanda. Em 1893, seria a vez da House of Lords. Somente com a volta dos Liberais ao poder que os representantes de Sua Majestade Imperial tornariam a apreciar a matéria. Em 11 de abril de 1912, o governo de Herbert Henry Asquith proporia, pela terceira vez, um projeto de Home Rule. Agora os Lordes nada podem fazer além de adiar a

⁴³ “[...] male privilege and female exclusion.”

sua entrada em vigor para setembro de 1914. A eclosão da Grande Guerra, contudo, leva o Governo Asquith a sustar os efeitos do Home Rule até o fim do conflito. Desencantados com as hesitações britânicas, os nacionalistas irlandeses abandonariam a política institucional depois de 1918 e passariam a buscar o rompimento unilateral, via luta armada. Ainda que tardio e sem conceder autonomia efetiva aos irlandeses, a proposta do Governo Asquith suscitou imensas cristações e clivagens: “essa medida excessivamente modesta provocou de modo instantâneo uma série de reações extravagantes, para não dizer histéricas, as quais, em pouco tempo, empurraram a Irlanda para a iminência de uma guerra civil” (Barllett, 2014, p. 24, tradução própria).⁴⁴ Em *Jacob's Room*, o temor de uma convulsão social em torno da autonomia irlandesa funciona como um ruído de fundo, porém incessante, na ostensiva calmaria dos ambientes por que Jacob transita. Eve Patten (2022, p. 151) divisa nesse *leitmotiv* irlandês a erosão inexorável das fantasias imperiais e de progresso das eras vitoriana e eduardiana, a qual culminaria nos horrores das trincheiras. Ainda que intrigado pelas profícuas discussões na imprensa sobre a viabilidade, ou não, do Home Rule, Jacob não seria confrontado com os desdobramentos da questão. Assim como a proposta conciliadora de autonomia da Irlanda num sistema imperial, Jacob Flanders seria uma das vítimas da Primeira Guerra Mundial.

Em *Jacob's Room*, a violência não é apenas um problema remoto, dos irlandeses. O romance é saturado pela violência, de molde a constituir-se como uma tentativa de formalizá-la (Cole, 2012, p. 6). E, significativamente, tal formalização se manifesta em recursos construtivos em larga medida prefigurados pela novelística irlandesa, por obras como *Castle Rackrent*, da – nas palavras da própria Woolf – feiosa, diminuta e modesta “Miss Edgeworth”. Com sua elaborada e programática reflexividade formal, que tem como corolário o apagamento do protagonista e a hipertrofia dos espaços que outrora acomodavam esse protagonista evanescente, *Jacob's Room* confirma o que Vera Kreilkamp (1998, p. 13) chama de “poder preditivo”⁴⁵ da “visão da história”⁴⁶ de *Castle Rackrent*. Explico-me: para Kreilkamp (1998, p. 27, tradução própria), ouve-se em quase toda a ficção irlandesa a perturbação de *Castle Rackrent*, com sua notável “tensão entre evasão e revelação – entre o que se inclui ou traz para o primeiro plano e, inversamente, o que se exclui ou esfuma”.⁴⁷ De maneira algo provocadora, creio que seja possível expandir o argumento de Kreilkamp e, aguçando nossos ouvidos, escutar as perturbações de *Castle Rackrent* em *Jacob's Room*.

O romance de Woolf se abre e encerra entremeando a morte à contemplação do mar. Nos parágrafos iniciais, Betty Flanders, ainda uma jovem viúva, escreve para o Capitão Barfoot para explicar-lhe por que deixara Scarborough, no norte da Inglaterra, rumo à Cornualha, no extremo Sudoeste, após o falecimento de seu marido, Seabrook. Entre lágrimas, divisa o mar e seus olhos embotados avistam um barco soçobrar. Aguçando o olhar e logo reconhece o erro:

A baía inteira tremeu; o farol oscilou; e ela teve a ilusão de que o mastro do pequeno iate do sr. Connor estava envergando como uma vela de cera ao sol. Ela

⁴⁴ “[...] this excessively modest measure instantly provoked a series of extravagant, not to say hysterical, reactions that within a short time brought Ireland to the verge of a civil war.”

⁴⁵ “[...] predictive power.”

⁴⁶ “[...] vision of history.”

⁴⁷ Trecho integral: “[t]he tension between evasion and revelation – between what is included or foregrounded and, conversely, excluded from or overshadowed in the texts – that is so striking in *Castle Rackrent* disturbs every subsequent Big House novel.”

deu ligeira piscadela. Acidentes eram coisas terríveis. Deu outra piscadela. O mastro estava reto; as ondas estavam regulares; o farol estava de pé; mas a mancha se espalhara (Woolf, 2022b, p. 9).

Ao fim do penúltimo capítulo, Betty acorda com o som do mar. Atordoadas, crê por um momento que o barulho vem do Continente, de Flandres, da Terra de Ninguém pela qual britânicos, franceses e alemães se batiam.

“Os canhões?”, disse Betty Flanders, meio adormecida, saindo da cama até a janela, que estava decorada com uma fimbria de folhas escuras.

“Não a essa distância”, pensou. “É o mar.”

De novo, bem longe, ela ouviu o som surdo, como se mulheres noturnas estivessem sacudindo enormes tapetes. Havia o Morty, desaparecido, e o Seabrook, morto; seus filhos lutando por sua pátria (Woolf, 2022b, p. 178).

Parágrafos abaixo, Bonamy entra no quarto vazio de Jacob, cujo corpo agora descansava em Flandres. Tanto na cena inicial quanto na cena final do romance, entes queridos de Jacob – seu irmão Archer e seu amigo Bonamy – chamam por seu nome: “Ja-cob! Ja-cob!”. Em vão. A trajetória de Jacob está emoldurada, e informada, pela morte (Cole, 2012, p. 238). Seu pai e seu tio estão mortos. Quando criança, segura fascinado o crânio duma ovelha. Ao longo de toda obra, há túmulos e monumentos para os que se foram. Evoca-se a Catedral de São Paulo (Saint Paul’s) como um local escuro, assombrado “por fantasmas de mármore branco” (Woolf, 2022b, p. 67). Destinado ao abatedouro da Primeira Guerra, Jacob nada mais é que um corpo, um invólucro destituído de subjetividade. Uma criatura espectral, tratada por todos como um enigma, Jacob pouco fala, está sempre ausente, sempre em vias de desaparecer, como observa Sarah Cole (2012, p. 236). A evocação sincopada de seu nome (Ja-cob! Ja-cob!) sugere ela mesma uma personagem às portas da dissolução, que evade qualquer tentativa de se apreendê-la ou comunicá-la por meio da narrativa. Numa viagem de trem rumo a Cambridge, uma senhora, Mrs. Norman, olha curiosa para um jovem rapaz, o qual logo descobriremos tratar-se de Jacob. Mrs. Norman considera-o jovem, belo, elegante, mas insondável. “De nada vale tentar resumir as pessoas” (Woolf, 2022b, p. 33), conclui o narrador. Etéreo e desindividualizado, Jacob não tem uma trama para chamar de sua. Assim como Thady, é empurrado para as margens da história, que orchestra múltiplos pontos de vistas, de múltiplas personagens (Betty, Clara, Rebecca, Bonamy), modulados por variações estilísticas. Obtém-se unidade, assim como em *Castle Rackrent*, por acumulação temática. Pela acumulação da temática da morte, da dor e do luto. Logo na abertura do romance, há uma cena de reflexividade explícita dos procedimentos e princípios construtivos da narrativa: Betty Flanders, ao redigir suas longas cartas ao Capitão Barfoot, não se contém e chora. As lágrimas caem sobre o papel e mancham-no. A escrita aqui é, portanto, turvada e deformada pela dor. A incorporação ao texto dos efeitos dessa dor, como aponta Cole (2012, p. 237), produz, por outro lado, uma operação estética: “Lágrimas faziam todas as dalias do jardim ondular em ondas rubras” (Woolf, 2022b, p. 9-10). E obtém-se unidade pela inesgotável iteração do toponímico *room*, pela configuração persistente de quartos e aposentos, na maioria das vezes vazios. Woolf abre o manuscrito em que esboçou o romance com os seguintes enunciados:

Creio que o ponto principal é que seja livre.
Mas e quanto à forma?
Suponhamos que o Quarto [Room] o sustente.
Intensidade da vida comparada à imobilidade.
Experiências.
Mudar o estilo à vontade
(Bishop, 1998, p. 1, tradução própria).⁴⁸

A presença recorrente do quarto dá alguma estabilidade, funcionando como “armazém” ou “tijolo” invisível (Woolf, 1978, p. 13, tradução própria),⁴⁹ a uma narrativa programaticamente instável. Em seu já mencionado ensaio sobre Edgeworth, Woolf (1986, p. 315) ponderara sobre a dificuldade de recuperarmos por vias textuais as ideias e emoções do passado, pois só conseguimos enxergar os objetos e os lugares nos quais houve vida: “pouco podemos conhecer dos mortos; quando falamos das diferentes eras do passado, estamos pensando efetivamente em maneiras diferentes de se vestir e em diferentes estilos de arquitetura”.⁵⁰ Espaços desocupados ou derrelitos, como um quarto ou castelo, com suas vigas, sua argamassa e seu teto com goteiras, fornecem uma moldura vazia para uma subjetividade empurrada à destruição, seja pela máquina de guerra, seja pela instabilidade política.

Referências

- BARLETT, Thomas. When Histories Collide: the Third Home Rule Bill for Ireland. In: DOHERTY, Gabriel (ed.). *The Home Rule Crisis, 1912-14*. Cork: Mercier, 2014. p. 22-35.
- BISHOP, Edward L. (ed.) *Virginia Woolf's Jacob's Room: the Holograph Draft*. New York: Pace University Press, 1998.
- CAMPOS, Natalia Ferrigolli. *A tradução do inglês hibernico e de outros marcadores culturais em Castle Rackrent*. Dissertação (Mestrado em Letras Estrangeiras e Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.
- CASS, Thiago Rhys Bezerra. “Será que o antigo preconceito não é forte demais?”: a União no romance de Jane Austen. *Literatura e sociedade*, v. 22, n. 25 (2017), p. 166-180. Disponível em: <https://revistas.usp.br/l/article/view/146773>. Acesso em: 25 set. 24.
- COLE, Sarah. *At the Violet Hour: Modernism and Violence in England and Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- CONNOLLY, Claire. The Secret of Castle Rackrent. *European Romantic Review*, v. 31, n. 6, 2020, p. 663-679. DOI: <https://doi.org/10.1080/10509585.2020.1831055>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509585.2020.1831055>. Acesso em: 25 jul. 24.

⁴⁸ “I think that the main point is that it should be free. Yet what about form? Let us suppose that the Room will hold it together. Intensity of life compared with immobility. Experiences. To change style at will.”

⁴⁹ “no scaffolding; no brick to be seen”. Mesquita (Woolf, 2022a, p. 163) traduz “scaffolding” por “andaime”.

⁵⁰ “[...] we can know very little of the dead; when we talk of the different ages of the past we are really thinking of different fashions of dress and different styles of architecture.”

- CORBETT, Mary Jean. Between History and Fiction: Plotting Rebellion in Maria Edgeworth's *Ennui*. *Nineteenth-Century Literature*, v. 57, n. 3, 2002, p. 297-322. DOI: <https://doi.org/10.1525/ncl.2002.57.3.297>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncl.2002.57.3.297>. Acesso em: 1 ago. 24.
- CULLER, Jonathan. Comparative Literature, at Last. In: SAUSSY, Haun (ed.). *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. p. 237-248.
- DAVIS, Paul E. H. "Talk talk talk...": Virginia Woolf, Ireland and Maria Edgeworth. *Estudios Irlandeses*, n. 1, 2006, p. 32-38. Disponível em: <https://www.estudiosirlandeses.org/2006/03/talk-talk-talk-virginia-woolf-ireland-and-maria-edgeworth/>. Acesso em: 28 jul. 24.
- EAGLETON, Terry. *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*. London; New York: Verso, 1995.
- EAGLETON, Terry. Not Just Anybody. *The London Review of Books*, v. 39, n. 1, 5 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v39/n01/terry-eagleton/not-just-anybody>. Acesso em: 07 ago. 24.
- EDGEWORTH, Maria. *Castle Rackrent*. Ed. George Watson e Kathryn J. Kirkpatrick. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008.
- EDGEWORTH, Maria. Ennui. In: EDGEWORTH, Maria. *The Novels and Selected Works of Maria Edgeworth*. Volume 1: General Introduction, Castle Rackrent, Irish Bulls, Ennui. Ed. Jane Demarias, Tim McLoughlin e Marilyn Butler. Abingdon: Routledge, 1999 (reimpressão, 2019). p. 157-308.
- FELSKI, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2015.
- JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2016.
- KREILKAMP, Vera. *The Anglo-Irish Novel and the Big House*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1998.
- LEE, Hermione. Virginia Woolf and Offence. In: BATCHELOR, John (ed.). *The Art of Literary Biography*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995. p. 129-150.
- LEERSEN, Joep. *Comparative Literature in Britain: National Identities, Transnational Dynamics, 1800-2000*. Cambridge: Legenda – Modern Humanities Research Association, 2019.
- LESZKIEWICZ, Anna. Who's Offended by Virginia Woolf? *The Newstatesman*, 27 jul. 2024. Disponível em: <https://www.newstatesman.com/culture/books/2024/07/whos-offended-by-virginia-woolf>. Acesso em: 28 jul. 2024.
- MULLEN, Mary. Anachronistic Aesthetics: Maria Edgeworth and the 'Uses' of History. *Eighteenth-Century Fiction*, v. 26, n. 2, 2013-2014, p. 233-259. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/50/article/534123>. Acesso em: 12 ago. 24.
- NASH, John. "Talk & talk & talk": Virginia Woolf's responses to Ireland. *Irish Studies Review*, v. 21, n. 3, 2013, p. 255-273. DOI: <https://doi.org/10.1080/09670882.2013.814424>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09670882.2013.814424>. Acesso em 1 ago. 24.
- O'BRIEN, Karen. History and the Novel in Eighteenth-Century Britain. *Huntington Library Quarterly*, v. 68, n. 1-2, 2005, p. 397-413. DOI: <https://doi.org/10.1525/hlq.2005.68.1-2.397>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/hlq.2005.68.1-2.397>. Acesso em: 28 jul. 24.

- Ó GALLCHOIR, Clíona. *Maria Edgeworth: Women, Enlightenment and Nation*. Dublin: University College Dublin Press, 2005.
- PAKENHAM, Valerie (ed.). *Maria Edgeworth's Letters from Ireland*. Dublin: The Lilliput Press, 2018. Kindle Reader.
- PATTEN, Eve. *Ireland, Revolution, and the Modernist Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 2022. Kindle Reader.
- ROONEY, Morgan. *The French Revolution Debate and the British Novel, 1790-1814: the Struggle for History's Authority*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2013.
- SAUSSY, Haun. Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: of Memes, Hives, and Selfish Genes. In: SAUSSY, Haun (ed.). *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. p. 3-42.
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Ed. Michèle Barrett. London: Penguin, 2019.
- WOOLF, Virginia. *Diário II, 1919-1923*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2022a.
- WOOLF, Virginia. *Jacob's Room*. Ed. Kate Flint. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022b.
- WOOLF, Virginia. *The Common Reader: First Series*. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt, 1984.
- WOOLF, Virginia. *The Essays. Volume One, 1904-1912*. Ed. Andrew McNeillie, New York: Harcourt, 1986.
- WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf. Volume Four, 1931-1935*. Ed. Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie. New York: Harcourt, 1983.
- WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf. Volume Two, 1920-1924*. Ed. Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie. New York: Harcourt, 1978.
- ZINK, Suzana. *Virginia Woolf's Rooms and the Spaces of Modernity*. Cham: Palgrave, 2018.