

## Índice

Prólogo: Ah! Mas O Que Significa «Ser Ela Própria»?	11
O Declínio da Escrita Ensaística («The Decay of Essay-Writing», 1905)	23
A Nota Feminina na Ficção («The Feminine Note in Fiction», 1905)	27
Sterne («Sterne», 1909)	29
<i>Jane Eyre e Wuthering Heights</i> (« <i>Jane Eyre and Wuthering Heights</i> », 1916)	38
Horas numa Biblioteca («Hours in a Library», 1916)	45
Visitas a Walt Whitman («Visits to Walt Whitman», 1918)	53
O Sobrenatural na Ficção («The Supernatural in Fiction», 1918)	56
As Mulheres como Romancistas («Women Novelists», 1918)	61
Defoe («Defoe», 1919)	65
A Anatomia da Ficção («The Anatomy of Fiction», 1919)	74
Dinheiro e Amor («Money and Love», 1920)	78
O Romance Gótico («Gothic Romance», 1921)	85

As Histórias de Fantomas de Henry James («Henry James's Ghost Stories», 1921)	89
Mr. Conrad: Uma Conversa («Mr. Conrad: a conversation», 1923)	98
O Sr. Bennett e a Sra. Brown [1923] («Mr. Bennett and Mrs. Brown», 1923)	104
Montaigne («Montaigne», 1924)	110
Mr. Bennett e Mrs. Brown [1924] («Mr. Bennett and Mrs. Brown», 1924)	121
Joseph Conrad («Joseph Conrad», 1924)	143
O Ensaio Moderno («The Modern Essay», 1925)	151
Jane Austen («Jane Austen», 1925)	163
O Ponto de Vista Russo («The Russian Point of View», 1925)	175
A Ficção Moderna («Modern Fiction», 1925)	186
Sobre não Saber Grego («On not knowing Greek», 1925)	195
Sobre Estar Doente («On Being Ill», 1926)	210
O Cinema («The Cinema», 1926)	223
Como Se Deve Ler Um Livro? («How should one read a book?», 1926)	229
A Vida e o Romancista («Life and the Novelist», 1926)	243
A Estreita Ponte da Arte («The Narrow Bridge of Art», 1927)	250
Um Ensaio a respeito da Crítica («An Essay in Criticism», 1927)	264
A Nova Biografia («The New Biography», 1927)	272
Os Romances de Thomas Hardy («The Novels of Thomas Hardy», 1928)	280

As Mulheres e a Ficção	293
(«Women and Fiction», 1929)	
Fases da Ficção	303
(«Phases of Fiction», 1929)	
Cowper e Lady Austen	359
(«Cowper and Lady Austen», 1929)	
«Eu Sou Christina Rossetti»	367
(«I am Christina Rossetti», 1930)	
Tudo sobre Livros	375
(«All about Books», 1931)	
Robinson Crusoe	381
(«Robinson Crusoe», 1932)	
Os Romances de Turgenev	389
(«The Novels of Turgenev», 1933)	
O Leito de Morte do Capitão	398
(«The Captain's Death Bed», 1935)	
Porque É Que a Arte hoje Segue a Política	407
(«Why Art Today Follows Politics», 1936)	
Engenho	411
(«Craftsmanship», 1937)	
A Arte da Biografia	420
(«The Art of Biography», 1939)	
Profissões para Mulheres	429
(«Professions for Women», 1942)	
O Entardecer sobre o Sussex: Reflexões num Carro a Motor	436
(«Evening over Sussex: Reflections in a Motor Car», 1942)	
Pensamentos de Paz num Ataque Aéreo	440
(«Thoughts on Peace in an Air Raid», 1942)	
A Torre Inclinada	445
(«The Leaning Tower», 1947)	
O Momento: Noite de Verão	469
(«The Moment: Summer's Night», 1947)	
Voando sobre Londres	475
(«Flying over London», 1950)	
Anexo	483

## O Declínio da Escrita Ensaística

O progresso da educação e a necessidade que nos persegue de transmitirmos o conhecimento que adquirimos conduziu, e conduzi-  
rá ainda mais, a resultados espantosos. Todos temos lido as notícias sobre o sobrecarregado Museu Britânico — como o seu apetite por material impresso esmorece e o monstro se queixa de já não conseguir ingerir mais livros. Esta crise pública há muito que se instalou na vida privada, em que um membro da família é quase oficialmente encarregado de ficar à porta de sentinela e espada em riste a combater os exércitos invasores. Brochuras, panfletos, publicidade, exemplares gratuitos de revistas e a produção literária de amigos e conhecidos, tudo isto chega pelo correio, trazido por carrinhas ou em mão, a todas as horas do dia e pela noite dentro, submergindo a mesa do pequeno-almoço.

Esta época pintou-se mais fielmente do que qualquer outra com uma miríade de inteligentes e conscienciosas, se bem que não superlativamente grandiosas, obras de ficção, tentando arduamente dar vida às cores desbotadas de épocas passadas, mergulhando industriosamente em escombros e ruínas de pá e machado em punho e, até ao momento, podemos apenas aplaudir o nosso uso da pena e da tinta. Mas quando se tem de alimentar um monstro como o público britânico, é-se tentado a estimular-lhe o palato embotado de novas maneiras; é preciso dar formas novas e divertidas às coisas velhas, pois não temos realmente nada de tão novo para dizer que não caia nas formas já conhecidas. Assim, não nos cingimos a nenhum meio

literário em especial; tentamos ser inovadores sendo conservadores; ressuscitamos os mistérios do teatro medieval e adoptamos um tom arcaico; adornamo-nos com vestes engalanadas; despojamo-nos de todas as roupas e entregamo-nos nus a folguedos. Em suma, não há limite para os nossos estratagemas e, provavelmente, neste preciso momento, algum jovem engenhoso está a congeminar um novo truque que, por mais novo que seja, acabará por ficar velho. Assim, se há uma variedade infinita de formas de apresentarmos os nossos produtos, também há um certo número — naturalmente não tão elevado — de produtos que são novos na substância e na forma e que nós ou inventámos ou desenvolvemos muito. Talvez a mais significativa destas invenções literárias seja a invenção do ensaio pessoal. É verdade que é pelo menos tão velho como Montaigne, mas podemos considerá-lo o primeiro dos autores modernos. Tem sido usado com considerável frequência desde a sua época, mas é tão peculiar e é tal a sua popularidade entre nós que se justifica que o olhemos como algo típica e caracteristicamente nosso, um sinal dos tempos que irá suscitar o assombro dos nossos tetranetos. Na verdade, o seu significado reside não tanto no facto de termos atingido o brilhantismo no ensaio — ninguém se aproximou dos ensaios de Elia<sup>1</sup> — mas na indubitável facilidade com que escrevemos ensaios, como se este fosse, mais do que todos os outros, o nosso modo natural de falar. A forma peculiar de um ensaio implica uma substância peculiar; podemos dizer através desta forma o que não conseguimos dizer com a mesma precisão através de outra qualquer. Uma definição muito lata será obviamente aquela que inclua todas as variedades de pensamento devidamente contidas nos ensaios; mas, se porventura dissermos que um ensaio é essencialmente egoísta, não estaremos a excluir muitos ensaios e estaremos certamente a incluir um número portentoso. Quase todos os ensaios começam com a palavra Eu — «Eu penso que», «Eu sinto que» — e, quando alguém diz isso, é evidente que não está a escrever história ou filosofia ou biografia ou outra coisa que não seja um ensaio, que pode ser brilhante ou profundo, que pode abordar a imortalidade da

1 *Essays of Elia* / Charles Lamb, 1823. (N. T.)

alma ou o reumatismo que lhe afecta o ombro esquerdo, mas que é antes de mais nada a expressão de uma opinião pessoal.

Não somos — e infelizmente não é necessário prová-lo — mais propensos a ideias do que os nossos antepassados; não somos, espero bem, mais egoístas de um modo geral; mas há uma coisa em que somos bem mais competentes do que eles, e é na destreza com que manejam a pena. Não podem restar dúvidas de que é à arte da caligrafia que devemos o nosso presente acervo de ensaios enquanto forma literária. Os maiores entre os antigos — Homero e Ésquilo — podiam dispensar a pena; não se inspiravam em folhas de papel e rios de tinta; não temiam que as suas harmonias, passadas de boca em boca, perdessem a cadência e morressem. Mas os nossos ensaístas escrevem porque o dom da escrita lhes foi concedido. Não tivessem eles mestres e não teríamos ensaístas. Há, naturalmente, pessoas notáveis que usam este meio por inspiração genuína, porque é essa a forma que melhor encarna a alma do seu pensamento. Mas, por outro lado, há muitas outras que fazem a pausa fatal e permitem que o acto mecânico de escrever lhes ponha o cérebro em movimento, o que só devia ser possível com pessoas de inspiração superior.

Assim, o ensaio deve a sua popularidade ao facto de ter como objectivo expressar as peculiaridades pessoais, para que, sob o honorável véu da escrita, uma pessoa possa dar largas totais ao seu egoísmo. Não é preciso saber nada de música, arte ou literatura para se ter um certo interesse pelos seus produtos, e o grande fardo da crítica moderna é simplesmente a expressão dessas simpatias e antipatias — a afável garrulice à mesa do chá — moldada na forma de ensaios. Se os homens e as mulheres têm de escrever, pois que deixem incólumes os grandes mistérios da arte e da literatura; se nos falassem francamente não dos livros que todos podemos ler e dos quadros que todos podemos ver, mas daquele livro em particular de que só eles têm a chave e daquele quadro solitário cujo rosto está encoberto para todos os olhares excepto um — se escrevessem sobre si mesmos —, tal escrita teria um valor permanente. As simples palavras «Eu nasci» têm não sei porquê uma magia a par da qual todos os esplendores dos romances de cavalaria e dos contos de fadas se transformam em luar e ouropel. Mas embora pareça simples

escrevermos sobre nós próprios, é, como sabemos, um feito raras vezes alcançado. Da profusão de autobiografias alguma vez escritas, só uma ou duas são aquilo que aparentam ser. Confrontados com o terrível espectro de si mesmos, até os mais corajosos tendem a fugir ou a tapar os olhos. E, assim, em vez da verdade honesta que todos devemos respeitar, são-nos lançados tímidos olhares de soslaio na forma de ensaios, que, na sua maioria, baqueiam na virtude capital da sinceridade. E aqueles que não sacrificam as suas crenças ao floreado de uma frase ou ao brilhantismo de um paradoxo consideram estar abaixo da dignidade da palavra impressa dizer simplesmente aquilo que ela significa; no texto impresso devem fingir uma natureza oracular e infalível. Dizer simplesmente «Tenho um jardim e vou dizer-lhes que plantas se dão melhor no meu jardim» justifica possivelmente esse egoísmo; mas dizer «Não tenho um único filho, embora tenha seis filhas, todas solteiras, mas vou dizer-lhes como devia ter educado os meus filhos que não tenho» não tem interesse nenhum, não tem utilidade nenhuma, e é apenas exemplo do espantoso e descarado egoísmo por que são responsáveis, primeiro, a arte da caligrafia e, depois, a invenção da escrita ensaística.

*Academy and Literature*, 25 de Fevereiro de 1905

## A Nota Feminina na Ficção<sup>1</sup>

Mr. Courtney tem a certeza de que existe de facto a nota feminina na ficção. E vai mais longe, propondo-se definir a natureza dessa nota no livro que temos diante de nós, embora comece por admitir que os pontos de vista feminino e masculino são tão diferentes que é difícil para um compreender o outro. Em todo o caso, fez uma denodada tentativa; e é talvez pela razão atrás referida que ele acaba onde começa. Mr. Courtney apresenta-nos oito estudos muito pacientes e cuidadosos das obras de oito escritoras vivas em que nos conta em pormenor os enredos dos seus livros mais famosos. Mas de bom grado lhe teríamos poupado esse trabalho em troca de um veredicto definido; todos nós podemos ler Mrs. Humphry Ward, por exemplo, e recordar a sua história, mas queremos que um crítico separe as suas virtudes dos seus defeitos, diga qual o seu lugar certo na literatura e ajuíze quais das suas características são essencialmente femininas e porquê, e qual o seu significado. Mr. Courtney deixa implícito no seu título que irá, pelo menos, cumprir este último desiderato, e é com decepção, se bem que sem surpresa, que descobrimos que não fez nada disso. Não será afinal ainda muito cedo para criticar a «nota feminina» seja onde for? E não deverá a crítica das mulheres ser feita por uma mulher?

Pensamos que Mr. Courtney sente alguma desta dificuldade; a sua introdução, onde esperávamos encontrar alguma espécie de resumo,

<sup>1</sup> Recensão crítica a *The Feminine Note in Fiction*, de W. L. Courtney, 1905. (N. T.)



contém apenas meia dúzia de críticas e conclusões titubeantes. Ficamos a saber que as mulheres raramente são artistas, porque têm uma paixão pelo pormenor que entra em conflito com a verdadeira dimensão artística da sua obra. Poderíamos dar Safo e Jane Austen como exemplos de duas grandes mulheres que combinam a minúcia do detalhe com um supremo sentido artístico da proporção. As mulheres, afirma Mr. Courtney mais adiante, são excelentes «na análise minuciosa dos mínimos detalhes» e sentem-se mais felizes a reproduzir do que a criar; o seu génio pende para a análise psicológica — e tudo isto nós registamos com interesse, embora reservemos o nosso juízo para daqui a cem anos ou deleguemos essa tarefa nas nossas sucessoras. É, no entanto, digno de nota, como prova da dificuldade da tarefa a que Mr. Courtney se propôs, que ele considere pelo menos duas das suas oito escritoras «artistas» — que outras duas possuam uma força a que nesta época temos de chamar masculina, e que, de facto, não haja pelo menos duas que possam caber numa mesma categoria, embora, como é óbvio e tal como acontece com os homens, possam ser divididas vagamente por escolas. Em todo o caso, segundo Mr. Courtney, parece evidente que cada vez há mais romances escritos por mulheres e para mulheres, o que é a causa, afirma ele, de o romance enquanto obra de arte estar a desaparecer. A primeira parte da sua exposição é bem capaz de ser verdade; significa que as mulheres, tendo encontrado a sua voz, têm algo a dizer que é naturalmente extremamente interessante e significativo para as mulheres, algo cujo valor, no entanto, ainda não podemos determinar. A asserção de que as romancistas estão a ser responsáveis pela extinção do romance como obra de arte parece-nos, contudo, mais duvidosa. Em todo o caso, é possível que o desenvolvimento da sua inteligência através da educação e do estudo dos clássicos gregos e latinos lhes possa dar uma visão mais rigorosa da literatura que fará delas artistas, de tal modo que, tendo lançado as suas mensagens de forma algo caótica, possam em devido tempo moldá-las e dar-lhes forma artística permanente. Mr. Courtney fornece-nos matéria de sobra para muitas perguntas como estas, mas o seu livro nada faz para que deixem de ser isso mesmo — perguntas.