

# “O estrangeiro em nosso meio”: Henry James pelos olhos de Virginia Woolf

## “*The Alien in our Midst*”: Henry James Through the Eyes of Virginia Woolf

Marcelo Pen Parreira  
Universidade de São Paulo (USP)  
São Paulo | SP | BR  
marcelopp@usp.br  
<https://orcid.org/0000-0003-4763-461X>

**Resumo:** Para uma jovem “que escreve” no início do século XX na Inglaterra, Henry James é uma presença inescapável e incômoda, caracterizada por ambivalências – artífice x artifício, adulterador das convenções inglesas x conjurador da velha ordem não muito distante –, um artista cuja marca da diferença não lhe escapa: o americano, ainda que não por inteiro. Por meio dos escritos de Virginia Woolf sobre Henry James, vemos uma escritora consciente da tradição, mas buscando formas mais atentas às novas exigências históricas do material. Como sugere este artigo, suas reflexões iluminam a especificidade representacional de cada um e, talvez, sem que ela perceba o alcance de certos comentários, sugerem correspondências profundas entre o realismo e o modernismo, entre antigas experimentações e inquições contemporâneas.

**Palavras-chave:** Virginia Woolf; Henry James; realismo; modernismo; experimentação; representação.

**Abstract:** “The alien in our midst”: Henry James through the eyes of Virginia Woolf. For a young woman who “writes” in early twentieth-century England, Henry James is an inescapable and uncomfortable presence, marked by ambivalences – craftsman vs. artificer, adulterer of English conventions vs. conjurer of an immediate old order – an artist about whom she never forgets the mark of difference: the American, even if not entirely so. Through Virginia Woolf’s writings on Henry James, we see a writer aware of the tradition but searching for forms more attentive to the new demands of the material. As this article argues, her reflections illuminate the



representational specificity of each one and, perhaps without realizing the exact dimension of the dilemma, they also suggest profound correspondences between realism and modernism, between old experiments and contemporary inquisitions.

**Keywords:** Virginia Woolf; Henry James; realism; modernism; experimentation; representation.

Em fevereiro de 1905, a jovem Virginia Stephens, perseverando na recente carreira de jornalismo literário, recebeu a incumbência de resenhar o então recém-lançado romance de Henry James, *The Golden Bowl* (*A taça de ouro*). James era uma sumidade na Inglaterra eduardiana e Virginia imaginou que o livro deveria ser interessante, ainda mais diante da escassez de solicitações desse porte. Entre uma tarefa e outra – o término de uma tradução de Tucídides, a redação de um ensaio, uma apresentação de *Henrique V* no teatro, chás da tarde, visita à Biblioteca de Londres –, de quinta a domingo, ela leu todo o romance que, conforme frisa, tinha 550 páginas em letras miúdas (2017, p. 9432-34): “o trabalho mais duro que já tive”.<sup>1</sup>

Na segunda-feira, ela termina de escrever a primeira versão da resenha que seria publicada ainda naquele mês no suplemento feminino do periódico anglicano *The Guardian* – seção então editada pela eminente sufragista Mary Kathleen Lyttelton.<sup>2</sup> O romance não lhe agradou. Embora no fim elogie os padrões elevados do escritor e a constante grandeza de suas realizações, as ressalvas anteriores revelam que o trabalho duro não fora, afinal, tão gratificante quanto esperava. O empenho de James por dizer tudo o que pretende, por não deixar nada de fora, teria feito com que se espraiasse por centenas de páginas em torno de uma trama que o escritor médio, disse ela, daria em dez ou menos. Haveria mérito em sua busca por lidar com “matéria cotidiana” e por “retratar as pessoas como elas são”, mas, e talvez esteja aí um dos principais problemas, o autor as veria por meio de olhos que, “somos em geral levados a crer, devem ser dotados de lentes extrafinas, o número de coisas que ele [James] enxerga é extraordinário” (Woolf, 2017, p. 8593-95). Segue que suas personagens são “igualmente guarneidas” desse fenomenal poder de visão, de modo que, ao final, assemelham-se a “distintos fantasmas”, não “pessoas vivas”: “O sr. James é como um artista que, com um conhecimento seguro da anatomia, pinta todos os ossos e músculos do corpo humano;

<sup>1</sup> “The toughest job I have yet had”, extraído dos *Diários de juventude*, *The Early Journals 1887-1909*. A tradução, aqui e nos trechos seguintes, é minha, salvo quando indicado diferentemente. Agradeço a Carol Mesquita pela ajuda na busca por textos de Woolf, sobretudo os diários e cartas.

<sup>2</sup> Virginia é obrigada a cortar um terço do texto, aparentemente em função de outro artigo que seria publicado no jornal, e fica com a sensação de ter estragado a resenha (*spoil it*). (2017, p. 9435-9436). Um pouco mais sobre as expectativas e reações da moça acerca de James em 1906 pode ser encontrado na introdução de Rosenbaum a *Virginia Woolf Miscellany* (1986, p. 1-2), bem como o texto dela, “Portraits of Places, resenha “oblíqua” do volume English Hours, republicada pela primeira vez no mesmo periódico (p. 3-4).

como obra de arte, o retrato teria sido maior se ele se contentasse a dizer menos e sugerir mais” (Woolf, 2017, p. 8595).<sup>3</sup>

A conclusão causa algum espanto, sobretudo para aqueles que estão acostumados a pensar em James como autor que mais sugere do que mostra e mostra mais do que conta.<sup>4</sup> E também parece curiosa a insistência da jovem no assunto cotidiano e exíguo, no enredo banal, que se estende por um número aparentemente excessivo de páginas, quando pensamos que a futura autora se ocuparia de cenas ainda mais prosaicas – a urdidura de uma meia, a compra de flores para uma festa – com idêntico zelo. Claro que as coisas não funcionam bem assim, tanto em James, quanto em Woolf, sendo que a ênfase nos fatos comezinhos, externos, da existência, só adquire valor no modo como eles açãoam os processos mentais, internos, da consciência das personagens, que demandam mais tinta do que o mero registro onisciente dos acontecimentos exigiria.<sup>5</sup> Mas talvez possamos entender melhor essas estranhezas e distinções com o auxílio de alguns outros apontamentos da autora sobre o trabalho de James.

Virginia Woolf escreveu não poucas vezes, de maneira rápida ou mais extensa, sobre o colega americano, nas cartas, nos diários e em ensaios. Vemos que ele representava, para ela, a geração anterior, aquela de seu pai, por meio de quem o conheceu. A então jovem Virginia Stephens visitou o escritor em sua residência em Rye e tomou chá com ele no clube de golfe. Foi em um desses passeios que o americano, de forma hesitante, perguntou-lhe se ela assim

<sup>3</sup> “Everyday material”; “attempt to picture people as they are”; “Mr James’s eyes, we are often led to think, must be provided with some extra fine lens, the number of things he sees is so extraordinary [...] his characters are similarly endowed”; “distinguished ghosts [...] live people”; “Mr James is like an artist who, with a sure knowledge of anatomy, paints every bone and muscle in the human frame; the portrait would be greater as a work of art if he were content to say less and suggest more.” De: “Mr Henry James’s Latest Novel”.

<sup>4</sup> Sobre como o próprio autor enxergava os modos do *showing* (mostrar) e do *telling* (dizer, contar), vale ler como James, no prefácio a *Os embaixadores*, descreve as vantagens do método “cênico”, pelo qual a cena e seus personagens são dramatizados através dos movimentos da consciência do protagonista, e, quando tal procedimento não é possível, com a ajuda do diálogo, de modo a evitar a “habitual massa de explicações estabelecida a *posteriori*, o bloco inserido de narrativa meramente referencial” (James, 2010, p. 29). Segundo Lubbock (1935, p. 111), a diferença entre as técnicas residiria na posição do leitor: enquanto, na segunda, este se senta diante do contador de histórias e o escuta, na primeira, como no teatro, ele se volta para a história e a observa (“[...] in one case the reader faces towards the story-teller and listens to him, in the other he turns towards the story and watches it”). Para ele, tratar-se-ia de um desenvolvimento histórico, ao cabo do qual “descortina-se o mundo do pensamento silencioso e, em vez de contar ao leitor o que aconteceu ali, o romancista usa a aparência e modos do pensamento como veículos por meio dos quais a história é apresentada” (“The world of silent thought is thrown open, and instead of telling the reader what happened there, the novelist uses the look and behaviour of thought as the vehicle by which the story is rendered”; Lubbock, 1935, p. 157). Wayne Booth criticaria a separação por vezes aproblemática dos dois modos de representação, profundamente interligados, e a subsequente defesa inequívoca do método dramático (que nem James advogava), feita por críticos a partir de Lubbock (Booth, 1983, em especial os capítulos VII e VIII, p. 169-240). Jameson trata as duas técnicas como uma das antinomias que impulsionam a narrativa realista, comparáveis aos modos do *récit* e do *roman*, da tradição francesa (Jameson, 2013, p. 15-26). Sobre a importância das instâncias de *telling* na obra de Henry James, ver ainda Zwinger (2015).

<sup>5</sup> Escreve famosamente Woolf em “Ficção moderna” (2023, p. 166-167), a respeito da “vida” que deveria ser representada pelo escritor contemporâneo: “Examine por um momento uma mente ordinária em um dia ordinário. A mente recebe uma miríade de impressões – triviais, fantásticas, evanescentes ou gravadas na dureza do aço. Elas vêm de todos os lados, uma chuva incessante de átomos incontáveis; e, ao cair, tomam a forma da segunda ou da terça-feira [...] a vida é um halo luminoso, um envelope semitransparente que nos rodeia do início da consciência até o fim. Não caberia ao romancista expressar o máximo possível esse espírito variável, desconhecido e ilimitado [...]?”.

como o pai e o avô, também escrevia, conforme Virginia glosa de forma bem-humorada.<sup>6</sup> Ao longo desses textos, sua relação com James continuou sendo ambivalente, por vezes louvando-o por sua perícia técnica, por vezes censurando-o pelos extremos a que esse rigor o levava – rigor este que poderíamos provisoriamente chamar como ela (1966, p. 82), com idêntica cautela, também chamou, de “artificial” (*artificial*).<sup>7</sup>

Esse artificialismo se ligaria, por um lado, a uma ênfase a aspectos da superfície, à rigidez das convenções formais, seja neste último caso a antiguidade das casas, seja o hábito do chá da tarde, que a autora ressentia ser uma distorção dos valores ingleses, um exagero, um esnobismo, só perdoável pelo fato de James ser “um estrangeiro”. Há uma ambivalência a ser levada em consideração aqui. Ao contrário de Walt Whitman, diz Woolf (1996, p. 111), o “verdadeiro americano sem rebuço”, que traz algo de novo ao calejado olhar inglês, ou Sherwood Williams, com sua insistência na autoafirmação de que é um “homem americano”, James, como Emerson e Hawthorne, teria “extraído sua cultura de nossos livros”, ou seja, da literatura da metrópole. Essa obsessão com as coisas inglesas faria com que o elogio a James, assim como o voltado a Edith Wharton, sejam tomados com reserva: “eles não são americanos. Eles não nos dão nada do que já não tenhamos”.<sup>8</sup>

Ao examinar o volume autobiográfico *The Middle Years* e a coletânea de cartas de James reunida por Percy Lubbock (em “The Old Order”, 1917, e “The Letters of Henry James”, 1920), Woolf já havia ponderado acerca dessa equivocidade. No cenário da velha Europa, o jovem americano recuperaria para o inglês o passado imediato da dignidade extinta e dos costumes desvanecidos, que ela associa à “velha ordem” do título do ensaio. Se os romances de James vêm carregados desse elemento, é em suas memórias que ele teria encontrado sua luz mais precisa, a sensibilidade mais afetuosa, o humor mais rico, descortinando o mundo de Tennyson e de Browning, George Eliot e Herbert Spencer, com suas leis e convenções particulares, que ela contrapõe ao caos hodierno. Mas o mérito de James nesse sentido se conjuga

<sup>6</sup> “Minha querida Virginia, me contaram... me contaram... me contaram... que você... como de fato sendo filha de seu pai, não, neta de seu avô... a herdeira eu poderia dizer de um século... de um século... de bico de pena e tinta... tinta... tinteiros, sim, sim, sim, me contaram... aham m m, que você, que você, que você, em resumo, escreve.” [“My dear Virginia, they tell me – they tell me – they tell me – that you – as indeed being your fathers daughter nay your grandfathers grandchild – the descendant I may say of a century – of a century – of quill pens and ink – ink – ink pots, yes, yes, yes, they tell me – ahm m m – that you, that you, that you write in short.”] De carta de 25 de agosto de 1907, pouco mais de dois anos após ela ter escrito a resenha para *A taça de ouro* (Woolf, 2017, p. 3893-94).

<sup>7</sup> Ela acrescenta: “ainda que provavelmente não sejamos tão tolos a ponto de nos ressentirmos do artifício na arte” (“though it is probable that we are not so foolish as to resent artifice in art”). Do ensaio “Phases of Fiction”.

<sup>8</sup> “[...] the real American undisguised”; “drew their culture from our books”; “Their praises are qualified with the reservation – they are not Americans; they do not give us anything that we have not got already.” Do ensaio “American Fiction”, de 1925. Vale observar que James concordaria em parte com essa ideia de estrangeirice negativa. Quando ele retorna aos Estados Unidos em 1904, após quase vinte e cinco anos de ausência, percebe que adquirira o frescor do “estrangeiro curioso” (inquiring stranger), embora em seguida arremate que não havia em contrapartida “deixado de ser, ou ao menos de sentir, tão perspicaz quanto um nativo iniciado” (“...cease to be, or at least to feel, as acute as na initiated native”). (James, 1993, p. 353.) Agradeço a menção do parecerista anônimo desta revista ao prefácio de *The American Scene*, de onde extraí o trecho.

justamente ao fato de ele ter o despreendimento, o alheamento do estrangeiro, o qual é capaz de “convocar o passado e nos regalar com ele” (Woolf, 1966, p. 276).<sup>9</sup>

Das cartas de James, Woolf (1966, p. 279) extrai a reivindicação do americano de que é necessária uma velha civilização para “pôr um romancista em movimento” e que Londres lhe forneceria o “melhor ponto de vista do mundo”.<sup>10</sup> Aos poucos, porém, à medida que ele amadurece, há algo da sensibilidade do artista que parece querer tomar conta da realidade, seja ela a da conduta humana, seja relativa a uma simples *nécessaire*, uma sensibilidade que Woolf (1966, p. 284) em princípio associa à voz de Henry James: “Ela emerge de quaisquer canais tortuosos e túneis escuros como um enorme dilúvio. Não há nada pequeno demais, grande demais, remoto demais, estranho demais para que ela não reflua a seu redor, deslize e se apodere”.<sup>11</sup> Haveria uma espécie de fluxo insaciável, um apetite inesgotável, que faz com que a escritora pondere que, para ser tão sutil quanto James, também é preciso ser igualmente tão robusto, e que, para desfrutar de seu “requintado poder de seleção”, seria preciso, “com o apetite de um gigante, ter engolido tudo” (Woolf, 1966, p. 285).<sup>12</sup>

No entanto, aí me parece residir a questão crucial, haveria algo que resiste em meio ao fluxo, algo que se mantém incomunicável e reservado, “como se, nessa última instância, não seria para nós [os ingleses] que ele se voltasse, não seria de nós que ele receberia, não seria em nossas mãos que depositaria suas oferendas”. É desse incógnito de impessoalidade que o artista, como “a máscara sem rosto”, como um “o estrangeiro em nosso meio”, compartilha o produto de seu imenso trabalho (Woolf, 1996, p. 285).<sup>13</sup>

Assim, se a condição do estrangeiro poderia em princípio conduzir a um deslumbramento capaz de distorcer a realidade aos olhos do autóctone, de fazê-lo em certos casos confundir-se com este último perdendo assim sua originalidade cultural, haveria algo no apetite do artista, o “estranho monstro”, “a sensibilidade inesgotável”,<sup>14</sup> que se assemelha por outra via também ao estrangeiro, ao alienígena que se instala em nosso seio. A um só tempo próximo em sua familiaridade e estranho em sua impessoalidade, este seria por causa disso capaz de paradoxalmente trazer à tona os mais valiosos vestígios esquecidos de nossa própria história e constituição.

A incomensurabilidade que a vida impõe ao escritor é apresentada por James (2003, p. 116) não em termos de voz ou de fluxo, mas de *relações*, no prefácio ao romance *Roderick Hudson*: “Na verdade, universalmente, as relações não param em lugar nenhum, e o refinado problema do artista consiste apenas em traçar, por uma geometria própria, o círculo dentro do qual elas parecem com felicidade fazê-lo”. O que parece incomodar Woolf, mais do que o

<sup>9</sup> “He summons back the past and makes us a present of that”. Do ensaio “The Old Order”.

<sup>10</sup> “[...] it takes an old civilization to set a novelist in motion”; “the best point of view in the world”. Do ensaio “The Letters of Henry James”.

<sup>11</sup> “It issues from whatever tortuous channels and dark tunnels like a flood at its fullest. There is nothing too little, too large, too remote, too queer for it not to flow round, float off, and make its own”.

<sup>12</sup> “For to be as subtle as Henry James one must also be as robust; to enjoy his power of exquisite selection one must [...] with the appetite of a giant, have swallowed the whole.”

<sup>13</sup> “...as if in the last resort, it was not to us that he turned, nor from us that he received, nor into our hands that he placed his offerings”. A expressão “the mask without the face”, citada por Woolf, é de James; “the alien in our midst” é dela.

<sup>14</sup> “I am that queer monster, the artist, an obstinate finality, an inexhaustible sensibility”, escreveu Henry James (2015, p. 526) em carta a Henry Adams, dois anos de morrer.

artista que diz em excesso, que dota suas personagens de lentes extrafinas que as transformam em fantasmas desencarnados, conforme observara a jovem Virginia Stephens, o que a inquieta é justamente essa geometria. Em sua resenha para *The Method of Henry James*, de Joseph Warren Beach, Woolf (1987, p. 348) observa que, nos livros tardios, devemos procurar não propriamente um enredo, um conjunto de personagens ou quadro da vida, “mas algo mais abstrato, mais difícil de capturar, a tessitura conjunta de vários temas em um tema, a criação de um desenho (*design*)”.<sup>15</sup>

Ela se refere depois a esse desenho, *design* ou plano, em termos de padrão (*pattern*), quando examina *Pelos olhos de Maisie* em “Phases of Fiction”. De modo um pouco enigmático a princípio, Woolf (1966, p. 81) diz que a menina, em cuja consciência o leitor parece habitar, nos afetaria apenas “indiretamente”. Uma das razões para esse caráter indireto, que discutiremos melhor adiante, está no fato de que cada um dos seus sentimentos e emoções seria defletido, só “nos atingindo depois de ser rebatido pela mente de outra pessoa”.<sup>16</sup>

O quadro indireto, que interrompem nossas reações aos padrões habituais da “vida verdadeira” (*actual life*), libertaria o leitor para que este se deleite, “como fazemos quando estamos doentes ou em uma viagem, com as coisas em si” (Woolf, 1966, p. 82).<sup>17</sup> Seria como se o leitor, tomado pelo estranhamento do viajante ou do doente, possa enfim se avizinhar da realidade que o estranho lhe oferece. Num passo um pouco obscuro Woolf prossegue, na mesma página, dizendo que, ao nos instalarmos do “lado de fora”, podemos observar “a mente em funcionamento”. Se em princípio possamos ser levados a pensar que ela está falando da mente da pequena Maisie, logo percebemos que aqui se trata de outra inteligência: a consciência do seu criador. Nós nos deliciamos com seu poder de “fabricar padrões” (*make patterns*), de revelar nas coisas e nas disparidades nexos que nos escapam quando agimos por hábito. Para ela, porém, essa mente impessoal reprimiria os sentimentos naturais de suas criações, ao coagi-las ao plano que vimos ela ter chamado de artificial, o que faz o leitor ressentir-se: “Henry James diminui o interesse e a importância de seu assunto, para revelar uma simetria que lhe é cara [...] Sentimos sua presença ali, o apresentador polido, habilmente manipulando as suas personagens; picotando, reprimindo; evadindo e ignorando com destreza” e, ao

<sup>15</sup> “[...] not a plot, a collection of characters, or a view of life, but something more abstract, more difficult to grasp, the weaving together of many themes into one theme, the making out of a design”. A resenha data de dezembro de 1918.

<sup>16</sup> “[...] she can only affect us very indirectly... each feeling of hers being deflected and reaching us after glancing of the mind of some other person”. Naturalmente, a estranheza reside no fato de que, como centro de consciência ou, como também dizia James, como “refletor”, Maisie, assim como Strether, em *The Ambassadors* (*Os embaixadores*), é o ponto focal a partir do qual a realidade nos é dada. Esta realidade, portanto, é aquilo que é apresentado indiretamente, enquanto vemos, em primeiro lugar, de modo direto, o estado interno da menina, ao qual aquela realidade é subordinada (guardadas as diferenças, um pouco à maneira como Auerbach [2020, p. 518-20] analisa a técnica flaubertiana em termos do que o leitor percebe de forma imediata e mediada). James (2010, p. 25) diz se interessar menos por dar o quadro externo, as situações e interesses das outras personagens, pois, no caso do herói de *Os embaixadores*, “apenas a percepção de Strether sobre essas coisas, e apenas a dele, serviria para mostrá-las; eu deveria conhecê-las apenas através do conhecimento mais ou menos tateante que Strether tinha delas, já que esses mesmos tateares figurariam dentre seus movimentos mais interessantes”. A composição de *Pelos olhos de Maisie* segue princípio semelhante, com algumas particularidades, que discutiremos melhor adiante.

<sup>17</sup> “...the novelist frees us to take delight, as we do when ill or travelling, in things in themselves”.

deixar de tomar o risco imposto por seu material, atingiria “uma simetria e um padrão, ainda que tão deliciosos em si mesmos”.<sup>18</sup>

Um empenho como o de James com respeito a um padrão ou motivo semelhante ao de uma tapeçaria é famosamente dramatizado em “O desenho no tapete”. Na novela, o escritor Hugh Vereker, comentando a intenção geral de sua obra, fala de “a ordem, forma, a textura de meus livros”, de um “plano sofisticado”, o que faz o narrador imaginar algo “como o desenho complexo de um tapete persa” (James, 1993, p. 151-152, 158).<sup>19</sup> Entretanto, na fatura de sua própria ficção, o exemplo mais cabal/ístico talvez seja (literalmente) ilustrado por meio de *The Awkward Age*, para cuja rigorosa composição, conforme James descreve no prefácio à edição de Nova York (2003, p. 208-209), ele imaginou e desenhou “a caprichada figura de uma esfera composta de vários pequenos círculos equidistantes do objeto central”, sendo este último o assunto de onde extraíra o título do livro,<sup>20</sup> enquanto as pequenas rodas seriam as “lâmpadas” (*lamps*), cada qual iluminando um de seus aspectos, uma das ocasiões sociais da história e da relação entre as personagens envolvidas.<sup>21</sup>

É razoável dizer que é enfim da “perpétua tutela da presença autoral” (Woolf, 1966, p. 83)<sup>22</sup> – com sua capacidade de criar arranjos e simetrias, de manipular as pessoas de seu mundo ficcional de modo que elas revelem (à revelia delas?) uma ordem secreta ou mistério “cabalístico –, que Woolf acredita que o romance moderno precise libertar-se, de modo a libertar as personagens e, com isso, fornecer ao leitor uma experiência possivelmente mais autêntica da realidade. Ela via esse caminho, por exemplo, em Proust, que não vamos perseguir aqui. Podemos, talvez, de modo mais simples, perceber essa sua demanda com o auxílio da análise estilística de Auerbach.

Como sabemos, no capítulo “A meia marrom”, de *Mimesis*, que trata do romance *To the Lighthouse* (Ao farol), o crítico alemão explica que o estilo de Woolf implica não “um sujeito, cujas impressões são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes”, o que em seguida ele denomina “representação pluripessoal da consciência” (Auerbach, 2020, p. 578-80). Assim, ao invés de ater-se aos “tateares” de um indivíduo, como Strether ou Maise, ou de um conjunto bastante restrito deles, como Amerigo e Maggie Verver (em *A taça de ouro*),

<sup>18</sup> “[...] the mind at work”; “Henry James diminishes the interest and importance of his subject in order to bring about a symmetry which is dear to him. This his readers resent. We feel him there, as the suave showman, skillfully manipulating his characters; nipping, repressing; dexterously evading and ignoring [...] and so, perhaps, achieved symmetry and pattern, in themselves so delightful, all the same”.

<sup>19</sup> “[...] the order, the form, the texture of my books”, “exquisite scheme”, “like a complex figure in a Persian carpet” (James, 1916, p. 20-21, 33).

<sup>20</sup> “The awkward age”, ou, em tradução direta, a idade embarcosa ou constrangedora, constituiria o momento na vida da adolescente, na Inglaterra vitoriana, quando ela, prestes a tornar-se disponível para o matrimônio, seria capaz de ouvir em eventos sociais as conversas mais liberais dos adultos sem perder, contudo, a “inocência” – esta última condição necessária para um bom casamento. Podemos de certo modo mais francamente defender que a questão central gira em torno do sexo, enquanto o embaraço envolveria, diríamos hoje, os descompasses relativos à posição subalterna a que a mulher é submetida na sociedade patriarcal.

<sup>21</sup> “[...] the neat figure of a circle consisting of a number of small rounds disposed at equal distance about a central object”. É de James a ideia de que esse esboço pudesse ser ter um efeito “cabalístico” (*cabalistic*). (James, 1984, 1130-1131).

<sup>22</sup> “[...] perpetual tutelage of the author’s presence”.

temos um grupo bem maior de perspectivas, muitas vezes alternando-se em poucos parágrafos e até mesmo no interior de um único.

Traduzindo em termos narratológicos,<sup>23</sup> estamos falando não apenas de focalizadores (aqueles que veem, percebem) humanos variados (a sra. Ramsay, Lily Briscoe, o sr. Bankes etc.), ou ainda de figuras inanimadas subitamente vitalizadas (as correntes de ar e o farol, por exemplo, na segunda parte do romance), mas também de narradores (aqueles que falam), sendo que estes por vezes podem assumir a posição de uma espécie de coletividade (“pessoas”). Mesmo esse esquema mostra alguma limitação. O tom indiscreto, de fofoca, que atribuímos às “pessoas” e que segue no parágrafo seguinte, torna-se pouco a pouco mais solene, mais poético e reflexivo. Auerbach duvida se são as mesmas pessoas que falam aqui. Paire um mistério, como na frase que dá ensejo a essas inquirições acerca da sra. Ramsay: quem teria dito: “never did anybody look so sad” (nunca ninguém pareceu tão triste)? Quem sabe, a “escritora” (em nosso caso, diríamos o narrador principal), mas, mesmo assim, se trataria de um sujeito que desconhece inteiramente o que se passa com a sra. Ramsay: teríamos “uma reprodução, que confina com o sobrenatural, da agitação de alguém que vislumbra o rosto de Mrs. Ramsay” (Auerbach, 2020, p. 575).

Mesmo se determinarmos que a observação parte de um narrador externo, que dizer dos fragmentos, por vezes modificados, de “The Charge of the Light Brigade” (“A carga da brigada ligeira”), de Alfred Tennyson? Versos do poema sobre a desastrosa e trágica incursão militar britânica na batalha de Balaclava em 1854, durante a Guerra da Crimeia, contra o exército russo de Nicolai I, começam a aparecer no terceiro capítulo: “Stormed at with shot and shell” (“Atacados por balas e obuses”) e depois “Someone had blundered” (“Alguém cometera um erro”).<sup>24</sup> Em princípio a enunciação dos versos é atribuída a Ramsay, sem que o autor deles seja mencionado. Naturalmente imaginamos que seja um poema suficientemente conhecido, em especial entre os leitores de Woolf na época, mas há uma espécie de dissonância entre a conversa que Ramsay estava tendo com seu pupilo, ou o aparte que dirige ao filho, e o aspecto transtornado que ele em seguida assume, agitando as mãos como um sonâmbulo, quase derrubando o cavalete de Lily Briscoe, ao bradar os versos. Estaria ele encenando? Ou devemos de fato imaginá-lo imerso em um estado alterado, de extrema agitação? Certamente a fúria com que troveja as frases e percorre a cena não parece condizer com a natureza absolutamente doméstica da situação. E, em qualquer caso, nos escapa a motivação imediata: por que ele teria agido assim?

E, então, no capítulo VI, os versos já aparecem como que incorporados ao cotidiano, agora refletindo a inquietação da sra. Ramsay: “Mas o que teria acontecido? Alguém cometera um erro” (Woolf, 2000, p. 35).<sup>25</sup> Vemos que aos poucos os fragmentos vão adquirindo autonomia, como que refletindo a totalidade do grupo e, em certa medida, daquela geração prestes a submergir na Primeira Guerra Mundial. Assim, logo abaixo, os versos “Storm'd at with shot and shell, /Bodily they rode and well, / Into the jaws of Death” (Tennyson, 1882, p. 160) trans-

<sup>23</sup> Sigo, aqui, a distinção apresentada no início dos anos 1970 por Genette, em “O discurso da narrativa” (Figuras III, 2017) e seguida por Mieke Bal, em *Narratology* (2017).

<sup>24</sup> Sigo aqui tradução de Denise Bottmann (Woolf, 2013, pp. 20 e 23). Os versos de Tennyson (1882, p. 160), ligeiramente alterados em *To the lighthouse*, são: “Storm'd at with shot and shell” e “Some one had blunder'd”.

<sup>25</sup> “But what had happened? Someone had blundered.” (Woolf, 2000, p. 66).

figuram-se em “Stormed at **by** shot and shell, boldly **we** rode and well, **flashed through the valley** of death, **volleyed and thundered**” (Woolf, 2000, p. 160, grifo próprio).<sup>26</sup>

Na tradução de Bottmann: “Atacados por balas e obuses, velozes e audazes cavalgamos, chispamos pelo vale da morte, sob rajadas e ribombos” (Woolf, 2012, p. 35). Além do deslocamento das linhas “Volley’d and thunder’d”, que ocorrem antes no poema, há toda uma série de apropriações no sentido de maior prosificação – o desdobramento das vogais que estavam ocultas pelas elisões, a letra minúscula para designar a morte, a disposição sequencial das linhas –, com destaque para a mudança do “they” (eles) para “we” (nós). Essas adaptações culminam no desenlace entre o cômico e o patético do entrecho, que converte o destino dos soldados que caem as mandíbulas da Morte ou do Inferno (do verso seguinte) na quase colisão de Ramsay com os seus convidados: “diretamente de encontro a Lily Briscoe e William Banks” (Woolf, 2013, p. 35).<sup>27</sup> Se podemos detectar um tom jocoso aqui, fruto do choque entre a gravidade da canção e a familiaridade da cena, a ignorância dos bravos soldados sobre a ordem que os levaria ao destino fatal parece acentuar-se nessa apropriação proleptica da sorte daquele grupo familiar. Ao olhar para o marido, a sra. Ramsay descobre que “havia acontecido alguma coisa, alguém cometera um erro. Mas não conseguia de maneira nenhuma atinar o que era” (Woolf, 2013, p. 35).<sup>28</sup> Algo semelhante ocorre com o uso do poema “The Castaway” (“O naufrago”), de William Cowper, na terceira parte, entre várias outras referências literárias do romance.

E, mesmo quando conseguimos identificar os falantes ou focalizadores, a localização espacial e temporal se mantém muitas vezes incerta. Entre parênteses, vemos o senhor Banks ao telefone, tornando-se por um momento porta-voz das reflexões acerca da sra. Ramsay. Sabemos que ele está em sua casa, mas quando teria ocorrido essa conversa entre ele e a sra. Ramsay? E onde se dá a observação sobre o ar triste da sra. Ramsay, que provoca o falatório das “pessoas”? Auerbach (2020, p. 575) chama de “cenário indeterminável, suprarreal [...], concreto e terrestre, mas não claramente determinado”. E, no entanto, esse espaço suprarreal surge da observação do instante da cena, a família reunida na casa de verão, nas ilhas Hébridas, mesmo que a própria situação (a lágrima de fato se formou? de fato correu?), bem como sua motivação (seria por causa do suicídio do antigo amante?) permaneçam incertas.

Essa breve explanação, baseada em Auerbach, mostra algumas diferenças entre o método de Woolf e o de James. Embora ela continue interessada na representação dos eventos cotidianos, a verdade é que a autoridade do narrador surge muito mais enfraquecida. As dúvidas recrudescem e a indicação dos elementos mais básicos da narração (quem fala e quem vê, espaço e tempo) se revela muitas vezes indefinida e, por vezes, indefinível. O padrão se desagrega ou toma proporções bem mais fragmentadas.

Já é possível encontrar, nas histórias de James, sinais bastante claros acerca dessa falência do narrador. No final de *The Portrait of a Lady* (*Retrato de uma senhora*), romance lançado em 1881, Caspar Goodwood procura Isabel em Londres, mas encontra apenas a srta. Stackpole, que tenta em vão reconfortá-lo: sua amada regressara para Roma, para o casamento infeliz com Osmond. O espanto do moço é o mesmo do leitor: só podemos nos indagar acerca das

<sup>26</sup> Os destaques são meus e indicam as alterações do romance.

<sup>27</sup> “[...] straight into Lily Briscoe and William Banks” (Woolf, 2000, p. 66).

<sup>28</sup> “[...] his closeness revealed to her (the jingle mated itself in her head) that something had happened, someone had blundered. But she could not for the life of her think what.” (Woolf, 2000, p. 55).

razões de Isabel, pois o narrador também não nos fornece nenhuma luz direta a respeito. A última vez que vimos a heroína, ela estava efetivamente correndo no escuro.

Dezesseis anos depois, em *What Maisie Knew* (*Pelos olhos de Maisie*), temos um narrador que pouco a pouco vai perdendo o “controle” sobre o que se passa na consciência de sua protagonista. Trata-se de uma consciência, por sinal (como veremos), que, anteriormente no romance, ele soubera explorar com grande refinamento. No capítulo 26, Maisie já está em Boulogne, junto com seus pais adotivos, que haviam se casado com os genitores dela, de quem agora pretendem separar-se, e sua fiel governanta, a puritana sra. Wix. Permanecerá ela com o casal, em uma relação considerada proibida pela sociedade inglesa, já que sir Claude e a sra. Beale nem são formalmente divorciados (dos pais de Maisie) nem legalmente casados (entre si)? Atenderá ao apelo da sra. Wix por um “senso moral”? Durante esse seu espetacular processo de emancipação, o narrador confessa: “Na impossibilidade de acompanhar as inaudíveis etapas de sua trajetória mental, sou obrigado a lançar mão do tosco expediente de dar-lhes [aos leitores] minha palavra que [...]” (James, 2010, p. 280, grifo próprio).<sup>29</sup> Depois: “não sei se Maisie teria ao menos uma vaga consciência da lei que regia a própria vida e que a levara a educar os adultos com quem convivia de modo a capacitá-los nesse sentido” (James, p. 281, grifo meu). Esse sentido constitui uma reviravolta segundo a qual a moça agora “promovia [...] o desenvolvimento” dos adultos.<sup>30</sup> Num tipo de efeito especular, comum no romance, o narrador não sabe se Maisie sabe algo sobre si mesma. No final, tendo ela tomado sua decisão, sobre cujas razões, aliás, à maneira de Isabel, só se pode conjecturar, somos conduzidos a uma espécie de ponto cego, por assim dizer, representado pelo olhar obnubilado da governanta. Tal como o narrador, ela não sabe o que Maisie sabe: “A sra. Wix olhou-a de esguelha. Ainda conseguia se surpreender com o que Maisie sabia” (p. 355).<sup>31</sup>

Ainda que seja plausível concluir, portanto, que o narrador jamesiano por vezes também desconheça as razões de suas personagens, pode-se dizer que essa “cegueira” agora como que invadiu a cena:

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente [...] não contempla Mrs. Ramsay com olhos de quem sabe, mas sem de quem duvida e interroga [...] Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que à própria personagens ou ao leitor. Tudo se resume, portanto, à questão da posição do narrador diante da realidade do mundo que representa; postura que é, precisamente, totalmente diferente da postura

<sup>29</sup> “I so despair of tracing her steps that I must crudely give you my word [...]” (James, 2003, p. 592). O tradutor toma alguma liberdade vertendo “crudely” por “tosco expediente”, mas pouco antes o narrador de fato usara a expressão “our rough method” (nossa método grosso).

<sup>30</sup> “I am not sure that Maisie had not even a dim discernment of the queer law of her own life that made her educate to that sort of proficiency those elders with whom she was concerned. She promoted, as it were, their development” (James, 2003, p. 592).

<sup>31</sup> “Mrs. Wix gave a sidelong look. She still had room for wonder at what Maisie knew” (James, 2003, p. 649). Sobre as questões envolvendo as estratégias narrativas, bem como os dilemas e limites éticos ligados à alteridade caracterológica, ver de Dorothy J. Hale, *The Novel and the New Ethics* (Stanford University Press, 2020), em especial o capítulo “Henry James and the Development of the Novelistic Aesthetics of Alterity”, em que ela analisa o problema, em grande parte, a partir de *What Maisie Knew*.

daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, tal como antes ocorria de um modo geral (Auerbach, 2013, p. 577-578).

O que temos, com maior segurança, são os tais “reflexos na consciência das personagens” a que Auerbach se refere. Retornemos, então, à ideia de Woolf de que as emoções da pequena Maisie só nos atingem depois de rebatidas (*glancing off*) pela mente de outra pessoa. Aqui, Woolf parece estar se referindo à mente do autor, capaz de criar as simetrias e padrões. De fato, em James, conseguimos enxergar com maior clareza esse cuidadoso planejamento, por meio do qual divisamos alguns motivos gerais no enredo. Joyce Carol Oates, quando assinava Joyce Oates Smith (1964, p. 120), fornece-nos algumas ideias sobre como poderíamos descrever esse plano geral: “pastoral”, “mito da queda”, “educação” (este último, em sentido próximo ao do romance de formação). Não precisamos subscrever nenhuma dessas formas simbólico-éticas; o que salta à vista, porém, é o fato de que parece ser mais oportuno discutir tais estruturas em torno da ficção de James do que na de Woolf.<sup>32</sup>

Mas há outro ponto, na realidade o principal no artigo de Oates, que diz respeito ao modo como, tanto em James quanto em Woolf, entra em jogo o que ela chama de “art of relationships”, a arte dos relacionamentos ou das relações. Pois as refrações ou rebatimentos da luz das personagens que atingem o leitor não se dão apenas a partir das super-refinadas lentes do autor, mas, como a jovem Virginia intuiu, da maneira como essas lentes estão dispostas de modo a refletir a relação entre essa personagem e muitas outras. Para não nos estendermos, no caso de James, basta o exemplo examinado por James Wood (2011, p. 28), acerca de um trecho inicial de *Pelos olhos de Maisie*, a maneira como os “tateares” da menina (Wood chama de “confusão”) revelam ao menos três perspectivas diferentes: o “juízo materno e adulto oficial” acerca da sra. Wix, “a visão de Maisie sobre a visão oficial” e a “visão de Maisie” sobre a governanta, de modo que a consciência de Maisie reflete, aproximando-se e afastando-se do carinho e constrangimento que sente com relação à sra. Wix, e da admiração, respeito e terror que experimenta por sua mãe e as amigas dela (Wood, 2011, p. 19-44).<sup>33</sup>

Oates destaca a mestria de James nessa arte dos relacionamentos, chegando a afirmar que, nos últimos romances do autor, ele se destacaria primariamente como criador de relações e somente em segundo plano como criador de personagens. Da mesma forma, os romances de Woolf, como os tardios de James, caracterizam-se, às vezes, por uma “obsessão quase alucinatória com a essência da experiência psíquica” (Smith, 1964, p. 125).<sup>34</sup> Mas as relações se ampliam e se intensificam extraordinariamente com Woolf, ultrapassando o viés ético que perpassa os vínculos jamesianos e incluindo, de modo muito mais inopinado, contínuo e entrecortado, nexos não apenas com outras mentes, mas também com sujeitos

<sup>32</sup> Oates reflete aqui, por exemplo, sobre ideia da inocência perdida de heroínas que seriam antes herdeiras de Hilda, de *The Marble Faun*, de Hawthorne, do que de Clarissa, de Richardson – fruto, nesse aspecto, mais de um substrato mítico do que realista. Em troca, a experiência da vida lhes forneceria uma espécie de educação compensatória em direção à realidade do self e do mundo. É o caso de Isabel Archer, de *Retrato de uma senhora*; Maisie, de *Pelos olhos de Maisie*; Maggie Verver, de *A taça de ouro*; Milly Theale, de *As asas da pomba*; Fleda Vetch, de *Os espólios de Poynton* e também de Lambert Strether, de *Os embaixadores* (Smith, 1964, p. 120).

<sup>33</sup> Wood examina aqui o procedimento do discurso indireto livre de James, o qual adaptamos, sem entrarmos na especificidade técnica, para o ponto que estamos tentando esclarecer.

<sup>34</sup> “...nearly hallucinatory obsession with the essence of psychic experience”.

indeterminados, seres e forças misteriosas, além de objetos e coisas subitamente animados. Nesse mundo fantasmagórico, em que os seres adquirem por vezes feição fantasmática, a natureza indiferente, em constante metamorfose, ruindo, transformando-se, renascendo, enfoca e reflete o mundo dos vivos, enquanto estes últimos acabam, por vezes, tornando-se a própria a coisa que observam, como quando a sra. Ramsay repentinamente se transmuta na luz do farol que vinha contemplando (Woolf, 2013, p. 66).

Esse estado vital de relatividade permanente conjuga-se, em especial em *Ao farol*, com o mundo da arte, de modo que as relações de vida encetadas pela sra. Ramsay de certo modo espelham e se completam, no fim, com as relações estabelecidas pela arte. Sabemos que o romance termina com Lily Briscoe finalizando enfim sua pintura, sua “visão”, o quadro daquela domesticidade que ela vinha em vão tentando capturar desde o início da história. Sua obra somente se completa após muitos anos se passarem, com a guerra e muitas mortes, incluindo a da figura principal da sua composição, a sra. Ramsay, a qual acaba de certo modo efetivamente se tornando, no quadro final de Lily, um dos “distintos fantasmas” criticados pela jovem Virginia Stephens.

Para Oates Smith (1964, p. 128), há um quê de insatisfatório nesse desfecho, com “as complexidades da arte submetidas com demasiada facilidade às demandas da arte”.<sup>35</sup> Poderíamos dizer, nos termos que vimos acompanhando: o padrão mais “geométrico” de James, como que se infiltrando pelas margens, enfim se impõe. Se Oates estiver certa, portanto, talvez haja aqui um traço residual do controle promovido pela mente do/a autor/a, algo do domínio do plano geral que divisamos nos romances de James, da aparência fantasmática de “fechamento” que a arte mais tradicional parecia exigir, mas que Woolf, diante de novas circunstâncias históricas e sociais, com a ruína dos oitocentos definitivamente a seus pés, não podia mais, de modo geral, conscientemente, nem aceitar, nem emular.

Voltando à frase de James, as relações nunca se interrompem e caberia ao artista traçar, “por uma geometria própria”, o círculo dentro do qual elas *parecem* parar. Para Woolf, o erro talvez residisse nesse ponto. “Fora com diagramas!”, dizia Aires em *Esaú e Jacó*. Fora com padrões e simetrias, precariamente arremedamos, fora com a geometria e círculos. Somente assim a arte, sacrificando como que a si própria, lograria chegar um pouco mais perto da substância mágica ou degradada da vida.

## Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. Ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2020.
- BALL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 4. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2017.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. Chicago: The Chicago University Press, 1983.
- BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narratives*. Cambridge: Harvard University Press, 194.

<sup>35</sup> “[...] the complexity of life delivered over much too glibly to the demands of art”.

- GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- JAMES, Henry. *The Letters of Henry James*. Ed. Percy Lubbock. Auckland: The Floating Press, 2015. E-book.
- JAMES, Henry. *A arte do romance*: antologia de prefácios. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Editora Globo, 2003.
- JAMES, Henry. *Henry James: Literary Criticism*. New York: The Library of America, 1984. v. 2.
- JAMES, Henry. *A morte do leão*: histórias de artistas e escritores. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- JAMES, Henry. *The Figure in the Carpet*. Boston: Le Roy Phillips, 1916.
- JAMES, Henry. Prefácio. In: JAMES, Henry. *Os embaixadores*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 13-35.
- JAMES, Henry. *The Portrait of a Lady*. Nova York: Barnes & Noble Classics, 2004.
- JAMES, Henry. *Pelos olhos de Maisie*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin/Companhia, 2010.
- JAMES, Henry. *What Maisie Knew*. In: JAMES, Henry. *Novels 1896-1899*. New York: The Library of America, 2003. p. 395-650.
- JAMES, Henry. *The American Scene*. In: JAMES, Henry. *The Collected Travel Writings*. New York: The Library of America, 1993. p. 351-736.
- JAMESON, Fredric. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013.
- LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1935.
- ROSENBAUM, S. P. Introduction. In: SONOMA STATE UNIVERSITY, v. 26, California, 1986. *Virginia Woolf Miscellany*. Department of English. Rohnert Park: Sonoma State University, 1986.
- SMITH, J. Oates. Henry James and Virginia Woolf: The Art of Relationships. *Twentieth Century Literature*, v. 10, n. 3. Hempstead: Hofstra University, 1964.
- TENNYSON, Alfred. *Complete Works*. Ed. By Michael Baron. New York: R. Worthington, 1882.
- WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- WOOLF, Virginia. *Collected Essays*. London: The Hogarth Press, 1966. 2 v.
- WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf: 1912-1918*. Ed. Andrew McNeillie. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1987. v. 2.
- WOOLF, Virginia. *The Complete Works*. [S. l.]: Centaurus Classics, 2016. Kindle ed.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.
- WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Ed. by Stella McNichol, with an introduction and notes by Hermione Lee. London: Penguin Books, 2000. E-book.
- WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Tradução de Ana Carolina Mesquita e Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Tordesilhas, 2023.