

ASPECTOS DA VOZ NARRATIVA EM *NO POMAR*, DE VIRGINIA WOOLF

Lucas Leite Borba
(Universidade Federal de Pernambuco)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES

Lucas Leite Borba é graduado em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Mestre em teoria literária pelo PPGL/UFPE e doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: lucas.leiteb@ufpe.br.

RESUMO

Esse artigo visa analisar o conto "No pomar" (2023), de Virginia Woolf, tendo como foco a natureza do narrador. O conto compõe-se de três seções que narram uma mesma cena utilizando perspectivas diferentes. Observaremos quais técnicas são utilizadas e quais são os impactos desses usos na interpretação do texto. Um das problemáticas a serem desenvolvidas nesse artigo baseia-se no modo como o narrador woolfiano parece distanciar-se da perspectiva humana, narrando a natureza pela natureza. Investigar-se-á, portanto, os códigos que identificam os diferentes tipos de narrador, como o de uma perspectiva não-humana da natureza, e como a forma do conto está imbricada ao seu conteúdo. Como fundamentação teórica serão utilizadas as obras de Susan Lanser (1992) para discutirmos o caráter da voz narrativa empregada por Woolf, e como isso se reflete na representação da natureza na obra; e *The Modernist Anthropocene* (2022) do Peter Adkins, para formular como se dá a caracterização do não-humano na obra da autora. Com fins de discutir as estruturas do conto, partiremos de Piglia (2004), para pensar de que forma Virginia Woolf subverte a máxima do autor de que todo conto apresenta duas tramas/histórias, e no que essa subversão implica para a leitura da obra. Se para o autor o conto narra duas histórias, argumentamos que nesse texto em específico Virginia Woolf entrecruza mais de duas tramas, sob uma perspectiva não-humana, buscando uma alternativa experimental, ao invés de seguir a tradição, para tecer uma narrativa, da nossa perspectiva, antiautoritária, nas palavras de Lanser (1992).

ABSTRACT

This article aims to analyze Virginia Woolf's short story "In the Orchard" (2023), focusing on the nature of the narrator. The story is composed of three sections that narrate the same scene using different perspectives. We will observe the techniques used and the impact of these uses on the interpretation of the text. One of the problems to be developed in this article is based on how the Woolfian narrator seems to distance themselves from the human perspective, narrating nature by nature. Therefore, this study will investigate the codes that identify the different types of narrators, such as a non-human perspective of nature, and how the form of the story is intertwined with its content. We will use the works of Susan Lanser (1992) as a theoretical framework to discuss the character of the narrative voice employed by Woolf and how this is reflected in the representation of nature in the work. Additionally, we will use Peter Adkins's *The Modernist Anthropocene* (2022) to formulate how the characterization of the non-human occurs in the author's work. To discuss the structures of the short story, we will start from Piglia (2004) to consider how Virginia Woolf subverts the author's maxim that every short story presents two plots/stories and what this subversion implies for the reading of the work. If, for the author, the short story narrates two stories, we argue that in this specific text, Virginia Woolf intertwines more than two plots from a non-human perspective, seeking an experimental alternative instead of following tradition to weave a narrative that, from our perspective, is anti-authoritarian, in the words of Lanser (1992).

PALAVRAS-CHAVE

Narrador; Conto; Virginia Woolf

KEYWORDS

Narrator; Short story; Virginia Woolf

INTRODUÇÃO

"Quem está falando?" é a pergunta que Jane Goldman faz em *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf* (2006) para apresentar ao leitor uma ferramenta importante para as leituras das obras de Virginia Woolf. "A modernidade está falando, ou é a tradição?", questiona Goldman. "'Quem está falando?' é uma pergunta essencial para se analisar textos experimentais que buscam explorar e produzir novos modelos de *self*, identidade e subjetividade" (Goldman, 2006, p. 38). O que Goldman sugere é que o movimento modernista, além de romper com a tradição estética, buscava revelar a não-neutralidade do modo de narrar realista "tradicional". Quando Woolf, em "Mr. Bennet and Mrs. Brown" (1923), critica o romance realista eduardiano, ela expõe como o distanciamento do narrador onisciente esconde um olhar patriarcal e enviesado. Dessa forma, indagar "quem está falando?" é uma maneira de descentralizar o texto de uma aparente neutralidade, que é ideologicamente marcada pelo olhar patriarcal.

A literatura de Virginia Woolf oferece possibilidades analíticas interessantes, já que a própria autora filosofa sobre a qualidade da voz narrativa. Em *Um teto todo seu* (2014), por exemplo, Woolf enfatiza que é uma mulher narrando o ensaio. No entanto, suas obras nem sempre abordam o narrador de forma direta. Uma maneira de detectar a natureza dessa voz é observar seus limites. Um narrador humano, por exemplo, é capaz de perceber até certo ponto o que acontece dentro do perímetro de seus sentidos. Narrar o vento, os pássaros ou a paisagem envolve, essencialmente, a sensorialidade. O romance *Entre os Atos* (2022), por exemplo, percorre as diversas camadas da subjetividade humana e da natureza não-humana, pairando entre consciências e fenômenos naturais. A voz narrativa desse livro, por exemplo, detecta "o primitivo retumbando no presente" (Woolf, 2022, p. 95). Esse registro, que ultrapassa a sensorialidade humana, tinge o narrador com aspectos do não-humano. O excerto revela a natureza de quem narra, alguém que ultrapassa o próprio tempo da humanidade. A voz narrativa de *Entre os Atos* retorna ao passado mais longínquo, revelando a pequenez e a brevidade da civilização humana. Esse narrador, portanto, não é apenas uma voz antropomórfica, mas talvez uma voz da natureza, não-humana. É a partir da observação dessas idiossincrasias que podemos investigar as diversas facetas de uma voz narrativa.

O conto que analisaremos, "No Pomar" (2023), aborda uma única trama, narrada sob três perspectivas distintas. O exercício de Woolf, aqui, demonstra como o narrador impacta a estrutura da ficção. Partindo dos conceitos de voz narrativa de Susan Lanser (1992), é possível identificar como os autores modernistas, de maneira geral, buscaram romper com o narrador "Deus" do romance realista. A questão para Lanser (1992), contudo, é que esse rompimento por parte de autores como James Joyce não é total. Na

aparente invisibilização da voz narrativa, o que ocorre é a permanência desse narrador onisciente e onipresente, mas sob novas roupagens.

O que o narrador de Woolf traz, em contraste com a onisciência, é a dúvida. Para Lanser (1992), a voz narrativa de Virginia Woolf não visa convencer o leitor ou apresentar uma verdade absoluta. Nem sempre a voz narrativa da autora se apresenta, e quando o faz, parece estar enviesada e ter ciência disso. Essa transparência confere um caráter experimental à ficção de Woolf, que oferece a possibilidade de tentar encontrar a natureza do narrador, de onde essa voz fala e por que ela utiliza certas expressões.

Seguindo as considerações de Ricardo Piglia (2004) sobre a forma do conto, em especial seu comentário acerca das tramas de um conto, observaremos como "No Pomar" emprega três técnicas narrativas e o impacto delas na representação de uma mesma cena. Além das considerações de Piglia, também utilizaremos o suporte teórico de Bennet (2010) e Adkins (2023) para qualificar o que seria essa voz não-humana e as potencialidades que essa qualidade de narração traz para o texto literário.

1 QUEM ESTÁ FALANDO?

Nem sempre é possível responder à pergunta de Goldman acerca de quem fala na prosa woolfiana, e essa é uma das potencialidades da diluição de um "eu" soberano nas suas obras. Susan Lanser (1992), em *Fictions of Authority*, observa como autores modernistas buscaram se opor aos métodos realistas, e destituem o narrador "Deus":

Em um mundo onde "nada era apenas uma coisa," onde a consciência servia para implicar um inconsciente, e onde as bases tradicionais do fato e do valor tinham sido prejudicadas, o projeto do realismo foi drasticamente comprometido. O narrador realista não poderia mais fingir infalibilidade; o romance não mais requeria ou desejava uma autoralidade evidente (Lanser, 1992, 103-104).

A autoralidade é multifacetada, nesse contexto. Lanser (1992) aponta que o narrador "Deus", que se faz presente de maneira controladora no texto, é destituído pelos modernistas. Lanser estabelece que essa estética não dispensa o narrador, o que os modernistas experimentam, na verdade, é um tipo particular de autoralidade oculta: "a ilusão de "apagamento" que é construída de uma supressão da autoconsciência narrativa, do contato entre narrador e narratário, e dos marcadores explícitos da posição narrativa." (Lanser, 1992, p. 104). Lanser cita James Joyce como exemplo de escritor que utiliza dessas técnicas de apagamento de uma voz autoral autoritária, sem de fato romper com um autoritarismo narrativo.

Abordando a questão da autoria feminina, Lanser comenta que as escritoras, então, deveriam escolher entre a autoridade autoral, o disfarce, ou o cânone, uma autoridade explícita. Todavia, a desconstrução modernista da autoridade realista abre espaço para, como afirma Lanser, “representações contra-hegemônicas e construções alternativas de subjetividade feminina” (Lanser, 1992, p. 105). É nessa trincheira que Woolf se estabelece. Distanciando-se da autoridade realista, assim como negando um auto-apagamento calculado do “Deus” narrativo para mantê-lo vivo sob disfarces, Woolf escrevia de “uma consciência dividida para uma audiência múltipla; ela tinha o poder – e o fardo – de trazer questões feministas para uma comunidade literária e questões modernistas para uma comunidade feminista” (Lanser, 1992, p. 109). Assim, o que podemos indicar, é que Woolf perscruta uma subjetividade em seus textos, mas uma de caráter autoral, e não pessoal.

O efeito das escolhas estéticas de Woolf estão postos nas ênfases que os críticos dão na impessoalidade de suas obras, no seu mundo não há um *self*, ela abandona a onisciência e aniquila o narrador. Podemos articular que esse esvaziamento do “eu” seja uma resposta, estética e política, de Woolf à tradição que ela busca se distanciar. Patricia Joplin, em “The Authority of Illusion” (1989), afirma que “desde o começo de sua carreira, Woolf concebeu a autoridade como operando ao longo de um contínuo que se estende desde o privado até as posições de poder públicas” (Joplin, 1989, p. 98). Há um reflexo da cultura dentro dos cenários doméstico de Woolf. Se no todo do cenário social as mulheres tinham pouco espaço, como a própria Woolf avalia, reencenar problemáticas públicas no âmbito doméstico é um modo de incluí-las nas camadas da cultura, a partir de seu território comum. O que abordaremos nesse artigo é de como essa investida feminista, também possui um aspecto relacionado à natureza. A voz narrativa de Woolf se preocupa, também, com o aspecto do não-humano, e cria tessituras estéticas que distanciam a voz narrativa não só do *self* masculino, mas também do *self* humano.

Na segunda parte de *Ao Farol*, a natureza irrompe a narrativa, e os episódios da vida das personagens são narrados em pequenas frases entre parênteses, imiscuídos em longos parágrafos de descrição da natureza; e em “Kew Gardens” (2023) os movimentos rotineiros dos visitantes do jardim são intercalados às circularidades da vida natural ali presente, assim, o percorrer de um caracol ao redor de uma folha, possui tanto destaque quanto o tagarelar das personagens. Esses exemplos nos ajudam a interpretar como a natureza não apenas é representada, mas é sob a perspectiva dela que as histórias são narradas.

Ricardo Piglia (2004), em *Formas breves*, aborda algumas teses sobre o conto. Entre elas, ele afirma que “um conto sempre conta duas histórias” (Piglia, 2004, p. 89). Sua argumentação se vale do fato de que a voz narrativa dos contistas clássicos, como Tchekhov e Poe, fiava uma segunda história dentro da que estava sendo narrada; essa

segunda história é revelada no final e subsidia um “efeito surpresa”, nas palavras de Piglia. Assim, para ele, a essência do conto é ouvir uma história e ao final descobrir que está se ouvindo duas. O narrador, portanto, deve ser “elíptico e fragmentário” (Piglia, 2004, p. 90). Todavia, conforme o próprio autor considera, alguns escritores rompem com essa forma, e abordam outras estruturas para o conto. Virginia Woolf é um desses casos, e a qualidade da sua trama depende inteiramente da natureza da sua voz narrativa. O que argumentamos aqui é que a perspectiva não-humana do narrador woolfiano desafia a forma do romance, enquanto traz um debate ético, também.

Peter Adkins (2023), corrobora nossa tentativa de aproximar o projeto político de Woolf que se verte tanto sobre o feminismo, como sobre questões ecológicas também. Para Peter Adkins (2023), “ter um espaço próprio não torna alguém mais isolado, mas, ao contrário, oferece a oportunidade de refletir sobre a realidade mais ampla, que inclui não apenas os seres humanos, mas também o mundo para além de nós” (Adkins, 2023, p. 1). Sua leitura de Anon é a de uma figura que resiste ter a silhueta humana, tendo a impessoalidade como sua principal característica. Acima de tudo Anon é uma voz. As referências que fazemos a Anon no romance são com base na descrição desse som comunal, humano e não-humano, que surge como uma alternativa à história oficial marcada pela escrita.

Ainda assim, para Woolf, essa qualidade de anonimato, na qual a literatura é entendida como derivando de uma materialidade que vai além da subjetividade humana individual, não está perdida em um passado pré-histórico. Em vez disso, o 'mundo anônimo' é aquele que reside 'abaixo da nossa consciência' e é enfaticamente algo 'ao qual ainda podemos retornar' (E6 584) (Adkins, 2023, p. 179).

Essa ideia da natureza enquanto actante no mundo também é estabelecida por Jane Bennet no seu livro *Vibrant Matter* (2010). Dialogando com Adkins na busca de um rompimento com a narrativa centrada no “homem” e na civilização, Bennet se volta para uma matéria vibrante, que ela descreve como “ativa, terrosa, tanto quanto não-humana” (Bennet, 2010, p. 3). Bennet adere uma materialidade à essa matéria vibrante: “O meu não é um vitalismo no sentido tradicional; eu equiparo o afeto com a materialidade, em vez de postular uma força separada que possa entrar e animar um corpo físico.” (Bennet, 2010, xiii). Ler Anon por essa perspectiva o reveste de uma voz palpável à realidade. Perceber a natureza enquanto actante, não significa imputar à humanidade uma posição passiva com relação a ela, pelo contrário, Bennet aponta que

O poder humano é, em si mesmo, uma espécie de “poder das coisas”. Em um nível, essa afirmação é incontestável: é fácil reconhecer que os seres

humanos são compostos de várias partes materiais (a mineralidade dos nossos ossos, ou o metal do nosso sangue, ou a eletricidade dos nossos neurônios). No entanto, é mais desafiador conceber esses materiais como vivos e auto organizadores, em vez de meios passivos ou mecânicos sob a direção de algo não material, ou seja, uma alma ou mente ativa (Bennet, 2010, p. 10).

Essa materialidade proposta por Bennet, dos ossos, do sangue, dos neurônios, um tipo de “poder das coisas”, nos leva a pensar a literatura de Virginia Woolf como focando esses componentes dotados de um potencial transformador e actante. Essa escolha rompe com a natureza clássica do narrador, e também com a estrutura do conto discutida por Piglia (2004). O que observaremos em “No pomar” é uma tentativa de Woolf de comparar três técnicas narrativas, mostrando como o papel do narrador é importante e decisivo para a categorização do texto literário. As escolhas estéticas estão alinhadas a um ideal ético, e no caso de Woolf, esse ideal transpassa questões sobre gênero e crítica à estrutura da civilização.

2 QUEM VÊ MIRANDA?

“No pomar” foi publicado originalmente em 1923 como um ensaio na revista *Criterion*. A primeira menção a essa obra está em uma carta que Woolf escreveu a Katherine Mansfield em 23 de agosto de 1922, na qual ela comenta com Mansfield a decisão de publicar na *Criterion*, sem se referir ao nome do texto. A decisão de Susan Dick (1989) de incluir “No pomar” na coletânea de contos completos de Woolf se dá talvez pela estrutura do texto, a construção das cenas, e o distanciamento da voz do texto da voz da própria Woolf – uma das características mais pungentes do texto ensaístico. Não seria a primeira vez que um texto de Woolf é publicado como ensaio e conto, esse também é o caso de “Três quadros”, presente na coletânea *A morte da Mariposa* (1941) como ensaio. Nessa breve apresentação já se pode notar uma dificuldade em definir o gênero desta obra, “No pomar”, o que denota esse caráter experimental. Para os fins desse trabalho, abordaremos esse texto como conto.

Em “No pomar” (2023) Woolf apresenta três cenas idênticas narradas de modos distintos, o que resulta em novos episódios surgindo em cada uma delas. O cenário, como posto no nome do texto, é um pomar, onde Miranda está com um livro nas mãos, antes de ir para um chá. As três cenas, que tratam desse mesmo enredo e se passam nesse mesmo espaço, estão divididas por pequenos espaços em branco na estrutura do conto. A primeira cena é a maior das três, e inicia da seguinte maneira

Miranda dormia no pomar, deitada numa espreguiçadeira sob o pé de maçã. Seu livro tinha caído na grama e seu dedo parecia apontar para a frase “Ce pays est vraiment um des coins du monde où le rire des filles éclate mieux...” (Woolf, 2023, p. 177, grifos da autora).

É possível notar um foco narrativo onisciente, em terceira pessoa, que consegue descrever a cena por completo. Temos descrições do que acontece nos arredores do pomar, mas tudo que é descrito pode ser sentido por Miranda, como o sinal da escola, as músicas da igreja, o balanço da macieira e os sinos da paróquia. Aquilo que está distante da protagonista também é descrito, mas de forma destacada da experiência dela: “seiscentos metros acima de Miranda a dormitar no pomar, tocaram sinos, surdos, intermitentes, soturnos, didáticos, pois seis pobres mulheres da paróquia eram levadas nesse instante à igreja” (Woolf, 2023, p. 177). Essa descrição mostra aquilo que Miranda não consegue sentir, os sinos “surdos”, mas a voz narrativa alcança. O último parágrafo narra os movimentos do vento e termina com Miranda acordando e exclamando “Oh, vou me atrasar para o chá!” (Woolf, 2023, p. 178). Nessa primeira cena não temos o uso de travessões, ou parênteses, a voz narrativa parece controlar e informar absolutamente tudo que acontece, sem deixar espaço para dúvidas. Algo que podemos caracterizar como dos contistas clássicos, que apresentam suas histórias de maneira convincente, como argumenta Lanser (1992).

Nessa primeira cena temos uma construção descritiva de onde ela está, não existem consequências para os fatos e nada acontece efetivamente, até o momento em que ela desperta. Nada parece ser o gatilho do despertar de Miranda, já que antes de ela despertar são narrados movimentos do vento no alto do céu, há quilômetros de onde ela dormia. Esse retrato, estático, começa a ser desmontado na segunda descrição dessa cena. Já no início temos uma diferença notável:

Miranda dormia no pomar – ou talvez não dormisse, porque seus lábios se moviam muito de leve, como se estivessem dizendo “Ce pays est vraiment um des coins du monde... où le rire des filles... éclate... éclate... éclate...” (Woolf, 2023, p. 178, grifos da autora).

Diferentemente da primeira cena, a segunda parece enovelar-se aos sentidos de Miranda. Há uma incerteza sobre seu estado de vigília, e o modo como é narrado o que ela lia não é impessoal e direto, como o primeiro, mas dividido em reticências, como se emulasse o gradativo estágio de sono de Miranda. Nessa perspectiva, também, os sons possuem efeitos em Miranda. Os sons do órgão e os sinos da igreja são refratados no sonho dela, no qual ela “naturalmente estava se casando” (Woolf, 2023, p. 178). O ambiente externo invade a interioridade da personagem, suas fantasias inconscientes.

Também temos acesso aos nomes que fazem barulhos na cena anterior, os barulhos de lenha e das vacas são feitos por Mary e Pearman, provavelmente conhecidos de Miranda. Ao invés de simplesmente acordar, é descrito que o vento fez girar a seta dourada da torre da igreja, e isso foi o que a fez despertar e gritar sobre estar atrasada para o chá. Nessa segunda narrativa podemos ver Woolf utilizando da própria técnica modernista, abdicando da forma tradicional. Em uma narrativa mais tradicional o sujeito não altera o espaço, e vice-versa, já na segunda o espaço é completamente revestido pela sensibilidade do sujeito narrado, que também é afetado em sonhos pelo ambiente externo.

Se a primeira cena trata de uma voz narrativa que desvincula suas personagens do espaço e dos acontecimentos, na segunda temos essa integração total de Miranda com o ambiente. Um subsídio para essa mudança estilística pode ser encontrado no ensaio de Woolf “Ficção moderna” (2019), no qual ela aborda a importância de examinar “a mente comum num dia comum por um momento. Miríades de impressões recebe a mente – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço” (Woolf, 2019, p. 24). Isso é uma forma de subverter a tirania da forma que limita a literatura. A segunda cena de “No pomar” segue essa liberdade estilística em se retratar a mente comum. O propósito dessa cena não é narrar a verdade, mas apresentar possibilidades, conectar fatos e consequências.

Já a terceira cena se aprofunda mais ainda no experimentalismo, dessa vez tratando dos elementos não-humanos que circulam essa história. Miranda agora não era mais o centro da ação e isso está destacado logo no início da cena:

Miranda dormia no pomar, ou estava ou não estava dormindo? Seu vestido roxo se esticava entre os dois pés de maçã. Havia vinte e quatro macieiras no pomar, umas ligeiramente inclinadas, outras crescendo retas numa investida que ia tronco acima para alargar-se em galhos e formas gotas redondas, vermelhas ou amarelas (Woolf, 2023, p. 179).

A incerteza sobre Miranda indica um desinteresse da voz narrativa, na terceira e última cena. Isso se torna evidente quando o restante do parágrafo se recheia de elementos da natureza. Se antes Miranda era o sujeito das orações, agora temos o céu, “que se encaixava à perfeição nas folhas”, um tordo “que se aproximou de uma maçã caída”, e por fim “uma penca de maçãs foi atirada tão alto que eclipsou duas vacas no pasto (“Oh, vou me atrasar para o chá!”, gritou Miranda), mas as maçãs logo voltaram a pendurar-se no muro.” (Woolf, 2023, p. 179). A natureza aqui é predominante e os sons e movimentos dela se sobrepõem às descrições de sons e movimentos humanos das cenas anteriores. Entre parênteses identifica-se a reação de Miranda, que encerra

todas as cenas, mas nessa são as maçãs, inscritas no nome do conto, que são o sujeito, gramaticalmente falando, das frases. No final, as maçãs são as protagonistas desse cenário.

É importante pontuar que essa cena é construída em apenas um parágrafo. Nas várias frases descritivas dessa cena, a única presença humana é Miranda, no início e no final. Essa forma está próxima do que Woolf viria a explorar em *As ondas* (1931), construindo interlúdios entre os capítulos que narram o movimento do sol no céu. Em “Ficção moderna” ela afirma que “tudo serve de assunto à ficção, todos os sentimentos, todos os pensamentos; cada característica do cérebro e do espírito entre em causa; nenhuma percepção é descabida” (Woolf, 2019, p. 29). É possível perceber essa característica na segunda cena de “No pomar”, todavia, os elementos da natureza dominantes na terceira cena parecem traçar uma outra narrativa, uma que não está análoga ao ser humano.

se pudermos imaginar a arte da ficção bem viva e presente em nosso meio, ela mesma há de pedir sem dúvida que a provoquemos com transgressões, como pedirá que a respeitemos e amemos, pois assim sua juventude se renova e sua soberania estará garantidas (Woolf, 2019, p. 29).

Narrar a natureza na ficção é um desafio, e ajuda a proporcionar novos horizontes para o exercício da literatura. Os românticos recorreram à natureza em resposta ao racionalismo iluminista, fundindo o caráter humano à espiritualidade da natureza. Todavia, Woolf parece querer escrever uma natureza que escreve a si mesma, a partir desse potencial da ficção de poder ser “qualquer coisa”. Woolf desafia ainda mais os métodos discutidos por Piglia (2004) ao criar uma narrativa cuja “trama secreta” é a presença avassaladora da natureza acima da percepção humana. Sua terceira cena tenta narrar o que é quase inenarrável, pois ela não antropomorfiza esses elementos não-humanos. A natureza está lá, está posta. Ela consegue tecer uma voz narrativa contra-autoritária, nos termos de Lanser (1992), por não estar atrelada à cultura humana.

O final de “No pomar” (2023) não resolve conflitos, não movimenta a história. Se tomarmos Miranda como protagonista, seu estado letárgico é inalterado nas três cenas. O fim da narrativa é o seu despertar, que não a leva a lugar algum. Mesmo na terceira cena, na qual a natureza é soberana, o retrato em si é estático, já que a natureza não é regida pelo tempo humano. O tempo de Miranda não afeta a natureza. Piglia (2004) afirma que “os finais são formas de encontrar sentido na experiência. Sem finitude não há verdade” (Piglia, 2004, p. 100). O desfecho do conto de Woolf suspende essa verdade, pois não estabelece um sentido dessa experiência para a personagem. Afinal, “No pomar” sequer retrata a experiência de Miranda. O conto inicia quando ela adormece e

termina quando ela desperta. Na primeira cena, não há descrições de sua psique, e o conto parece apenas narrar os acontecimentos de uma tarde; na segunda, os sonhos de Miranda respondem aos estímulos do ambiente, e temos uma certa concatenação de fatos, que ainda assim não elaboram um sentido exato; já na última cena a experiência humana em si é dispensada para um narrar que envolve apenas a natureza. Um dia para o ser humano, é uma vida. Uma tarde pode desvelar diversos acontecimentos. Todavia, no tempo do não-humano, tudo é estendido, e são apenas com o somar de décadas que mudanças podem ser percebidas.

O que se pode depreender do desfecho desse conto, e das múltiplas técnicas narrativas empregadas, é que Woolf decididamente estava experimentando com diferentes formas de retratar o tempo e o espaço. A tentativa de narrar apenas elementos da natureza é uma forma de mostrar o que é geralmente cenário da vida humana, como protagonista. Uma protagonista silenciosa, paulatina, mas não menos importante. Woolf engana seu leitor ao colocar o título “No pomar”, indicando que a história seria apenas sobre Miranda, quando a única presença recorrente em um pomar, são as maçãs, e é sobre as maçãs e todo universo natural que ela decide colocar foco, na terceira e última cena do conto. Se a técnica modernista é mais elaborada do que a clássica, a terceira cena mostra como essa técnica não-nomeada, de foco na natureza, seria um avanço da ficção.

3 CONCLUSÃO

O exercício de pensar a natureza da voz narrativa não é incólume. O texto literário é influenciado pelo modo como o narrador é percebido, como suas verdades devem ser ponderadas. Assim pensar sobre o que a voz narrativa revela e, mais importante, o que ela ignora, é um ato de adicionar camadas críticas ao texto literário. Além disso, esse movimento coloca o leitor como um dos produtores de sentido dentro do texto. Esse é um resultado interessante quando tratamos de uma voz narrativa que rompe com o autoritarismo, como assinala Lanser (1992). O autor não é o mestre da sua obra, assim como o narrador não é o “deus” do universo literário.

Essas escolhas estéticas estão alinhadas a um aspecto ético. Em “Character in Fiction” (2009), Woolf argumenta que o papel da ficção é “não pregar doutrinas, cantar músicas, ou celebrar as glórias do império Britânico” (Woolf, 2009, p. 42). Uma das respostas ao império, na obra de Woolf, é esse olhar para a natureza. Em *Entre os atos* (2022), uma das personagens comenta que o que torna uma paisagem bela e triste é que ela estará lá “quando nós não estivermos” (Woolf, 2022, p. 39). Em “No pomar” observamos como a existência da natureza independe dos humanos, mas o contrário não

é verdadeiro. A natureza é presente na narrativa centrada em Miranda, mas Miranda não é importante para a terceira cena. Essa inversão nos ajuda a compreender o modo como Woolf enxergava essa natureza e sua intenção em construir uma narrativa que valorizasse a natureza por ela mesma.

A questão, claro, é que o resultado é um experimento não-convencional. Há um incômodo de ausências em “No pomar”. Não conseguimos identificar uma duração de tempo, um enredo, e na última cena, mal conseguimos enxergar a personagem. O exercício de retratar a natureza se aproxima mais da pintura. Woolf utiliza da linguagem para descrever a cena, mas é a habilidade do leitor de imaginar que concretiza a narrativa. A trama, logo, não está no texto em si, mas no ato da leitura. Assim, o que podemos concluir, é que o efeito da mudança de focos narrativos acarreta também uma mudança no modo como a ficção funciona. O nível de exigência que o texto pede do leitor. Quanto mais experimental, mais disposto esse tem que estar para desvendar os propósitos de um texto. Ao longo dessa pesquisa tentamos elaborar as possibilidades da intenção autoral de Woolf de concatenar as cenas de “No pomar”, e finalizamos no reforço da ideia de que é preciso auscultar o texto, notando suas idiossincrasias, e a partir delas pensar nos sentidos que são fruídos na leitura.

REFERÊNCIAS

ADKINS, Peter. **The Modernist Anthropocene**: Nonhuman Life and Planetary Change in James Joyce, Virginia Woolf and Djuna Barnes. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022.

BENNET, Jane. **Vibrant Matter**: A Political Ecology of Things. Durham & London: Duke University Press, 2010.

GOLDMAN, Jane. **The Cambridge Introduction to Virginia Woolf**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

JOPLIN, Patricia Klindienst. The Authority of Illusion: Feminism and Fascism in Virginia Woolf's "Between the Acts". **South Central Review**. v. 6, n. 2, p. 88-104, 1989.

LANSEER, Susan Lanser. **Fictions of Authority**: Women Writers and Narrative Voice. New York: Cornell University Press, 1992.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



WOOLF, Virginia. No pomar. *In*: WOOLF, Virginia. **Contos completos**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Editora 34, 2023.

WOOLF, Virginia. Mr. Bennet and Mrs. Brown. *In*: WOOLF, Virginia. **Selected Essays**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

WOOLF, Virginia. Ficção moderna. *In*: **Mulheres e ficção**. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.