



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA TRADUÇÃO

Júlia Leite Serrano de Lima

Tradução comentada de “Agnes Lahens” (1895):
apresentando a obra *Celibates* (1895), de George Moore

Florianópolis
2024

Júlia Leite Serrano de Lima

Tradução comentada de “Agnes Lahens” (1895):
Apresentando a obra *Celibates* (1895), de George Moore

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Vanessa Lopes
Lourenço Hanes, Dr.^a

Florianópolis

2024

Ficha catalográfica gerada por meio de sistema automatizado gerenciado pela BU/UFSC.
Dados inseridos pelo próprio autor.

Lima, Júlia Leite Serrano de
Tradução comentada de "Agnes Lahens" (1895): :
Apresentando a obra Celibates (1895), de George Moore /
Júlia Leite Serrano de Lima ; orientadora, Vanessa Lopes
Lourenço Hanes, 2024.
201 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução, Florianópolis, 2024.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução Comentada. 3.
Literatura Irlandesa. 4. George Moore. 5. Celibates. I.
Hanes, Vanessa Lopes Lourenço. II. Universidade Federal de
Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. III. Título.

Júlia Leite Serrano de Lima

Tradução comentada de “Agnes Lahens” (1895): Apresentando a obra *Celibates* (1895),
de George Moore

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 18 de abril de 2024,
pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof. Davi Silva Gonçalves, Dr.

Instituição: Universidade Estadual do Centro-Oeste

Profa. Maria Rita Drumond Viana, Dra.

Instituição: UFOP/PGET/UFSC

Profa. Alinne Balduino Pires Fernandes, Dra.

Instituição: PGET/UFSC

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado
adequado para obtenção do título de Mestra em Estudos da Tradução.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Profa. Vanessa Lopes Lourenço Hanes, Dra.

Orientadora

Florianópolis, 2024.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus chihuahuas, a mais pura expressão do cuidado — o meu cuidado, pois de longe me mostraram o que meus pais passam sem me ter por perto. À minha mãe e a meu pai, agradeço o apoio em todos os sentidos: muito obrigada. A meus irmãos e familiares, obrigada. A meus amigos que de longe ou de perto tentaram e ajudaram a me manter sã, obrigada. A Laura e Berlioz, muito obrigada, e também a sua família por me receber tão bem. A Maria Aparecida Barbosa, pela oportunidade de começar meu percurso na PGET, a Vanessa Hanes, por aceitar o desafio de me orientar já no começo do segundo tempo, por me incentivar e me ajudar a concluir este trabalho. À professora e pesquisadora Munira Hamud Mutran pela gentileza de me ceder exemplares de seus livros para que pudesse ter acesso a eles, e às discussões realizadas no Núcleo de Estudos Irlandeses pelos *insights* e acréscimos à minha pesquisa. Agradeço a Ília por compartilhar sua coragem, amor-próprio e insegurança comigo, também à Cidália, Gael, Frei, Manon, Abraxas, Aleras e Isaías por confiarem em mim. Agradeço à Eita! por me proporcionar grandes experiências editoriais e criativas. Agradeço a Lana, Júlia, Ingrid e André por trabalharem comigo em várias fases do meu percurso, e a Vitória por topar uma nova empreitada. Agradeço a mim, mesmo em meio a tantos tropeços, por perseverar, você é sua voz, por isso fale. Por fim, agradeço à FAPESC pelo apoio ao projeto que espero contribua aos bancos de pesquisa e ao leitor fora da universidade também.

*“Devemos escrever e pintar a língua de nosso tempo; por pior que ela seja, temos
que ser melhores nela do que em qualquer outra língua.”*
George Moore

“Não enuncio aqui verdades. Somente uma estratégia para uma aposta.”
Henri Meschonnic — *Poética do Traduzir*

RESUMO

Neste trabalho, a pesquisadora analisa, traduz e comenta “Agnes Lahens”, conto presente em *Celibates* (1895), do escritor irlandês George Moore (1852–1933), e publicada no círculo literário de Londres. O livro coleciona três narrativas que apresentam um protagonista em sua fase de questionamento sobre o casamento, o amor, o sexo e o papel social do gênero, da religião e seu próprio pertencer no mundo diante de todas essas coisas. A obra é extensa, com mais de 500 páginas distribuídas irregularmente entre as três narrativas: “Mildred Lawson”, “John Norton” e “Agnes Lahens”, que recebem o nome de seus protagonistas. Ela conversa com, pelo menos, mais duas obras do autor: *In single strictness* (1922) e *Celibate Lives* (1927), sendo esta última uma republicação das histórias de *Celibates* com o acréscimo da história de “Albert Nobbs”. Agnes Lahens, a protagonista trabalhada aqui, é uma jovem londrina que cresceu em um ambiente familiar complexo, tensionado pela relação conturbada entre os pais, e que a levou à vida monástica de um convento católico. A narrativa de Agnes, que pinta um retrato do momento que a levou a decidir de uma vez por todas a optar por deixar a sociedade londrina e viver como freira em celibato, foi escolhida para este trabalho, pois carrega todos os temas identificados em análise preliminar da obra *Celibates* (1895): os problemas causados pelos conflitos entre a vida e a ética da religião; a burguesia britânica da Era vitoriana; o papel social do gênero, e como todos esses elementos impactam na subjetividade e nos conflitos que causam ao indivíduo, inclusive em como ele se relaciona com o amor, ou a abstenção do amor romântico e da vida matrimonial, o celibato. A tradução integral do conto visa representar, nos termos de Levý (2011 [1963]) e Britto (2016), a obra em português, e será apresentada em capítulo à parte, lado a lado com o texto-fonte para favorecer o cotejo. Um glossário dos termos específicos da era vitoriana, os Itens Culturalmente Específicos (ICEs) (Aixelá, 2013), foi produzido para esclarecimento do leitor e é apresentado na forma de um apêndice. Os comentários da tradução apresentados neste trabalho são conduzidos pelas propostas de Torres (2017), e com o foco em dois aspectos: estilo e cultura. No quesito estilo estão incluídos os elementos que constituem a literariedade do texto, como vista em Jakobson (2000) e Eco (2011b) incluindo a sintaxe; no quesito cultura, estão incluídos os comentários sobre a cultura da Era vitoriana e como isso afeta as escolhas tradutórias, como, por exemplo, a menção de termos específicos da cultura e a opção por sua manutenção na tradução aqui proposta. A tradução de “Agnes Lahens” fornece uma possibilidade de aplicação e análise crítica do processo de tradução, demonstrando como teoria e prática podem andar juntas, servindo de estudo de caso para os estudiosos da tradução.

Palavras-chave: Celibates; Tradução Comentada; George Moore; Literatura Irlandesa.

ABSTRACT

In this work, the researcher analyses, translates and comments on the narrative of “Agnes Lahens”, presented in *Celibates* (1895), by the Irish writer George Moore (1852–1933), first published in the London literary circle. The book collects three short stories that present a protagonist during a period of self-reflection about marriage; love; sex; the social role of gender; religion and their sense own belonging in the world in the face of all these things. The work is extensive, with more than five hundred pages distributed irregularly between the three narratives: “Mildred Lawson”, “John Norton” and “Agnes Lahens”, which are named after their protagonists. It has connections to at least two other works by the same author: *In single strictness* (1922) and *Celibate Lives* (1927), the latter being a republication of the *Celibates*' stories with the addition of the story of “Albert Nobbs”. Agnes Lahens, the protagonist whose story is analyzed and translated here, is a young Londoner who grew up in a complex family environment, strained by the troubled relationship between her parents, and which led her to the monastic life of a Catholic convent. Agnes' narrative, which paints a portrait of the moment that led her to decide once and for all to leave London society and live as a celibate nun, was chosen for this work as it carries all the themes identified in a preliminary analysis of the work *Celibates* (1895): the problems caused by conflicts between life and the ethics of religion; the British bourgeoisie of the Victorian Era; the social role of gender, and how all these elements impact subjectivity and the conflicts they cause to the individual, including how they relate to love, or abstention from romantic love and married life, celibacy. The full translation of the story aims to *represent*, in the terms of Levý (2011 [1963]) and Britto (2016), the work in the target-language Brazilian Portuguese, and will be presented in a separate chapter, side by side with the source-text to facilitate comparison. A glossary of terms specific to the Victorian Era, the Culture-Specific Items (CSI) (Aixelá, 2013), has been produced for the reader's clarification and is presented as an appendix. The translation comments presented here are guided by the proposals of Torres (2017) and focus on two aspects: style and culture. In terms of style, the elements that constitute the literality of the text are included, as seen in Jakobson (2000) and Eco (2011b), including syntax. In terms of culture, comments on the culture of the Victorian Era and how this affects translation choices are included, such as, for example, the mention of culture-specific terms and the option to maintain them in the translation proposed here. “Agnes Lahens” translation provides a possibility for application and critical analysis of the translation process, demonstrating how theory and practice can go together, serving as a case study for translation scholars.

Keywords: Celibates; George Moore; Irish Literature; Translation Commentary.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — Moore no <i>Index Expurgatorius</i>	28
Figura 2 — Apresentação da British Library	80
Figura 3 — Dados de Impressão	81
Figura 4 — Capa e contracapa	81
Figura 5 — Folha com selo da Biblioteca	82
Figura 6 — Folha de divulgação do autor	83
Figura 7 — Exemplo de elemento formal de capitulação em “Agnes Lahens”	85
Figura 8 — “Uma manhã cinzenta de inverno permeava as cortinas de renda”	90
Figura 9 — Mulher e um <i>Chatelaine</i>	159
Figura 10 — Estudos de ilustração para “Uma janela vitoriana”	195
Figura 11 — Carruagem brougham	196
Figura 12 — <i>Chatelaine</i>	197
Figura 13 — Frasco de perfume (Londres, 1899)	197
Figura 14 — Carruagem hansom	198
Figura 15 — Gravura de ônibus vitoriano	199
Figura 16 — Varredores de calçada	200

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Revisões em <i>Esther Waters</i>	46
Quadro 2 — Classificação de Francisco Aixelá de procedimentos de conservação....	87
Quadro 3 — Classificação de Francisco Aixelá de procedimentos de substituição.....	88
Quadro 4 — Exemplo de tradução de diálogo	152
Quadro 5 — Exemplo de tradução de diálogo em “Agnes Lahens” – capítulo I	153
Quadro 6 — Excerto, “você escutou Major?”	154
Quadro 7 — Excerto, ir para a Mashonalândia ou o Canadá	154
Quadro 8 — Excerto, a sra. Lahens e sua opinião do Major	155
Quadro 9 — Excerto, pintando a família vitoriana	156
Quadro 10 — Excerto, notando as imperfeições	157
Quadro 11 — Excerto, um rosto de antessala	157
Quadro 12 — Excerto, Major varredor	160
Quadro 13 — O infortúnio de Olive Lahens	162
Quadro 14 — Excerto, o sr. Moulton	163
Quadro 15 — Excerto, Agnes pelos olhos da mãe	164
Quadro 16 — Excerto, Olive pelas lembranças da filha	165
Quadro 17 — Excerto, o conflito se materializa	166
Quadro 18 — Excerto, fala de Agnes	167
Quadro 19 — Excerto, o buchinho	168
Quadro 20 — Comparativo de “Agnes Lahens” entre edições	174
Quadro 21 — O sr. St. Clare em 1895	174
Quadro 22 — O sr. St. Clare em 1915	175
Quadro 23 — Cena final do capítulo V em 1895	176
Quadro 24 — Cena final do capítulo V em 1915	177

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 — O AUTOR E SUA OBRA	20
1.1 GEORGE MOORE.....	22
1.1.1 E a Irlanda.....	22
1.1.2 E a França.....	26
1.1.3 E a Inglaterra	27
1.1.3.1 <i>A era vitoriana e o gênero</i>	34
1.1.4 E a reescritura	46
1.2 CELIBATES	47
1.2.1 O celibato e suas outras vidas	53
CAPÍTULO 2 — OS ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS	58
2.1 O TIPO DA PESQUISA.....	58
2.2 A TRADUÇÃO.....	61
2.2.1 O traduzir	67
2.2.2 Traduzindo em contexto.....	69
2.2.3 Traduzindo o texto literário.....	72
2.3 APRESENTANDO A EDIÇÃO, TRADUÇÃO E SEU COMENTÁRIO	79
2.3.1 A edição utilizada.....	79
2.3.2 Introdução à tradução e seu comentário	83
2.3.2.1 <i>Os elementos da tradução: texto e paratexto</i>	85
2.3.2.2 <i>Os comentários</i>	88
CAPÍTULO 3 — A TRADUÇÃO DE “AGNES LAHENS”	90
CAPÍTULO 4 — OS COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO	150
4.1 CAPÍTULO I DE “AGNES LAHENS”	151
4.2 CAPÍTULO VI DE “AGNES LAHENS”	164
4.3 CRIANDO O GLOSSÁRIO DE “AGNES LAHENS”	169
4.4 UM TEXTO NÃO FINAL.....	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
REFERÊNCIAS	183
ANEXO A – SOBRE “A JANELA VITORIANA”	194
APÊNDICE A – GLOSSÁRIO	196

INTRODUÇÃO

Traduzir é mostrar aos outros a história que se quer contar. Então, mesmo com o objetivo altruísta de democratizar a literatura estrangeira — ou a cinematografia, ou os manuais de eletrodomésticos e artigos médicos de uma universidade distante, mesmo assim, não se traduz impunemente¹: minhas escolhas e visão de mundo vão influenciar quem lê e como se lê, o que não quer dizer que não se deve traduzir. Ao lançar a tradução de “Agnes Lahens”, torno-me (uma das) representante(s) de George Moore (1852–1931) no Brasil, não apenas tradutora, mas editora, crítica e revisora de uma obra que já foi apresentada noutra lugar e tempo.

Traduzir poderia ser lido como um ato de imensa covardia, pois ponho palavras nas mãos de um autor que sequer aprendeu uma vírgula de português. E se não concordo com tudo que Cyril Aslanov diz, posso concordar com ele quando diz que quem traduz “[...] ‘traduz direito por linhas tortas’”, e que é quase inevitável a *felix culpa* ao se traduzir texto, parágrafo, frase ou palavra qualquer (Aslanov, 2015, p.17).

Traduzir é um ato de libertação do texto, do autor e da tradutora. O autor que imagino querer ser lido, o texto que só existe na leitura, e a tradutora, agente do ato de traduzir, que quer, metaforicamente, subir ao palco e o representar para todos que ainda não o puderam ler.

Neste trabalho, o objetivo é traduzir George Moore ao português e representá-lo às pessoas leitoras do Brasil dentro e fora da academia; é também meu objetivo analisar e comentar sua obra no melhor da minha habilidade, com o intuito de fazer crescer o corpus teórico em relação ao autor irlandês e, com o comentário da tradução, poder servir aos Estudos da Tradução tanto como relato de experiência individual, como também uma possibilidade de abordagem do texto a ser traduzido que pode vir a servir outras pessoas tradutoras. Ao fim desta dissertação, espero que o George Moore autor esteja um pouco mais inserido no círculo leitor brasileiro.

Como agente da tradução, meu papel é e é o de dar voz ao texto. Mas meu papel como analista do texto e comentarista do processo de tradução torna mais

¹ Como disse Svetlana Geier (1923–2010), em *The woman with the five elephants* (2009): “One doesn’t translate this with impunity. I have learned an incredible amount and I have learned such a lot, not just for my profession but also for my life. It is immense.” Em tradução livre: “Ninguém traduz com impunidade. Já aprendi uma grande quantidade de coisas e tanto, não só para minha profissão, mas para minha vida também. É uma imensidão.” A tradutora se refere ao seu trabalho com as traduções de Dostoiévski, mas creio que pode servir a qualquer tradutor que se debruce sobre uma obra com cuidado.

complexo este trabalho, por ser ao mesmo tempo leitora de George Moore e leitora de mim. Como voz do texto, pretendo falar não só a leitoras acadêmicas², mas a qualquer pessoa que tenha vontade de apreciar literatura. Como analista precisarei ser literata e mediadora entre minha tradução e o texto de George Moore, que, apesar de se apresentarem como “o mesmo”, são criações distintas e, por vezes, podem discordar de si em níveis menores do texto. Como comentarista, serei crítica e entrevistadora minha, serei também arquivista e analista de qualidade, para que você, ao ler, possa seguir ao meu lado em parte do processo e entender o meu ponto de vista e minhas escolhas linguísticas e estéticas.

Swetlana Geier (1923–2010), tradutora, diz que:

a característica mais importante de um ser humano é a sua necessidade de liberdade. E essa liberdade se expressa na forma de autodeterminação. Você faz o que você quer fazer. E nossa inteligência tem um papel fatal nisso, porque nossa razão constantemente nos oferece motivos quando queremos justificar alguma coisa. Na verdade, podemos encontrar uma razão para fazer qualquer coisa.³ (Jendreyko, 2009, 59min).

É assim também com a escolha de um texto para se traduzir numa dissertação, cujo projeto é de inteira responsabilidade minha. Posso oferecer vários motivos, e os oferecerei ao longo do texto, tanto para a escolha do autor, quanto para a escolha do texto a ser traduzido.

Escolhi traduzir George Moore, um artista que muito atuou na Inglaterra durante a era vitoriana, no final do século XIX. Ele nasceu irlandês, estudou a cultura artística francesa e escreveu para o público do círculo leitor de Londres, tendo várias vivências culturais e artísticas. Quem me atraiu a George Moore foi *Albert Nobbs* (2012), o filme. “Albert Nobbs” (1927) é originalmente um dos contos de Moore e já foi traduzido ao

² O corretor de texto me indica que é errado utilizar leitoras acadêmicas para falar do “grupo de leitores” no geral, mas essa decisão é consciente e se inspira na prática de Ursula K. Le Guin em *The language of the night* (1992 [1989]), que revisou a edição de 1989 e anotou em seu prefácio: “the principal revision involves the so-called ‘generic pronoun’ *he*. It has been changed, following context, euphony or whim, to *they, she, one, I, you, or we*. This is, of course, a political change.” (Le Guin, 1992, p. 2). Minha tradução: “a principal revisão envolve o dito “pronomo genérico” *ele*. Aqui foi mudado, de acordo com o contexto, eufonia, ou capricho, para *eles, ela, alguém, eu, você, ou nós*. Esta é, obviamente, uma mudança política.” Assim como a dela, essa também é uma decisão política, e tem a ver com minha vontade de fazer serem vistas mais mulheres nos textos e menos do leitor homem padrão.

³ O documentário é em alemão, que não entendo, para a tradução me baseei, então, nas legendas em inglês: “the most important characteristic of a human being is his need for freedom. And this freedom expresses itself in self-determination. One does what one wants to do. And our intelligence plays a fatal role here, because our reason constantly offers us reasons, when we want to justify something. We can offer a reason for anything, in fact.”

português por Aníbal Fernandes⁴, mas apenas em Portugal, pela editora Hiena, no ano de 1987, com o título *O outro sexo de Albert Nobbs*. Os demais textos puramente literários do autor não foram traduzidos, com exceção do conto “Homesickness” em *Untilled Field* (1902) — traduzido como “Saudade de Casa”, por Augusta Vono (1996), e “Nostalgia”, por Júlia Serrano (2023, no prelo). Decidi por *Celibates* (1895) em negociação com minha primeira orientadora, Maria Aparecida Barbosa, mas também por me afeiçoar pela narrativa enxuta, irônica e por vezes cômica do autor irlandês.

Celibates (1895) condensa grande número de características que notei nas obras de Moore e que me interessam examinar: sua crítica à religião, seu jeito de mostrar a hipocrisia social e discutir os papéis de gênero, sua escritura de personagens femininas complexas, suas observações e descrições de humor “inglês” e “irlandês”. E, escolhi traduzir “Agnes Lahens” por sua extensão, considerando o prazo para a feitura da tradução; por ser protagonizada por personagens femininas; e por ter avaliado que o conto demonstra bem todos os aspectos mencionados acima sobre as obras de George Moore. Mildred Lawson é também uma personagem complexa, com um conto muito interessante. Tanto seu conto quanto o de John Norton têm um narrador em terceira pessoa que mostra menos do mundo em relação ao conto de Agnes, em que vemos o conflito existindo mais no exterior da personagem, em vez de dentro. Agnes tem seus conflitos com o mundo, seus problemas com a sociedade, mas tudo isso está ancorado na relação perturbada de seus pais, que são a personificação das incongruências e paradoxos da sociedade vitoriana. Nesse sentido, ela é bem diferente das outras duas.

O livro *Celibates* (1895), em relação aos outros de George Moore, talvez não seja a epítome da representação de George Moore, se isso existir, considerando a grande jornada de experimentação estética pela qual o autor passou. Porém, é um livro em que o escritor foca no aspecto social do casamento e no papel social do homem e da mulher, e como essa relação das pessoas com esses papéis afeta seu *status* como pessoa sexual e social. Tudo isso ocorre enquanto ele experimenta a transição de estilo entre textos mais caracteristicamente realistas e naturalistas, e textos mais heterogêneos, impressionistas, como explicarei melhor mais adiante.

⁴ Não consegui determinar mais sobre a identidade do tradutor, não consegui acesso ao texto traduzido, e pesquisas bibliográficas, online ou não, me deixaram incertas sobre as informações, por isso, preferi omitir quaisquer dados que pudessem ser incorretos.

Não há comum acordo na classificação de “Agnes Lahens” como conto ou novela: a editora do livro que utilizo como texto-fonte incluiu o subtítulo “Three Tales”; alguns pesquisadores chamam de “novela”; alguns, de “short story”. Sua classificação como uma novela ou conto é difícil de ser feita, pois é um texto de cerca de 80 páginas dividido em capítulos, uma aparência que comumente associamos à novela, não a um conto, entendido muitas vezes como um material mais “curto”, porém, os critérios para essa classificação não são sempre tão “especiais”.

Massaud Moisés, em *A criação literária* (2006), afirma que o conto constitui uma *unidade dramática*. O texto gravita “ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter *unidade de ação*” (Moisés, 2006, p. 40). Luzia De Maria (2004) parece se alinhar a esse entendimento quando diz que o conto é uma forma narrativa curta que trabalha a partir de um fragmento da vida.

Em “Agnes Lahens” o único conflito relevante é aquele entre os membros da família Lahens, o atrito entre cônjuges e como ele afeta a filha, Agnes. Ao longo da dissertação, explico o conflito e seu desfecho. Desde já, posso dizer que as cenas que se passam ao longo da história ocorrem praticamente todas dentro da sala de estar da casa, ou nos quartos em que dormem os personagens principais. O narrador nos explica, a partir de diálogos e fragmentos de memória, como a desavença entre o casal veio a ser, algo que corroboraria a visão do texto como conto, pois, como afirma Moisés (2004, p. 42), “quando muito, o contista apresenta um sumário do passado, ou do futuro, que possa lançar alguma luz sobre a situação em foco: é a chamada síntese dramática.”

Outras características importantes para a distinção do conto e da novela, de acordo com Moisés (2004), são: o “diálogo”, importante para a novela, dominante no conto; a “descrição”, presente em ambos, mas em contos depende da estética perseguida; “tempo” e “espaço”, geralmente limitado no conto, em oposição à novela; “narração”, tende a ser breve no conto, mas importante para a novela.

A partir da análise dessas características, e da afirmação de Moisés (2004) de que passado e futuro carecem de significação dramática, complica-se o entendimento de “Agnes Lahens” como conto ou novela.

Primeiramente, o passado, particularmente a impressão dos personagens sobre ele é de inteira relevância para o desenrolar do conflito, pois todos os personagens agem de acordo com aquilo que consolidaram como a imagem do passado que os levou até ali. O futuro já não importa tanto, exceto no que diz respeito

a Agnes e sua relutância de aceitar o presente, algo que explico melhor no Capítulo 4, mas que, em relação à classificação do gênero textual, apontaria para uma novela.

Os diálogos são realmente a grande fonte de desenvolvimento nesse texto de Moore, o que, ao contrário da relevância do passado e futuro, mostraria uma tendência maior ao entendimento do texto como um conto.

O tempo transcorrido entre as ocorrências do texto é mais ou menos delimitado, mas nunca precisado; ainda assim apontando para uma característica das novelas em que ocorrem mais cenas e ações, ainda que o conflito principal seja sempre o mesmo. O espaço, como já mencionado, é relativamente limitado, pois a maioria das cenas ocorrem dentro da casa da família Lahens. Ainda assim, é possível dizer que a narrativa tem um espaço mais aberto, característica das novelas.

A narração, ainda que breve, é importante para a construção de Moore, pois se mistura às percepções que os personagens têm de si e dos outros, informando a leitura através de indícios e sugestões, assim como a descrição da sala, dos personagens e objetos. Ou seja, de acordo com a classificação de Moisés (2004), traria características que apontariam “Agnes Lahens” tanto como conto, quanto como novela. Nos capítulos 1 e 4 as noções de espaço e tempo serão melhor desenvolvidas.

Por ora, justifico minha opção pela classificação de conto. Apesar de ser um texto de grande extensão, dividido em capítulos e com tempo e espaço mais dilatados, o texto está inteiramente focado em um único conflito principal: as desavenças entre o Major e a sra. Lahens e como isso afeta Agnes Lahens, sua filha. Minha opção não deve ser entendida como uma categorização final sobre o gênero textual, pois, como demonstrado, é um texto de características híbridas, e o entendimento da obra como um conto servirá, na dissertação, para indicar como o conflito existente dentro de “Agnes Lahens” é relevante para sua construção.

No livro organizado por Mary Pierse, *George Moore: artistic visions and literary works* (2006), a pesquisadora brasileira Munira Hamud Mutran escreve sobre George Moore no Brasil, em seu ensaio *The labyrinth of selection in Confessions of a young man* (2006), comenta que, como pesquisadora latino-americana, analisar George Moore a partir de suas autobiografias seria a maneira mais atraente, mais interessante, de se aproximar do autor. A escolha de *Confessions of a Young man*, livro em que Moore narra o tempo que viveu em Paris, como objeto de estudo lhe permitiria, como pesquisadora, explorar a importância desse autor para os estudos literários do Brasil.

Mas trabalho com a perspectiva de que interessa também aos estudos literários do Brasil ter contato com os contos, romances e outros puramente ficcionais de George Moore, concordando com Mary Pierse, quando diz que:

Como um autor que mudou seu estilo a cada volume — e um exemplo significativo dessa espécie rara — Moore certamente oferece uma gama fascinante de experiências textuais, não apenas nos contextos da literatura anglo-irlandesa e do Renascimento Cultural Irlandês, ou da ficção naturalista (um campo limitado e limitante ao qual ele foi ocasionalmente designado), mas também em relação a áreas diferentes como a autoficção, literatura grega clássica, agenda feminista, França do *fin-de-siècle*, tradução, gênero e os limites de gênero. (Pierse, 2006, p. xii)⁵

Traduzir o texto de um autor com tantas experiências textuais e estilísticas é um desafio e um exercício agradável para uma tradutora em eterna formação. *Celibates* (1895), a obra escolhida pelos motivos acima enunciados, não é, para George Moore, uma de suas obras primas. Na apresentação de *In single strictness* (1922), livro em que Moore recicla temas e trechos inteiros de *Celibates* (1895), ele afirma que o livro de 1895 foi um livro “escrito antes que eu atingisse meus limites naturais de expressão literária”⁶ (Moore, 2018, n.p.). Não obstante, é um livro que marcou sua carreira, pois sentiu a necessidade de retornar a ele mais de vinte anos depois, tendo retirado, inclusive, páginas inteiras dele para a escrita de *In single strictness* (1922).⁷

⁵ Tradução minha. No texto-fonte: “As an author who changed his style with every volume - and a remarkable example of that very rare species - Moore certainly offers a fascinating range of textual experiences, not just in the contexts of Anglo-Irish literature and the Irish Literary Revival, or of naturalist fiction (a limited and limiting field to which he has been occasionally consigned), but also in connection with areas as dissimilar as the artist novel, Greek classical literature, feminist agendas, fin-de-siècle France, translation, genre and genre limits.”

⁶ Tradução minha. No texto-fonte: “[...] a book written before I had reached my natural limits of literary expression.”

⁷ George Moore escreveu para a abertura de *In single strictness* (2018 [1922], n.p.): “For the unfolding of my subject more than one story was needed; but the temperaments of the people in the stories are so closely related that I look upon this book as a single narrative divided into five chapters; and the book’s unity having been pointed out, it only remains for me to tell that the stories are all new with the exception of then or a dozen pages borrowed from *Celibates*, a book written before I had reached my natural limits of literary expression, and that I found myself in the beginning of 1920 obliged to abandon any faintest hope I may have had of rewriting *Celibates* for the task of filling the gap with a new work entitled *In Single Strictness*.”

Minha tradução: “Para o desenvolvimento do meu assunto, mais de uma história foi necessária; mas os temperamentos das pessoas nas histórias estão tão intimamente relacionados que considero este livro uma única narrativa dividida em cinco capítulos; e tendo sido apontada a unidade do livro, resta-me apenas dizer que as histórias são todas novas, com exceção de uma dúzia de páginas emprestadas de *Celibates*, um livro escrito antes de eu ter atingido meus limites naturais de expressão literária, e que me vi no início de 1920 obrigado a abandonar qualquer esperança que pudesse ter de reescrever *Celibates* para a tarefa de preencher a lacuna com um novo trabalho intitulado *In Single Strictness*.”

Portanto, proponho aqui a tradução comentada de uma narrativa representativa de *Celibates* (2010 [1895]), nomeadamente “Agnes Lahens”, de maneira a expressar, a partir de comentários críticos, o fazer narrativo impressionista, como é descrito por Michael O’Sullivan (2006), do autor ao longo da obra. A tradução comentada é um gênero-forma definido em *Por que e como pesquisar a tradução comentada?*, de Marrie-Helène Catherine Torres (2017). Segundo a autora, é uma metodologia de pesquisa baseada na prática, “Uma espécie de método científico de tradução literária comentada” (Torres, 2017, p. 19). Resumidamente, tradução comentada é uma forma de pesquisa prática, em que a tradutora comenta a própria tradução. Seus aspectos formais serão discutidos mais adiante, no Capítulo 2, e para isso, serão delimitadas, no Capítulo 1, as características que levaram O’Sullivan (2006), em *Singular celibates: narrative seduction in Moore and Joyce*, a descrever o estilo de Moore como “impressionista”, que constrói a intimidade, pensamentos e objetivos dos personagens através de dados sensoriais, a relação de cada personagem com eles e as percepções dos personagens.

Traduzir *Celibates* é traduzir, no sentido figurado que Umberto Eco (2011a) dá à palavra, a subjetividade e visão artística de Moore, seu estilo, seu modo de se exprimir literariamente (Eco, 2011b), oferecendo uma perspectiva retroativa de uma fase considerada superada pelo autor.

Também preciso fazer considerações sobre o contar histórias e sobre o traduzir. Para Walter Benjamin (2019)⁸, contar histórias é buscar o que está além da informação, e o “traduzir propriamente dito” (Jakobson, 2000) é “ir configurando, em sua própria língua, amorosamente, chegando até os mínimos detalhes, o modo de designar do original” (Benjamin, 2008 [1923], p.77). Similarmente, Paulo Henrique Britto (2016) e Jiří Levý (2011) têm a tradução como representação, ou seja, como uma atividade que visa “representar uma obra literária [...] do mesmo modo que um ator representa o papel de Hamlet no palco” (Britto, 2016, p. 26).

Ao final deste trabalho, espero responder as seguintes perguntas: como deve proceder a pessoa tradutora? Qual o trabalho de quem traduz George Augustus Moore? Que elementos devem ser levados em consideração em uma tradução? Como se realiza a narrativa de Moore? Como, e se, opera a intertextualidade e

⁸ Escrito originalmente em 1933, publicado postumamente em 1972.

subjetividade em sua obra? Como trabalhar as figuras, os símbolos, as vozes (que vozes estão presentes?) e demais elementos presentes no texto do autor?

No primeiro capítulo, situo o autor e o conto “Agnes Lahens” historicamente, culturalmente e o posiciono dentro do seu contexto sociohistórico. Também analiso como são percebidos por diferentes estudiosos da sua obra e por contemporâneos. No segundo capítulo, são destrinchados os elementos teóricos, metodológicos e analíticos que embasam minha jornada tradutória. O terceiro capítulo apresenta a tradução de “Agnes Lahens” cotejada, ou seja, lado a lado com o texto-fonte. O quarto capítulo conta com meus comentários críticos sobre a obra, o próprio fazer tradutório e sobre as estratégias utilizadas para a tradução e representação da narrativa subjetiva, impressionista e intertextual de Moore. As considerações finais deste trabalho fazem uma retrospectiva do que se pretendia alcançar, o que efetivamente foi alcançado e que novos caminhos se abriram como possibilidades para o futuro da pesquisa sobre George Moore e *Celibates* (1895).

CAPÍTULO 1 — O AUTOR E SUA OBRA

Antes de falar de Agnes Lahens, Mildred Lawson, John Norton, Albert Nobbs, e tantas outras vidas de celibato, preciso falar de George Augustus Moore, quem as escreveu e reescreveu durante sua carreira de escrita na Irlanda, França e Inglaterra do final do século XIX e início do século XX. George Moore nasceu em 1852, no casarão de sua família, o Moore Hall, no Condado de Mayo, Irlanda, e faleceu no ano de 1933, em Londres (Jeffares, 1965). É um escritor irlandês, mas que muito viveu fora do local de nascença. Passou pela sociedade parisiense, estudou pintura, tornou-se amigo de Mallarmé, de quem foi tradutor, Manet, Degas, Renoir, Pissarro, Turgenev, Alexis e Zola, se impressionou e perdeu o fascínio pela arte impressionista. Em Londres e Dublin se encantou e desencantou com o teatro, deu “olá e adeus a Yeats e o Renascimento Irlandês”, e criticou — ora para o bem, ora para o mal — a ousadia e a repressão do fim do século (Pierse, 2006, xi)⁹.

Para outro escritor e crítico inglês, Charles Morgan (1894–1985), que escreveu *Epitaph on George Moore* (1935), o autor de *Celibates* (1895) recriou o romance inglês, não apenas uma, mas duas vezes. A primeira sendo com a escrita de *Esther Waters* (1894); a segunda, dez anos depois, quando, nas palavras de Morgan (1935, n.p.): “começou uma série de contos, estendendo-se do Lago, através do Ribeiro de Querite até Afrodite em Áulide”. O escritor afirmou ainda que *Esther Waters* seria responsável por dar liberdade à prosa inglesa e que os contos de Moore teriam oferecido uma nova cadência e disciplina ao texto inglês, “uma reconciliação entre a palavra escrita e a falada” (Morgan, 1935, n.p.)¹⁰.

A opinião de Morgan (1935) é partilhada por Alexander Norman Jeffares (1920–2005), responsável por uma das poucas biografias que pude encontrar de George

⁹ Adaptação e tradução minhas. No contexto original: “The Irish writer George Moore (1852-1933) was a significant figure on the literary stages of Paris, London and Dublin for over half a century. Between 1880 and 1931, his frequently controversial creative involvements included spells with literary theatres in London and Dublin, jousts with the daring and repression of the fin de siècle, and a hail-and-farewell to Yeats and the Irish Revival. Avant-garde in his feminism, egalitarian principles, psychological understanding and literary endeavours, George Moore’s substantial contribution to English and Irish literature owes much to French artistic influences, English models, and Irish heritage.” (Pierse, 2006, xi).

¹⁰ Tradução minha. No texto-fonte: “Twice George Moore recreated the English novel – first in 1894 when *Esther Waters* gave us our liberty, and again ten years later when there began that series of tales, extending from *The Lake* through *The Brook Kerith* to *Aphrodite in Aulis*, in which we may discover, if we will, a new cadence and discipline, a new reconciliation between the written and the spoken word.” Os títulos foram traduzidos livremente por mim, apenas para fins didáticos.

Moore, e por Munira Mutran, que escreveu em *Álbum de Retratos — George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um momento cultural* (2002, p. 20): “Creio que a injustiça está mais ligada aos romances, pouco lidos hoje, do que às autobiografias e aos contos (que foram decisivos para *Dubliners*).” A pesquisadora fala sobre o fato de, historicamente, Moore ser pouco lido e estudado em comparação a seus conterrâneos, especialmente no Brasil, nas suas diversas faces (pessoal e profissional), não tendo nenhum de seus romances traduzidos ao português ainda.

Aqui interessa mais entender o George Moore escritor, mas como mostrarei, é difícil separar qualquer uma de suas afinidades artísticas de suas obras. Homem branco, católico cansado e admirador do protestantismo, de uma Irlanda cansada do século da Grande Fome, de uma França proto-feminista, de uma Inglaterra mais rica e protestante que seu país de origem, mas que também vivia um momento de efervescência social, o escritor irlandês usou a própria vida, amigos (e desafetos), dilemas interpessoais e identitários como combustível para os temas, as imagens e os personagens de suas obras.

No livro *A batalha das estéticas* (2015), Mutran menciona o fato de Gilberto Freyre ter comentado *Confessions of a young man* na “Seleta para Jovens”, organizada pelo próprio em 1971 (Mutran, 2015). *Confessions of a Young man* é um texto autobiográfico de Moore, publicado em 1888. Segundo Mutran (2015), isso, dentre outras coisas, ajudaria a entender se essa produção crítica reverberou na do Brasil, como a crítica do Brasil enxerga as estéticas do fim do século XIX, como os textos dessas estéticas antecipam o modernismo etc., além de justificar a relevância de estudar Moore no Brasil. Na introdução deste mesmo livro, a autora afirma: “acredito que só a partir do texto criativo de um determinado autor é possível chegar a entender sua maneira de representar a realidade” (Mutran, 2015, p. 28). Assim, proponho a tradução de Moore como maneira de aproximarmos dele como autor, mas também como forma de nos aproximarmos de mim como tradutora, entendendo melhor o processo que percorri durante a tradução.

Entretanto, como George Moore foi um prolífico¹¹ autor de textos variados — não só os puramente literários, como contos e romances, como também textos autobiográficos e críticos e tendo atuado ainda como tradutor —, dedico a seguir uma breve seção para apresentá-lo não só como pessoa, mas como profissional dos textos

¹¹ A George Moore Association tem em seu site uma lista extensa de todas as publicações do autor. Ela pode ser acessada aqui: <https://www.georgemooreassociation.org/publications>.

e das artes, com o auxílio de outras pessoas que realizaram pesquisas sobre ele e sobre seu tempo. Depois, apresento a obra e as personagens escolhidas como foco desta pesquisa.

1.1 GEORGE MOORE

1.1.1 E a Irlanda

Como já mencionado, George Augustus Moore nasceu na Irlanda no ano de 1852, numa família que enriqueceu, de acordo com Norman Jeffares (1965), graças aos empreendimentos comerciais de seu tataravô, também George Moore, e que seguiu abastada durante a atuação política de seu pai, George Henry Moore, especialmente na Inglaterra; o funcionamento adequado do sistema de arrendamento das terras (os *landlords*), que lhes garantia camponeses pagando aluguéis; e as receitas dos empreendimentos com corridas de cavalos.

Moore teve quatro irmãos: Augustus, Julian, Maurice e Nina; respectivamente, um jornalista, um musicólogo, um coronel das forças inglesas e Senador do Estado Livre, e uma esposa da família anglo-irlandesa Kilkelly (pois à época era difícil que uma mulher fosse outra coisa). O autor de *Celibates* (1895) cresceu sendo educado na doutrina católica, religião herdada de seu tataravô; estudou até os quinze anos em Oscott, um internato católico inglês (The George Moore Association, s.d., n.p.); e pôde perseguir o desejo de se tornar pintor em Paris quando recebeu sua herança após a morte do pai. Seu período na França será mais bem trabalhado na seção seguinte.

Mary Blake Moore foi a mãe de George Moore, e pertenceu a uma tradicional família irlandesa das *Galway Tribes*, as “quatorze famílias da Irlanda medieval que ascenderam das classes mais baixas para tornarem-se as principais famílias mercantis de Galway”¹² (Boldt, 2021, n.p.). Seu pai era um senhor de terras, um *landlord*, e político bastante conhecido pela sua generosidade com seus arrendatários, os *tenants*. Isso, pois, de acordo com Pierse (2006, p. 102), cedeu grandes quantidades de seu dinheiro para aliviar os problemas que as pessoas passavam em suas terras durante a época da Grande Fome na Irlanda.

¹² Tradução minha. No texto-fonte: “[...] fourteen families from the medieval Irish lower classes who rose to become Galway’s prime merchant families [...]”

Para fins de contexto, a Grande Fome foi um período no século XIX que compreendeu os anos de 1845 a 1850 (Gray, 2018), mas que já vinha se construindo desde o início do século, com várias fases de falta de alimentos causadas por problemas nas plantações, práticas de exploração agressivas da elite, mudanças demográficas etc. e que reverberou até o final do século XIX. Durante a Grande Fome, a Irlanda passou por uma grave crise alimentícia cujo estopim foi o fungo *phytophthora infestans*, que fez adoecer as plantações e prejudicou enormemente a colheita, principalmente as de batata, alimento básico para boa parte da população mais vulnerável irlandesa (Gray, 2018). Como consequência disso, durante quase metade do século, instalou-se um grande fluxo migratório, especialmente de famílias menos abastadas, e, até o final do século, a população emigrada da Irlanda superava em número o contingente populacional do início dos anos 1800 (Kenny, 2018).

Esse período histórico da Irlanda está retratado na obra de Moore no conto “Homesickness”, que compõe a coleção de contos de *The untilled field* (1902), escrita durante seu período de participação do período conhecido como *Irish Revival*, encabeçado por figuras como William Butler Yeats e Edward Martyn, com quem Moore trabalhou na fundação do *Irish Literary Theatre*, Teatro Literário Irlandês (Moore, 2018). Quando participou do *Irish Revival*, o movimento de renascimento das artes ao final do século XIX e início do século XX, Moore já havia passado parte de sua vida na França e se envolvido com o mercado literário e artístico de Londres. E foi o envolvimento com esse movimento que o fez retornar à pátria onde nascera, em 1901.

Havia, à época, um descontentamento geral com o tratamento que estava sendo dado às artes, assim como com o governo inglês, colonizador da Irlanda. O *Irish Revival*, do qual fez parte o Teatro Literário Irlandês, foi, então, um movimento que uniu artes e nacionalismo, refletido também no interesse de fortalecer e reviver a herança gaélica da Irlanda (Britannica, 2012).

Em seu prefácio para *The bending of the bough* (1921), George Moore confessou que os participantes do Teatro Literário Irlandês estariam sendo cobrados a explicar seu deslocamento para Dublin, justificando “porque o sr. Martyn, o sr. Yeats, e eu preferimos ver nossas peças sendo produzidas em Dublin em vez de em Londres” (Moore, 2018 [1921], n.p.)¹³ A resposta seria a estagnação artística de Londres. Era o entendimento de Moore de que a Inglaterra e sua capital eram grandes demais,

¹³ Tradução minha. No texto-fonte: [...] why Mr. Martyn, Mr. Yeats, and myself prefer to have our plays produced in Dublin rather than in London.”

velhas demais e ricas demais, condições que inviabilizavam o surgimento de novas expressões artísticas e até mesmo a própria arte (Moore, 2018 [1921]). A arte, disse Moore (2018 [1921]) surge em países novos, como a Irlanda; a Inglaterra, já adulta, portanto, parara de produzir arte, o que inviabilizava qualquer revitalização do teatro londrino. O autor irlandês chegou a essa conclusão depois de ver os dramaturgos Henry Ibsen (1828–1906) e Maurice Maeterlinck (1862–1949), quem ele considerava “os grandes poetas dramáticos da modernidade” (Moore, 2018 [1921], n.p., tradução minha), não serem bem recebidos pelo público londrino, enquanto “dramaturgos ordinários” (Moore, 2018 [1921], n.p., tradução minha) tinham sucesso de recepção usando estratégias de entretenimento rasas.

Leide Oliveira (2016) estuda em sua dissertação “*I am of Ireland*”: *history and politics in the poetry of William Butler Yeats*” a relação entre a poesia de Yeats e o momento político da Irlanda. Ela nos oferece sua análise de *The Rose* (1893), livro de poesia em que William Butler Yeats “celebra a Irlanda mítica” (Oliveira, 2016, p. 49, tradução minha). O primeiro poema do livro, “To Ireland in the coming times”, na leitura de Oliveira (2016), demonstra o aspecto nacionalista do movimento. Nele, Yeats se compromete a ajudar na reconstrução da identidade nacional da Irlanda, fragilizada graças à presença britânica (Oliveira, 2016). Vale destacar ainda o comentário de Oliveira (2016) sobre a conclusão do poema “To the Rose upon the rood of time”:

Nas últimas três linhas desse poema, Yeats escreve: “Venha cá; eu iria, antes de chegar minha hora de partir, / Cantar a velha Eire e sua tradição: / Rosa Rubra, Rosa soberba, Rosa triste dos meus dias” (p. 22–24). Yeats indica que seu objetivo, na maioria dos poemas que compõem *The Rose* é o de enaltecer o passado e buscar uma salvação para o presente entorpecido pelo qual passava a Irlanda. Não é por acaso que o nome do país está escrito na língua irlandesa dentro do poema. Isso sinaliza o sentimento nacionalista sobre a língua irlandesa que estava sendo substituída por aquela do colonizador” (Oliveira, 2016, p. 49).¹⁴

O resgate nacionalista era, também, portanto, o resgate da língua e das artes, ainda que esses aspectos não fossem compreendidos igualmente entre seus

¹⁴ Tradução minha, sem preocupação estilística na recriação do poema de Yeats, apenas com intenção de explicitar a mensagem inscrita nele. No texto-fonte: “In the last three lines of this poem, Yeats writes: ‘Come near; I would, before my time to go, / Sing of old Eire and the ancient ways: / Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days’ (22-24). Yeats indicates that his endeavor in most of the poems that compose *The Rose* is to praise the past and to seek relief from the dull present that Ireland was going through. It is not by chance that the name of the country is written in the Irish language in this poem. It signals the nationalist feeling regarding the Irish language that was being replaced by the language of the colonizer.”

participantes. Um exemplo está na diferença de tratamento dado à língua irlandesa. Moore, em *Hail and farewell* (2018 [1911]), fala que Edward Martyn tinha a intenção de construir os diálogos de suas peças na língua irlandesa, enquanto Yeats via na expressão oral da língua, a língua do povo, a solução para uma nova literatura, e o próprio Moore considerava essa uma batalha perdida, até mesmo para o inglês, que se empobrecia mais a cada dia. Ainda assim, os participantes do movimento colaboraram em vários níveis.

Quando Moore se juntou ao movimento em 1901, mudou-se para a Irlanda e concordou em colaborar com Yeats na peça *Diarmuid and Grania* (1901), que surgiu da tradução feita por Isabelle Augusta Gregory (1842–1932), Lady Gregory, de um conto do folclore irlandês. Mas a relação de Moore com William B. Yeats, Edward Martyn, Lady Gregory e outros artistas envolvidos com o Teatro Literário Irlandês carrega complexidades além do escopo desta pesquisa, e seria impossível exaurir aqui as condições de envolvimento e afastamento de Moore com o movimento. Mas os dez anos seguintes que passou na Irlanda, suas experiências e relacionamentos, além de relatos sobre o andamento do Irish Revival, tudo isso Moore relatou, ou descreveu criativamente, em *Hail and Farewell* (2018 [1911]). Esse texto autobiográfico foi escrito em três volumes, os quais ele encerra dizendo que nem sempre sonho e circunstância se alinham:

Sinto que devo deixar minha terra natal e meus amigos para o bem do livro; Um esforço de libertação, como eu o prevejo — libertação dos rituais e dos padres, um livro de máximas e exemplos, um ponto de inflexão no destino da Irlanda. E ainda assim, rezei para que fosse poupado da dor de escrevê-lo, e que me fosse permitido adquirir a Clos St. Georges, uma esposa e um filho. Mas homem nenhum escapa seu destino. Algo me impelia para fora da Irlanda, o quê, não tinha certeza ainda. Devo ceder ao meu instinto [...] (Moore, 2018, n.p.).¹⁵

O autor irlandês atribui, então, seu afastamento a um “instinto”: o seu instinto de artista e escritor que não consegue parar de criar aquilo que deseja. Fica claro aí, que sair da Irlanda também significou para ele uma ruptura definitiva com a religião, o catolicismo, já muito tempo depois da publicação de *Celibates* (1895), no qual já

¹⁵ Tradução minha, no texto-fonte: I felt I must leave my native land and my friends for the sake of the book; a work of liberation I divined it to be — liberation from ritual and priests, a book of precept and example, a turning-point in Ireland's destiny, and yet I prayed that I might be spared the pain of the writing it and permitted instead to acquire the Clos St Georges, a wife, and a son. But no man escapes his fate. Something was propelling me out of Ireland, whither I was not yet sure. I must yield to instinct [...]

ensaiava críticas à religião. Isso é verdade até mesmo em *Untilled field* (1902), uma coleção de contos irlandeses com grande influência do aspecto religioso sobre a vida de seus personagens.

Então, apesar de sua atuação no Teatro Literário Irlandês ter se encerrado, e de ter deixado muitos de seus amigos na Irlanda, foi nesse período, de acordo com Fabienne Garcier (2006), que Moore passou por uma nova fase de experimentação de gêneros. Se antes ele preferia romances e novelas, ali passou a experimentar mais com o teatro e os contos, de onde surgiu o já mencionado *The untilled field* (1902).

Os gêneros textuais com que trabalhou mudaram bastante ao longo de sua vida, assim como a forma artística. Como dito, inicialmente George Moore pretendia tornar-se pintor, por isso foi até a França, para estudar. Assim, foi no país de Manet que acabou se enveredando para a literatura.

1.1.2 E a França

Como dito, antes do retorno à Irlanda, no início do século XX, George Moore viveu na França no início de sua vida adulta. Durante o período na França (dos 21 aos 27 anos, 1873–1879), ele se aproximou de pintores e pensadores das artes nos cafés parisienses, experiência que deixou registrada em *Confessions of a young man*, aqui traduzida por Munira Mutran (2015, p. 30): “Naquela época, a vida significava uma avalanche de emoções novas e intensas; cada pensamento era, para mim, um pensamento novo” (Moore, 1888, p. 63–64). Foi durante este período que Moore se “engraçou” e se afastou de muitos movimentos estéticos, crescendo em sua consciência crítica (de si e dos outros), e desistindo da ideia de ser pintor. Para Charles Morgan (1935), Moore afirmou que se imaginou na vida como um artista, mas que, imaginando-se pintor, viu a própria imaginação se esvaír, e apenas quando abandonou os pincéis foi que sua natureza se alinhou com sua imaginação¹⁶. Então, ele pode não ter permanecido para sempre como pintor, mas seguiu artista e, como afirma Thaís Soranzo (2020), em sua dissertação *Na encruzilhada entre a vida e a arte: um estudo de The Picture of Dorian Gray, de Orscar Wilde, e Esther Waters, de*

¹⁶ Adaptado de: “The man you will tell of imagined himself as an artist; he went to Paris to become an artist; but when he imagined himself as a painter, the imagination was sterile, like a man mated with the wrong woman, and it was not until he threw away his brushes that his imagination paired with his nature.”

George Moore, essa vivência dos debates artísticos e literários fora da realidade inglesa permitiu que George Moore contribuisse bastante com a cena cultural do fim da era vitoriana.

Em *Confessions of a young man* (1888), Moore fala de um período que Mutran (2002, p. 113) descreve como de grande “convulsão artística”. Seus anos na França foram os de primeiras experiências literárias, anos em que adquiriu muitas das ferramentas e conhecimentos críticos e estéticos que permearam suas produções para o resto de sua vida. Ao retornar para a Inglaterra, depois de um breve período na Irlanda, durante a *Land War* (iniciada em 1879) escreve que:

Vestia o naturalismo no pescoço, o romantismo alfinetado sobre o coração, o simbolismo carregava como um revólver de brinquedo no meu colete, a ser usado apenas em emergências. Não faço valor de juízo sobre se eu era um charlatão ou um gênio, apenas declaro que me deparei uma postura dócil de todos — atores, agentes, editores, divulgadores —, dispostos a me escutar. (Moore, 2018 [1888], n.p.).¹⁷

A estadia na França lhe conferira uma boa primeira impressão, então, diante dos agentes do mercado literário e artístico de Londres, onde foi construir sua carreira. Impressão que não se sustentou para sempre, e as primeiras oportunidades que conseguiu a princípio, se tornaram censura no futuro, especialmente devido às influências consideradas mais problemáticas pelo mercado, como foi a de Zola.

1.1.3 E a Inglaterra

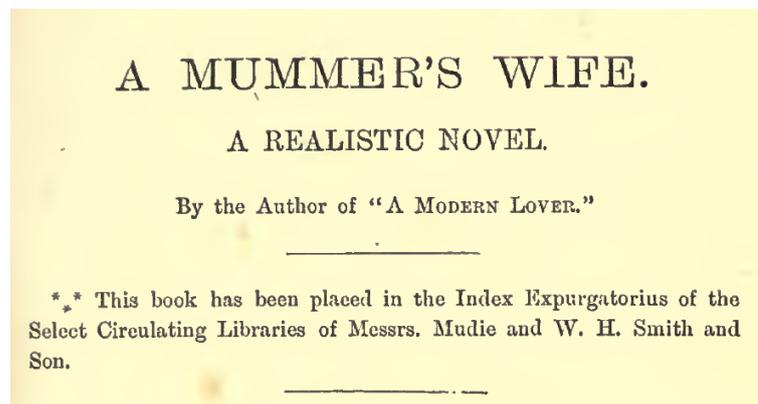
Como dito, da França George Moore tirou boa parte de sua formação artística. Émile Zola (1840–1902), escritor naturalista, serviu de molde para parte de sua carreira. Seu envolvimento com a publicação da obra do autor francês na Inglaterra, assim como com o editor de Zola na Inglaterra, Henry Richard Vizetelly (1820–1894) — que atuou como editor de Moore, colocaram-no de um lado muito polêmico das discussões e acontecimentos literários de Londres.

¹⁷ Tradução minha, no texto-fonte: Naturalism I wore round my neck, Romanticism was pinned over the heart, Symbolism I carried like a toy revolver in my waistcoat pocket, to be used on an emergency. I do not judge whether I was charlatan or genius, I merely state that I found all — actors, managers, editors, publishers, docile and ready to listen to me.

No seu prefácio¹⁸ para *Piping Hot!* (1887), de Émile Zola, Moore escreveu: “Émile Zola é, para mim, um grande poeta épico, e ele pode, penso eu, não inapropriadamente receber a alcunha de Homero da vida moderna” (Moore, 1887, p. vi)¹⁹. Émile Zola, àquele tempo, não era bem recebido na sociedade inglesa, que vivia um período de grandes mudanças e embates culturais. Por exemplo, sua própria participação na edição de *Piping Hot! (Pot Bouille) — a realistic novel*, demonstra o envolvimento de George Moore em intrigas relacionadas à censura na literatura.

Publicado e traduzido ao inglês originalmente em 1887, por Henry Vizetelly, *Piping Hot!* é apenas uma das obras de Zola que renderam ao editor inúmeras denúncias de obscenidade (Cummins, 2009, p. 108), e que eventualmente levaram à sua prisão. Vizetelly também foi editor de *A Mummer's Wife* (1885), romance de George Moore classificado por William B. Yeats como o primeiro romance naturalista escrito em inglês, de acordo com a introdução de Gill Rossini (Moore, 2018, n.p.). E, na própria edição de 1887 de *Piping Hot!*, a editora de Vizetelly avisa aos leitores que a obra de Moore entrou na lista de livros censurados, o *index expurgatorius*, pelas “bibliotecas circulantes”, como visto na reprodução abaixo da página de um dos paratextos da edição.

Figura 1 — Moore no *Index Expurgatorius*



Fonte: Zola, 1887 (adaptado).

Já na Inglaterra, Moore chegou a escrever ensaios criticando o controle socioeconômico que tinham os livreiros dessas bibliotecas sobre o que circulava entre o público. Em *Literature at Nurse, Or circulating morals* (1885), ele critica não só os

¹⁸ Na edição com a qual tive contato, não há menção de quem encomendou o prefácio, nem de quem traduziu a obra.

¹⁹ Tradução minha, no texto-fonte: “Émile Zola is to me a great epic poet, and he may be, I think, not inappropriately termed the Homer of modern life.”

livreiros, como as “mães de família” que criticam histórias “não adequadas” para a leitura de suas filhas. O autor pede que a literatura seja escrita como homens e mulheres adultos falam sobre os desejos e deveres da vida. Ele não é contra uma literatura para “jovens moças”, mas diz que deve haver um jeito de os escritores conseguirem escrever sobre os dilemas morais e religiosos de seu tempo tal qual eles os percebem.

Devemos escrever como nossos poemas, nossas histórias, nossas biografias são escritas, e desistir de uma vez por todas de nos perguntarmos a mais boba de todas as perguntas bobas, ‘Minha filha de dezoito anos pode ler este livro?’ (Moore, 1885, p. 21)²⁰.

Um contraponto histórico para esse posicionamento, entretanto, está no fato de as bibliotecas circulantes terem sido criadas especialmente para a dita “leitura feminina”. De acordo com Amanda Salomão e Eduardo Alentejo (2019), numa época em que as mulheres tinham o acesso negado à maior parte dos ambientes de leitura, as bibliotecas circulantes tinham um papel definido:

Nascidas no seio da Revolução Industrial como um negócio privado que tinha como um de seus principais intuitos o aluguel de livros - especialmente romances - para o público feminino, esses estabelecimentos atuaram, no cenário da nova configuração econômica e social desencadeada pelo processo revolucionário, como facilitadores no que tange ao acesso da mulher à cultura impressa, ainda que visassem apenas ao lucro. (Salomão; Alentejo, 2019, p. 196).

É fácil entender, portanto, o motivo da censura: os textos de Moore, considerados realistas (Mutran, 2002), mostravam um retrato social que fugia do moralmente aceito para as moças. Ao lutar contra a censura de suas e outras obras nessas bibliotecas, Moore acabou por lutar pela liberdade de leitura para as mulheres, apesar de eu não ter, até este momento, comprovação alguma de que sua intenção combativa contra a censura fosse altruísta. Parece-me, na verdade, estar alinhada apenas com seu desejo de não ter as obras censuradas. Existem muitos argumentos para entendê-lo como aliado, entretanto.

²⁰ Tradução minha, no texto-fonte: We must write as our poems, our histories, our biographies are written, and give up once and for ever asking that most silly of all silly questions, “Can my daughter of eighteen read this book?.” O ensaio também pode ser lido aqui: https://archive.org/details/literatureatnurs0000moor_a9y4/page/20/mode/2up.

Eliane Berutti (2014), por exemplo, explora em *Albert Nobbs* (1927), a possibilidade de ler Albert Nobbs, protagonista, como uma pessoa trans masculina. No ensaio *Albert Nobbs: Mulher, masculinidade e Passing* (2014), a pesquisadora afirma que a construção de Albert Nobbs por Moore constitui “mais um personagem literário a retratar a vida e a luta pela sobrevivência de muitas mulheres [...]” (Berutti, 2014, p. 27).

Outra investigação extensa sobre as protagonistas de George Moore e seu vínculo com o feminismo do século XIX está no capítulo “George Moore: the committed feminist” (2006), da pesquisadora María Elena Jaime de Pablos. Nele, De Pablos analisa “as sucessivas representações das heroínas de Moore, de 1886 (*A drama in muslin*) a 1922 (*In single strictness*)” (De Pablos, 2006, p. 184) e chega à conclusão de que podemos dizer que Moore desejava que a mulher tivesse sua autonomia para que sua individualidade pudesse florescer, e que a mulher devia ser considerada um membro integral da sociedade (De Pablos, 2006). Isso, pois, segundo a pesquisadora, ao integrar a experiência feminina ao discurso literário, trazendo à tona seus processos mentais e suas experiências de vida, Moore faria repercutir uma mensagem na mente de quem o lesse:

[...] uma mensagem de crítica social que confronta uma realidade sexista. Portanto, ao prazer estético proporcionado por sua prosa, acrescenta-se uma lição humanitária: de que é impossível para a sociedade progredir enquanto a liberdade e igualdade continuam a ser negadas a uma parte de seus membros. (De Pablos, 2006, p. 193).²¹

A afirmação de De Pablos (2006) pressupõe a intenção do autor em defender as mulheres, já que ele é um “feminista comprometido” (*committed feminist*), e ela atribui a ele o desejo de querer a autonomia das mulheres, de desejar a igualdade entre homens e mulheres. Questiono, entretanto, a vinculação das ideias presentes dentro da narrativa como são recepcionadas por uma leitora contemporânea à real perspectiva e opinião pessoal do escritor George Moore. De Pablos (2006) conclui seu comentário afirmando que a lição humanitária de igualdade anda de mãos dadas com o prazer estético da obra, o que poderia, então, apontar não necessariamente uma vontade da pessoa George Moore, mas de suas próprias personagens. Ou seja,

²¹ Tradução minha, no texto-fonte: [...] a message of social criticism that confronts a sexist reality. Thus, to the aesthetic pleasure provided by his prose is added its humanitarian lesson: that it is impossible for society to make progress while liberty and equality continue to be denied to a section of its members. (De Pablos, p. 193).

talvez não seja George Moore o feminista, mas sim, suas heroínas. Mas isso não seria dizer, então, que o escritor irlandês gostaria de espalhar o discurso dessas heroínas? Talvez sim.

Alinhada a De Pablos (2006), Mary Pierse, em *His father's son: the political inheritance* (2006), discorre sobre uma dessas heroínas, Mildred Lawson, cuja história está presente em *Celibates* (1895): “As extravagâncias de Mildred Lawson, seus caprichos e sucessivas experimentações certamente chamariam o rótulo condenatório da *New Woman* por parte de alguns leitores [...]” (Pierse, 2006, p. 108)²². A *new woman*, a nova mulher, seria, de acordo com De Pablos (2006), a mulher que conseguiu, ou que luta para conseguir, algum grau de igualdade e liberdade, algo similar ao termo “feminista” atualmente. Retratar esse tipo de mulher, para De Pablos (2006) e Pierse (2006), alinha George Moore aos discursos feministas da época, que questionavam a suposta superioridade masculina da era vitoriana. Pierse explica que:

A guerra dos gêneros do final do século dezenove vinha à tona em uma miríade de formas nas histórias de GM. Não é preciso dizer que seu tratamento daquela figura controversa, a *new woman*, é político e vai contra a corrente de muitos dos comentários da época. Ele testa (e não confirma) as suposições feitas sobre as protagonistas por vários ângulos no debate do fim do século, e seus retratos alcançam um equilíbrio e igualdade excepcional. (Pierse, 2006, p. 108).²³

Ou seja, ao escrever suas personagens mulheres, em várias instâncias e papéis sociais, Moore estaria demonstrando como caem por terra os argumentos de inferioridade da mulher em relação aos homens, já que todas possuem sentimentos, desejos, ambições que as pintam como seres humanos, não mais ou menos afetadas por quaisquer elementos biológicos, apenas sociais. O caso de *Mildred Lawson* (1895), por exemplo: uma mulher da classe média alta, que deseja se educar nas artes, quer ser pintora, mas luta para encontrar a própria identidade dentro de uma sociedade que lhe dita o casamento como única alternativa. Em contato com as ideias feministas trazidas da França por sua amiga, a sra. Fargus, ela passa a questionar o

²² Tradução minha, no texto-fonte: “Mildred Lawson’s whims, caprices and successive experiments would certainly have called forth the condemnatory label of New Woman from some readers [...]” (Pierse, 2006, p. 108).

²³ Tradução minha, no texto-fonte: “[...] The gender wars of the late nineteenth century surface in a myriad different ways in GM’s stories. Needless to say, his treatment of that contentious figure, the New Woman, is political and against the grain of much contemporary comment. It tests (and finds wanting) the underlying assumptions of protagonists on various sides in the fin-de-siècle debate, and his portraiture achieves remarkable balance and equity. (Pierse, 2006, p. 108).

determinismo social e corre em busca de seu sonho de ser artista. Seus pensamentos, dúvidas, suas contradições, fazem dela uma pessoa por inteiro, que questiona ao longo de toda a novela a “sentença” que se recebe ao se nascer mulher naquela sociedade: casar e ser uma boa esposa. Mildred se pergunta: Será mesmo que é para ser assim? As mulheres não podem querer algo diferente? Ao final da história, ela, infelizmente, sente-se derrotada pela sociedade, fadada ao destino de qualquer outra mulher. Uma conclusão que serve de denúncia à frustração e sensação de impotência das mulheres vitorianas, mas de valor ambíguo para comprovar o alinhamento de Moore à crítica social feminista.

Outro exemplo de uma possível ambivalência em relação ao valor da mulher em Moore está em *Esther Waters* (1894), um dos seus principais romances. A protagonista, Esther Waters, engravida fora do casamento, algo inaceitável para a boa mulher vitoriana, mas como analisa Thaís Soranzo (2020), Moore não encara a relação sexual entre Esther e seu parceiro à época, William, como errada, como uma falha moral da personagem, mas apenas como “um ato intrínseco à natureza humana” (Soranzo, 2020, p. 97). Entretanto, mesmo confrontando esse preconceito, Moore buscou atribuir qualidades que redimissem a conduta da personagem, retratando-a como uma mulher martirizada, que fez tudo para que seu filho crescesse como um bom homem (Soranzo, 2020). Então, se por um lado Moore deu luz a uma existência feminina complexa, com imperfeições, desejo sexual e ímpetos, questionando os problemas sociais, denunciando as dificuldades que ela enfrentava para tentar sobreviver, o autor também concluiu indicando que ela “cumprira seu trabalho como mulher – conseguira educar o filho para ser um homem; e isso era uma recompensa suficiente” (Moore, 2012 [1894], p. 326, tradução de Thais Soranzo *apud* Soranzo, 2020, p. 100).

Algo compreensível, afinal, vivendo neste período, George Moore estava imerso numa cultura de definição muito clara e objetiva sobre o que era ser um homem e o que era ser uma mulher. A existência de inúmeras protagonistas femininas complexas e a presença, ora mais forte, ora menos, dos valores morais da sociedade vitoriana mostram que George Moore não tinha uma relação simples com essas noções. O mesmo escritor que escreveu com emoção os desejos de Mildred Lawson: “Ela queria ter algo pelo qual viver; queria alcançar alguma coisa [...] Casamento e filhos não são as únicas possibilidades na vida de uma mulher” (Moore, 2010 [1895],

p. 5–6)²⁴; foi quem escreveu o ensaio *Sex in art*, em *Modern Painting* (Moore, 2005 [1893]). Nele, Moore distingue claramente os aspectos dos homens e das mulheres que podem ajudar ou atrapalhar na criação artística:

A natureza da mulher é mais simples e fluida que a de um homem. As mulheres fazem as coisas mais facilmente que os homens, mas elas não ultrapassam a superfície, e se tentam fazer isso, a tentativa não passa lhes rende mais que uma máscara desajeitada para uma fantasia ruim. Nos trajés que lhes convém, foram bem-sucedidas como rainhas, cortesãs, e atrizes, mas na artes superiores — a pintura, a música e a literatura — suas conquistas foram realmente pequenas, melhores quando restritas à separação de temas feita pelos homens, transposições simpáticas, adequadas aos *boudoirs* e aos leques.

Ouvi dizer que algumas mulheres acreditam que a missão de seu sexo se estenda para além dos *boudoirs* e dos berçários. Certamente não é de minha alçada discutir uma questão tão importante, mas acho que está claro que tudo que há de melhor na arte da mulher foi feito dentro dos limites que mencionei. (Moore, 2005 [1893], n.p.)²⁵

A opinião de que as mulheres são incapazes de fazer arte grandiosa como conseguem os homens põe em perspectiva a leitura feminista do retrato de Mildred Lawson, fadada ao fracasso na arte por ser mulher. Certamente, no contexto desta pesquisa, preciso considerar esta visão de Moore para a escrita de *Celibates*, publicado em 1895, apenas dois anos depois do ensaio *Sex in art*. A dele é a visão de um homem vitoriano que reproduzia em um ensaio de crítica da arte os valores da ideologia de gênero dominante da época, conhecida como a *ideology of separate spheres*, a “ideologia das esferas distintas” (Cordea, 2013), que separava os domínios sociais dos homens e das mulheres. A seguir, explico em mais detalhes essa visão vitoriana dos sexos e sua relação com a cultura, para, em seguida, contextualizar George Moore em relação ao meio artístico da Inglaterra.

Aqui deixo o questionamento, que não procurarei responder ou esgotar no escopo deste trabalho, sobre a posição de muitas acadêmicas em entender George

²⁴ Tradução minha, no texto-fonte: “She wished to live for something; she wished to accomplish something [...] Marriage and children were not the only possibilities in a woman’s life” (p. 5-6).

²⁵ Tradução minha, no texto-fonte: Woman’s nature is more facile and fluent than man’s. Women do things more easily than men, but they do not penetrate below the surface, and if they attempt to do so the attempt is but a clumsy masquerade in unbecoming costume. In their own costume they have succeeded as queens, courtesans, and actresses, but in the higher arts, in painting, in music, and literature, their achievements are slight indeed—best when confined to the arrangements of themes invented by men—amiable transpositions suitable to *boudoirs* and fans.

I have heard that some women hold that the mission of their sex extends beyond the *boudoir* and the nursery. It is certainly not within my province to discuss so important a question, but I think it is clear that all that is best in woman’s art is done within the limits I have mentioned. (*Sex in Art*, by George Moore, 1893).

Moore como um aliado feminista. Sob um olhar contemporâneo de uma mulher, é muito difícil ler Mildred Lawson e a sra. Fargus e não ver valor nos seus questionamentos e desejo de ser algo mais que apenas a esposa de alguém; é muito difícil não se solidarizar com Esther Waters e Albert Nobbs, que sofrem com os preconceitos e impedimentos sociais; sob esse olhar contemporâneo feminista, mais adiante, nos capítulos 2 e 4, exploraremos como a relação da sra. Lahens com sua filha e seu marido não pode ser explicada por uma moralidade binária de certo e errado. Mas é preciso ter cuidado ao afirmar o alinhamento moral do escritor com esses ideais, especialmente diante de palavras tão categóricas quanto as dele ao afirmar que as mulheres são mais bem sucedidas dentro dos espaços designados a elas pela sociedade (Moore, 2005).

1.1.3.1 A era vitoriana e o gênero

A sociedade em questão era a sociedade vitoriana. Para a Inglaterra e colônias, o século XIX está dentro do período comumente chamado de era vitoriana, título que vem da relação estabelecida entre a sociedade inglesa e a monarquia da época, na figura da rainha Victoria. Comumente descrita como o período dos anos 1820–1914, esse recorte condiz, mais ou menos, com o reinado da rainha Victoria, cuja vida foi midiaticizada e costurada à da sociedade média (Steinbach, 2023 [2019]), que possuía grande poder na disseminação e estabelecimento de valores morais dentro da sociedade, com fins de se tornar um símbolo da nação.

De acordo com Susie Steinbach (2023 [2019]), foi durante a era vitoriana que a monarquia constitucional, sistema de governo da Inglaterra, se consolidou como é atualmente: a Câmara dos Comuns (*House of Commons*) que representa os condados e distritos da Inglaterra, Escócia, Gales e Irlanda, tornou-se central no governo, a Câmara dos Lordes (*House of Lords*) perdeu a maior parte de seu poder, e a família real adquiriu seu papel cerimonial atual.

Sendo símbolo da nação, o papel da família real como molde para as demais pessoas da sociedade se intensificou, a ver o caso da própria rainha Victoria, que cresceu e viveu publicamente seguindo padrões rígidos que reforçavam os papéis dos sexos da época. Alexandrina Victoria, a última na linha de sucessão da Casa Hanover, tornou-se rainha aos 18 anos (Veldman; Williams, 2023 [1998]). Sua ascensão ao

poder gerou sérios problemas nesse período histórico de vários questionamentos morais e sociais.

Por ser uma mulher, e solteira, sua soberania monárquica foi questionada pelos mais tradicionalistas, e usada de combustível pelas pessoas que buscavam maiores aberturas para os direitos das mulheres. Arianne Chernock, em seu livro *The Right to Rule and the Rights of Women* (2019), discorre sobre a impressão causada pela rainha na sociedade, e como seu casamento afetou a visão do público sobre ela:

[...] a rainha introduziu “um modelo aberrante de feminilidade que complicava os conceitos de ser mulher e soberania” [...]. Sim, os primeiros anos de Victoria foram dominados por escândalos que derivavam em parte do gênero da rainha [...]. Mas após o casamento de Victoria com Albert de Saxe-Coburg e Gotha, em 1840, os acadêmicos defendem, a rainha tornou-se, aos olhos da maioria de seus súditos, acima de tudo, uma “vitoriana”, ou seja, uma esposa e mãe amorosa, ocupada dando à luz e cuidando de seus filhos, e, por extensão, aos “filhos” da nação [...]. (Chernock, 2019, p. 50–58).²⁶

Uma mulher vitoriana era, portanto, uma boa mãe e esposa, aquela responsável pela esfera do lar. Essa visão derivava, como mencionado na seção anterior, da ideologia de gênero vigente: ideologia das esferas distintas. Essa perspectiva é explicada por Diana Cordea (2013), principalmente a partir das leituras de John Ruskin (1819–1900) e John Stuart Mill (1806–1873) sobre o assunto. Segundo Cordea (2013), a ideologia de esferas distintas separa a vida em duas grandes esferas: a esfera do lar, atribuída à mulher; e a esfera externa, pública, atribuída aos homens. A diferença biológica entre os sexos era argumento para a diferença entre as atividades, os ambientes e as vocações consideradas adequadas para cada um dos gêneros.

A mulher era cientificamente considerada biologicamente mais emotiva, menos intelectualizada e incapaz de grandes pensamentos abstratos (Cordea, 2013), um pensamento similar ao defendido por George Moore em *Sex in Art*. A esfera doméstica, particular, era fechada, tranquila, monótona (Cordea, 2013), e nela era esperado que as mulheres, esposas, agissem: cuidando da casa e dos filhos, servindo

²⁶ Tradução minha, no texto-fonte: [...] the queen introduced “a deviant model of femininity that complicated the concepts of womanhood and sovereignty” [...] Yes, Victoria’s first few years on the throne were dominated by scandals that turned in part on the queen’s gender [...]. But following Victoria’s marriage to Albert of Saxe-Coburg and Gotha in 1840, scholars maintain, the queen became in the eyes of the majority of her subjects first and foremost a “Victorian”, that is to say, a doting wife and a mother, busy birthing and attending to her nine children, and, by extension, the “children” of the nation [...]. (Chernock, 2019, p. 50–58).

ao marido. A subserviência das mulheres, entretanto, não foi explicada a partir de um argumento científico, mas, sim, religioso. A partir de uma leitura cuidadosa de manuais prescritivos da época, como o de Sarah Ellis Stickney (1799–1872), *Women of England, Mothers of England, Wives of England, and Daughters of England* (1844), Cordea (2013) afirma que a autoridade masculina tinha origem sagrada, que as mulheres eram ensinadas a aceitar e reconhecer sua submissão e que, se “amaldiçoada com um marido indigno, então seu dever era apenas o de [...] ‘sofrer e ficar quieta’” (Cordea, 2013, p. 117).

Cordea (2013) resume a visão de John Ruskin, publicada em *Sesame and lilies* (1865), quanto à ideologia das duas esferas. Ruskin, de acordo com Cordea (2013) defendia que os homens eram mais ativos, mais agressivos e mais intelectualizados que as mulheres, estando, portanto, mais aptos ao domínio público da vida, e desta forma seriam os únicos aptos a trabalhar, governar, realizar comércio, etc. A esfera dos homens, então, em oposição à esfera doméstica e fechada das mulheres, era a esfera pública, aberta, na qual era esperado que os homens trabalhassem e realizassem seus deveres civis para sustentar a família (Cordea, 2013).

Outra visão explorada por Cordea (2013) é a de John Stuart Mill, que viria não muito depois, em 1869, com a publicação de *The subjection of women*, escrito em 1861 em parceria com sua esposa Harriet Taylor. Mill defendeu o direito de voto das mulheres frente ao parlamento e, junto à esposa, defendeu a educação das mulheres (Cordea, 2013). Para o casal, ao serem educadas desde sempre acreditando terem uma natureza oposta à dos homens, sem vontade própria, sem ter o próprio governo ou autogestão, ao serem ensinadas que seu dever é o da submissão, o da subserviência e abnegação, as mulheres precisam sempre se resignar a estarem aos cuidados de seus pais, irmãos, maridos e entendem que estudar e aprender coisas de fora do lar estaria, portanto, fora de sua alçada (Cordea, 2013). “John Stuart Mill e Harriet Taylor Mill consideravam essa ignorância cultivada ou forçada às mulheres um dos principais impedimentos da igualdade entre os sexos”²⁷ (Cordea, p. 119). Estas palavras ecoam em *Mildred Lawson* (1895), de George Moore, na voz da sra. Fargus:

— Os homens nos mantiveram sem instrução até cem anos atrás; só de centímetro em centímetro estamos conseguindo conquistar nossos direitos,

²⁷ Tradução minha, no texto-fonte: John Stuart Mill and Harriet Taylor Mill considered the cultivated or enforced ignorance of women a primary impediment to equality between the sexes. (Cordea, 2013, p. 19).

o preconceito está sendo superado muito lentamente, e sempre que as mulheres tiveram oportunidades iguais, ou quase iguais, elas provaram-se tão boas quanto ou superiores aos homens. (Moore, 210 [1895], p. 71).²⁸

A sra. Fargus é uma personagem abertamente feminista, que estudou na universidade apenas pela permissão de seu marido, e que adquiriu muito de suas visões da luta pelos direitos das mulheres na França. É uma personagem malvista pelo irmão de Mildred Lawson, Harold, que, apesar de discordar das ideias que a senhora coloca na cabeça da irmã, continua fazendo suas vontades por muito tempo, acreditando ser apenas ingenuidade e um desejo infantil de Mildred.

Outra personagem de Moore que reflete o questionamento à submissão exigida pelas mulheres é a sra. Lahens, mãe de Agnes, que critica abertamente as ânsias de seu marido, e da sociedade, para o que ela deveria ser e como deveria se comportar. Ordenada por seu marido para que abandonasse o amante pelo bem da filha, para que fosse uma mulher virtuosa, a sra. Lahens responde: “Se eu tivesse me casado com outro homem, talvez tivesse sido uma mulher virtuosa... O mundo pede virtude demais das mulheres.” (Moore, 2010, p. 540).²⁹

A virtuosidade esperada é justamente a ensinada por pessoas como Sarah Ellis Stickner e John Ruskin, é aquela construída em cima da figura da rainha Victoria em seu casamento com Albert e que, assim como na obra de Moore, pelas vozes de suas personagens, estava sendo questionada pelas mulheres e homens da sociedade vitoriana. Essa incongruência entre os valores tradicionais e a realidade da vida das mulheres, a luta diária pelos seus direitos e a não aceitação universal das esferas distintas mostram a complexidade do período final do século XIX na Inglaterra e suas colônias, uma que se reflete também na arte. Como já visto, George Moore e muitos artistas do período lutavam contra a censura das bibliotecas circulantes, mas a questão da censura não era a única responsável pelas polêmicas que envolviam a arte e literatura. Na seção seguinte, construo um panorama de momentos, personalidades e polêmicas do meio artístico que contextualizam George Moore e o período em que viveu.

²⁸ Tradução minha, no texto-fonte: “Men kept us uneducated till a hundred years ago; we are only gaining our rights inch by inch, prejudice is only being overcome very slowly, and whenever women have had equal, or nearly equal, advantages they have proved themselves equal or superior to men.” (Moore, 210 [1895], p. 71).

²⁹ Tradução minha, no texto-fonte: “Had I married another man I might have been a virtuous woman.... The world asks too much virtue from women.” (Moore, 2010, p. 540).

1.1.3.2 A era vitoriana e a arte

As artes sempre interagiram com seu contexto sóciohistórico, e não foi diferente durante a era vitoriana. Já vimos anteriormente como a ideologia de gênero e as discussões feministas da época permearam a obra de George Moore, por exemplo, com a presença de personagens femininas que viviam, reproduziam ou questionavam os discursos da época. Vimos como a ideologia tradicionalista influenciou as práticas comerciais das bibliotecas circulantes, e, portanto, como afetou a produção artística.

O século XIX foi um período, dentro e fora da Inglaterra, de questionamentos e desilusões quanto às formas de conhecimento, quanto às normas morais e sociais; foi um período em que, na cena artística, conviveram praticamente em simultaneidade três movimentos artísticos: o simbolismo, o naturalismo, e o realismo (Mutran, 2002); também foi um período de grandes mudanças tecnológicas, com o crescimento do poder das máquinas e das fábricas. Na Inglaterra, mais especificamente, foi um período de grande expansão graças à colonização e práticas imperialistas. Mas ao final do século, como afirma Mutran (2002), “a euforia do progresso e a riqueza do Império lentamente deu lugar a um sentimento de desilusão” (Mutran, 2002, p. 15).

Conforme Bernard Bergonzi, essa atitude [o sentimento de desilusão] em relação ao fim do século é causada pela convicção de que todas as formas de certeza moral, intelectual e social estavam desaparecendo (Mutran, 2002, p. 16). Foi durante essa segunda metade do século XIX — e no início do século XX — que George Moore produziu e o sentimento de frustração e desilusão pode ser vistos em seus textos, tanto artísticos, quanto autobiográficos.

Já mais velho, Moore chegou à conclusão de que nunca seria um artista completamente realizado, mas que ainda assim era sua missão de vida escrever “histórias até que seu cérebro fique em branco ou a morte intervenha” (Moore, 2018 [1906], n.p.)³⁰. Mas, antes de adotar essa postura, escreveu bastante, inclusive o já mencionado romance *Esther Waters* (1894). Considerado uma de suas obras-primas, o romance conta a história de uma mãe tentando proteger seu filho enquanto sofre com os preconceitos da era vitoriana por ser uma mãe solteira. A obra se passa em meio ao contexto social das corridas de cavalo, tal qual a vivência de Moore com sua família na Irlanda.

³⁰ Tradução minha, no texto-fonte: “he will have to write stories till his brain fades or death intervenes.”

De acordo com Mutran (2002), *Esther Waters* (1894) é um dos romances escrito por Moore já depois de ele ter se encaminhado para produções categorizadas como realistas. E soltando a mão de Émile Zola e sua influência naturalista, Moore decidiu fazer de Honoré Balzac, realista por excelência, a fundação de sua produção artística. A partir daí, o autor irlandês se encaminharia para trabalhar seu estilo na estética realista, definida por ele apenas como uma escola do escrever bem, escrever esteticamente, que cria novos moldes para a linguagem (Mutran, 2002).

Yeats foi um dos contemporâneos de Moore que chegou a comentar o trabalho do conterrâneo irlandês. Yeats falou bem e falou mal de George Moore. Qualquer parceria que houvesse no passado do Renascimento Irlandês virou acusação, muito em resposta do que George Moore escreveu sobre Yeats e Lady Gregory em seus textos autobiográficos. Adrian Frazier (2006) diz que até mesmo a comicidade de Moore, que tinha talento para se passar como absurdo ou inusitado, foi transformada em arma. “Yeats tomou as piadas de Moore sobre o absurdo da existência e as jogou contra ele, transformando as afirmações de Moore sobre a condição de ‘ser’ humano em acusações de anormalidade” (Frazier, 2006, p. 6)³¹.

Foi depois da morte de Moore, entretanto, que Yeats emitiu opiniões nada favoráveis a Moore. E que, de acordo com Frazier (2006), custaram muito à reputação do autor:

Yeats certa vez explicou a Moore que o estilo era como um vitral, mas que a escrita de Moore era como um prato de vidro: transparente demais para ser um estilo. A avaliação de Moore foi considerada válida, pois, à medida que o tempo passou, cada vez menos estudiosos haviam lido os livros de Moore, enquanto muitos mais passaram a respeitar Yeats como o maior poeta do século XX. Como resultado, confiavam na autoridade do escritor, e tornaram-se eles mesmos incapazes de comparar o relato à realidade. (Frazier, 2006, p. 6)³².

Entretanto, muitos pesquisadores trabalham a mudança constante no estilo de Moore, o que não é compatível com uma ideia de que Moore possui um estilo tão rígido e transparente. Christine Huguet (2006), por exemplo, estuda a jornada estética

³¹ Tradução minha, no texto-fonte: Yeats took Moore’s jokes about the absurdity of existence and told them against him, turning Moore’s admissions about the condition of being human into accusations of abnormality.

³² Tradução minha, no texto-fonte: Yeats once explained to Moore that style was like a stained glass window, but Moore’s writing was like plate glass - too clear to be a style. Yeats’s assessment was taken on credit because, as time passed, fewer and fewer scholars had read Moore’s books, while many more came to respect Yeats as the greatest poet of the twentieth century. As a result, they trusted the poet’s authority, and were themselves unable to compare the report with the reality.

de Moore através de uma análise da escrita e reescrita de *Esther Waters* (1894) em *Charting an aesthetic journey: the case of Esther Waters*. Segundo a pesquisadora, apesar de ter sido publicado em 1894, George Moore já trabalhava no romance desde 1886, e continuou trabalhando no texto até 1926. Huguet (2006) diz que essa prática obsessiva de trabalhar e retrabalhar o texto faz parte da ânsia que tinha George Moore de encontrar a forma narrativa perfeita. O escritor irlandês fazia diversos experimentos estéticos com as variadas técnicas recolhidas dos múltiplos movimentos estéticos de seu tempo. Sobre a versão de 1894 de *Esther Waters*, Huguet (2006) afirma que Moore faz uso das técnicas de “exercício retórico, reminescente de uma *descriptio* ou *ekphrasis* clássica”, em conjunto com uma “descrição essencialmente Flaubertiana ou descrições mais funcionais, subjetivas e de evocações impressionistas” (Huguet, 2006, p. 167)³³.

As descrições Flaubertianas, aquelas típicas do realismo e naturalismo europeus, estão presentes ainda em “Agnes Lahens”, como no início do primeiro capítulo do conto, com uma extensiva caracterização do cenário, e foram sendo removidas do estilo de Moore ao longo de suas revisões e novas experiências de escrita, como evidenciado por Huguet (2006), com a revisão feita tem *Esther Waters* (1894):

A segunda e terceira rodadas de revisão incluem ou um recorte massivo de descrições que não servem de fato à diegese, ou alguma modulação sintática com vistas a fundir detalhes isolados ao fluxo narrativo, como em: “[Esther] deitou-se no colchão. Era uma cama grande sem cortinas / [Esther] deitou-se na cama sem cortinas.” (*Esther Waters*, 1894, p. 191; *Esther Waters*, 1899, p. 143). As descrições mais tardias também são marcadas pelo uso consistente da perspectiva, de um foco interno. (Huguet, 2006, p. 167)³⁴.

A mudança na perspectiva e o foco interno estariam no modo como o “eu” passou a transformar os detalhes externos a ele em uma “notação subjetiva que transforma parte do fluxo de pensamento do personagem” (Huguet, 2006, p. 168)³⁵,

³³ Tradução minha. No texto-fonte: “By 1894 however, this kind of rhetorical exercise, reminiscent of classical *descriptio* or *ekphrasis*, still persists alongside the essentially Flaubertian description or more functional, subjective and impressionistic evocation.” (Huguet, 2006, p. 167).

³⁴ Tradução minha. No texto-fonte: Moore’s second and third sets of revisions include either massive deletions of descriptions that do not actually “serve” the diegesis, or some syntactical modulation with a view to fusing isolated detail into the narrative flow, as in: “[Esther] got into bed. It was a large bedstead without curtains / [Esther] got into a large bedstead, without curtains” (EW, 1894: 291; EW, 1899: 143). The later descriptions are also marked by a more consistent use of perspectivism, of internal focalisation.

³⁵ Tradução minha. No texto-fonte: [...] a subjective notation that forms part of the character’s flow of consciousness).

inclusive com o uso de discurso indireto livre (Huguet, 2006), que é, essencialmente, a expressão do discurso de um personagem a partir do narrador, misturando-se a ele. A pesquisadora oferece exemplos a partir de versões de *Esther Waters*, como: “Por detrás da rua estavam campos baixos imóveis” (1894, p. 82), “Quando ficou pesado demais, ela se recostou sobre o portão da fazenda e mirou os campos baixo completamente imóveis (1920, p. 176)” (Huguet, 2006, p. 168)³⁶.

Vale dizer, entretanto, que a caracterização inicial do conto “Agnes Lahens”, como mencionado acima, serve ao propósito de construir também a impressão das leitoras e dos personagens sobre eles mesmos, como veremos melhor nos comentários apresentados no Capítulo 4, algo que condiz com a perspectiva de Huguet (2006) sobre a mescla e sobreposição das técnicas estéticas feita por Moore. O’Sullivan (2006) diz que essa “impressão” no texto narrativo de Moore possui uma especificidade em sua construção. Para o pesquisador, Moore faz uma seleção de informações sensoriais e essas informações são responsáveis por demonstrar aquilo que é a essência do personagem em um momento específico do tempo (O’Sullivan, 2006, p. 209). O’Sullivan (2006) se ancora no estudo de Richard Cave³⁷ sobre os romances de Moore, que argumenta que os textos de Moore requerem que seus leitores entendam, como quadros e pinturas o pedem, que estão vendo uma seleção de informações, e que ela foi feita com um propósito subjetivo, que será revelado “gradualmente e por implicação, através do panorama geral do romance” (Cave, 1978 *apud* O’Sullivan, 208)³⁸. No ano seguinte à publicação de *Esther Waters*, Moore lançou *Celibates* (1895), não tão bem-sucedido, mas cujo “panorama geral” engloba aspectos de toda a vida de Moore, e que já foram brevemente tratados anteriormente: como as doutrinas religiosas influenciam a vida, especialmente a católica; a realidade da burguesia britânica na Era vitoriana; o papel social do gênero; a subjetividade dos seres e os conflitos que ela gera ao se relacionar com seu contexto. A presença desses aspectos no conto ficará mais clara na seção seguinte, mas antes disso, vale

³⁶ Tradução e adaptação minha: “Behind the street were low-lying, shiftless fields” (1894, 82) “When he grew too heavy, she rested on the farm-gate, and looked into the lowlying, shiftless fields” (1920, 176).

³⁷ O’Sullivan cita: Cave, Richard Allen. *A Study of the Novels of George Moore*. Irish Literary Studies 4. Londres, Colin Smythe, 1978.

³⁸ Traduzido e adaptado por mim: The nature of that purpose, that inner controlling force which determines the essence of a character at a given point in time, will reveal itself only gradually and by implication through the total pattern of the novel. O’Sullivan (2006) cita Richard Cave (1978) a partir da pesquisa de Patrick McCarthy, referenciada a seguir: Carthy, Patrick A. *The Moore-Joyce Nexus: An Irish Literary Comedy*. In: Janet Egleston Dunleavy, ed. *George Moore in Perspective*, (99-11). Irish Literary Studies 16. Londres, Colin Smythe, 1984.

seguir um pouco adiante na biografia de George Moore, afinal, nas palavras do próprio Moore, “A vida vem antes da literatura” (Moore, 2018 [1906], n.p.).

E, na vida, Moore não deixou de emitir opiniões sobre muitos dos temas polêmicos do seu contexto histórico, algo que o colocou como centro de muitas intrigas com outras personalidades da época; uma delas foi Oscar Wilde. O também escritor irlandês não guardava uma opinião favorável sobre Moore e chegou a dizer, como registrou Thaís Soranzo (2020), que Moore, “apesar de todos os seus esforços, ele morrerá antes de atingir o nível de onde partem os escritores” (Soranzo, 2020, p. 15)³⁹. Além de sua relação com Wilde, trabalhos como os de Adrian Frazier (1992) e Linda Bennett (1977) falam das interações conturbadas entre George Moore e James Joyce, e Albert Solomon estuda, em *A Moore in Ulysses* (1973), a presença de George Moore em um dos romances mais relevantes de James Joyce, como também muitos dos ensaios presentes em *George Moore: artistic visions and literary worlds* (Pierse, 2006) trabalham a relação entre os autores irlandeses.

De acordo a pesquisa de Solomon (1973), Stephen Deadalus, personagem de *Ulysses*, pode ser lido como um *alter ego* de Joyce, e dessa forma, a relação entre o Moore e o Stephen de *Ulysses* e o Moore de verdade e Joyce seria similar. O pesquisador mostra a percepção que Stephen tem de George Moore. O nome de Moore aparece no capítulo “Scylla e Charybdis”, o personagem Moore é alguém que alienava o jovem Stephen do restante do círculo literário de Dublin, ao manter encontros sociais regulares (algo que George Moore realmente fazia) e nunca o convidar, e, de acordo com Solomon (1973), isso emula o que o Moore fora da diegese fazia com James Joyce.

Uma coisa que James Joyce e George Moore tinham em comum era o desgosto pelo outro. E, apesar de nenhum deles afirmar ter realmente gostado dos trabalhos do outro, no fim da vida de George Moore, ambos parecem ter tido uma sutil mudança de pensamento (Frazier, 1992).

A disposição de Joyce em compensar Moore e fazer-lhe justiça não terminou com uma única visita, e de forma alguma se limitou ao período em que Moore ajudou nas operações literárias subsidiárias de Joyce. Estando ele mesmo

³⁹ A citação de Oscar Wilde em Thaís Soranzo (2020) vem de: HARRIS, Frank. *Oscar Wilde: His Life and Confessions*, v.2, 1918, Cap. XXIII, p. 475. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/16895/16895-h/16895-h.htm>.

envelhecendo, e com o falecimento do pai, Joyce demonstrou notável simpatia pelo sábio rabugento de Ebury Street. (Frazier, 1992, p. 236)⁴⁰

Bennett (1977) vê a conexão entre o conto “The Dead” em *Dubliners* (1914), de James Joyce, e *Vain Fortune* (1892), de George Moore. Joyce elogiou o romance de Moore, um que o próprio autor havia julgado ser um de seus piores, e alegou que serviu de inspiração para o conto “The Dead” que, por sua vez, foi considerado por Moore “o único que valia a pena ler em *Dubliners*” (Bennett, 1977, p. 275)⁴¹.

Além dos textos puramente ficcionais, George Moore também escreveu muitos textos críticos e autobiografias em que discutia opiniões como as que emitiu sobre James Joyce. Em textos assim, além de arte, Moore também falou de ciência, progresso, religião, sexualidade, democracia e educação (Mutran, 2002), e podemos reconhecer neles vários dos elementos temáticos de seus textos ficcionais.

Podemos analisar, por exemplo, a questão da religião, muito cara ao estudo de *Celibates* (1895), considerando que dois dos três contos que compõem a obra possuem menções diretas à relação do indivíduo com a sociedade e o papel de mediação que a religião tem sobre ele. Na seção seguinte, trabalharei melhor como cada conto discute esse tema. A relação de Moore como a religião em geral não foi positiva. Moore odiava o catolicismo. Ele, inclusive, atrelava o sucesso da Inglaterra ao protestantismo e culpava o catolicismo pelo fracasso da Irlanda. Em 1888, escreveu que o protestantismo é forte, é limpo e ocidental (Mutran, 2002, p. 96), uma opinião preconceituosa de seu tempo. Essa visão pessimista do efeito da religião sobre o indivíduo pode ser vista em “Homesickness”, conto de *Untilled Field* (1902).

Peter Keating (1981) escreveu, na introdução ao conto de Moore, que “o autor irlandês via a Irlanda como um país velho, cansado, retrógrado e dominado pelo clero, apesar de sua tranquilidade e beleza” (Serrano, no prelo [2023]). Porém, defendo no artigo ainda não publicado “De Homesickness (1902) a Nostalgia (2023): comentários da tradução do conto irlandês de George Moore” (Serrano, no prelo) a tese de que a literatura de Moore valoriza a Irlanda bucólica, assim como Richard Russel, em seu artigo *The examined life in George Moore’s “Homesickness”* (2007), que vê em

⁴⁰ Tradução minha. No texto-fonte: Joyce’s readiness to make up to Moore and to do him justice did not end with a single visit, and was not at all limited to the period of Moore’s usefulness to Joyce’s subsidiary literary operations. Getting old himself, and with a father dying, Joyce offered remarkable sympathy for the cantankerous sage of Ebury Street.

⁴¹ Tradução e adaptação minhas: Joyce praised *Vain Fortune* (1892), by Moore’s own admission one of his worst novels, and claimed it as the inspiration for ‘The Dead’, while Moore considered ‘The Dead’ to be the only story in *Dubliners* worth reading.

Homesickness (1902) uma defesa do poder renovador e reflexivo da vida bucólica da Irlanda. Uma perspectiva condizente com a perspectiva — demonstrada na seção “[George Moore] 1.1 E a Irlanda” — de Russel de que Moore, durante sua participação no *Irish Revival*, via na Inglaterra um momento de estagnação da arte, um país velho, incapaz de criar arte, e na Irlanda, um país jovem, capaz de renovação e crescimento. Avalio que a rejeição à Irlanda sugerida no texto, principalmente a partir de seu protagonista, parte, essencialmente, da “inconformidade com a aparente resignação em relação à pobreza e à incapacidade de melhorar a situação, somada à sujeição aos valores religiosos retrógrados” (Serrano, no prelo).

Em *Memoirs of my dead life* (1906), Moore criticou quem acreditava que exista um único padrão de conduta para todos os homens e mulheres, inclusive as religiões. O autor irlandês vivia por um senso próprio de moral e bons costumes e explica que:

o mundo moral só se torna belo quando renunciamos nossos padrões ridículos do que é certo e errado, assim como o firmamento se tornou mil vezes mais maravilhoso e belo quando Galileu descobriu que a terra se movia. Se Kant tivesse vivido antes do astrônomo, teria sido um grande metafísico, mas não teria escrito sua passagem célebre “Duas coisas enchem a alma de uma admiração imortal e sempre crescente, a noite com seus céus de estrelas sobre nós, e em nossos corações a lei moral”. O único defeito que vejo nessa passagem é que leio a palavra “lei” onde esperava ler a palavra “ideia”, pois a palavra “lei” parece sugerir um Padrão, e Kant sabia que não há nenhum. (Moore, 2018 [1906], n.p.).⁴²

Com isso, Moore demonstrou seu descontentamento com a sociedade inglesa. Descontentamento que se estendeu à falta de apreciação demonstrada a outras artes, não só à dos romances e contos. Foi nesse contexto que o autor participou do movimento do Teatro Literário Irlandês, período descrito na seção “[George Moore] 1.1.2. E a Irlanda”, um movimento que buscou criar uma cena teatral verdadeiramente irlandesa. Seu prefácio da peça *The bending of the bough* (1900) explica, por sua perspectiva, os motivos que levaram os escritores aos teatros de Dublin. O mais proeminente deles seria a estagnação em que se encontrava a cena teatral de Londres, como os produtores e o público não davam atenção à verdadeira arte, o

⁴² Tradução minha, no texto-fonte: to understand that the moral world only becomes beautiful when we relinquish our ridiculous standards of what is right and wrong, just as the firmament became a thousand times more wonderful and beautiful when Galileo discovered that the earth moved. Had Kant lived before the astronomer he would have been a great metaphysician, but he would not have written the celebrated passage “Two things fill the soul with undying and ever-increasing admiration, the night with its heaven of stars above us and in our hearts the moral law.” The only fault I find with this passage is that I read the word “law” where I expected to read the word “idea,” for the word “law” seems to imply a Standard, and Kant knew there is none.

trabalho poético. Para Moore, o público buscava apenas o entretenimento. Segundo o autor, naquele período, Londres deixou de ser um lugar onde a criação poética é apreciada no teatro, os “dramaturgos ordinários” (Moore, 2018, n.p.) estariam sendo favorecidos em detrimento dos poetas de verdade: “Londres deixou de ser um lugar onde o trabalho de um poeta é apreciado no palco” (Moore, 2018 [1900], n.p.).⁴³

George Moore sempre levou muito a sério a criação literária, nesta seção vimos como Yeats notou sua obsessão com o estilo, e sua opinião de que isso o atrapalhou. Concordo com Frazier (2006, p. 6) quando disse que “uma das maiores referências para Yeats e outros subestimarem Moore é o próprio George Moore”⁴⁴. Como Frazier (2006) bem nota, Moore demonstrou uma autocrítica negativa em seus textos autobiográficos mais conhecidos: *Confessions of a young man* (1888), *Memoirs of my dead life* (1906), e *Hail and farewell* (1911). Mas também podemos ver isso em apresentações de textos ficcionais, como o já mencionado prefácio de *In single strictness* (1922), onde ele repudia o próprio trabalho em *Celibates* (1895).

George Moore fez outro comentário, este menos abertamente autodepreciativo, no prefácio de *Sister Teresa*, romance publicado inicialmente em 1901, mas inteiramente reescrito e republicado em 1909:

O livro que agora ofereço ao público não será lido antes de minha morte. Escrevi-o para a posteridade se escrevi para alguém além de mim mesmo. A visão refletida não é completamente agradável, mas aqui está. Seguimos nossos instintos para o bem, ou para o mal, mas seguimos. E se o instinto de um homem lhe diz que aceite qualquer coisa como “suficiente”, o de outro o comanda a aceitar todo e qualquer risco, sempre buscando a perfeição, embora seu trabalho possa ser perdido nesta busca incessante. (Moore, 2018, n.p.).⁴⁵

Apesar de não ter cumprido as próprias palavras de publicar o livro apenas depois de sua morte, fica clara sua perene inquietude, seu “instinto” em buscar a perfeição.

⁴³ Tradução minha, no texto-fonte: London has ceased to be a place where the work of a poet is appreciated on the stage.

⁴⁴ Tradução minha, no texto-fonte: one of the main sources for Yeats, and for others who underrate Moore, is George Moore himself.

⁴⁵ Tradução minha, no texto-fonte: “The book I now offer to the public will not be read till I am dead. I have written for posterity if I have written for anybody except myself. The reflection is not altogether a pleasant one. But there it is; we follow our instinct for good or evil, but we follow it; and while the instinct of one man is to regard the most casual thing that comes from his hand as “good enough,” the instinct of another man compels him to accept all risks, seeking perfection always, although his work may be lost in the pursuit.”

Tendo demonstrado como o contexto sócio-histórico, da política ao panorama artístico permeou a produção crítica e artística de Moore, assim como sua produção crítica afetou a artística, resta falar que, independentemente de onde estava, de quem o rodeava, de que tipo de arte produzia, George Moore foi um homem de eterna reescritura, de buscar o melhoramento constante, especialmente o dele, e de uma aparente descrença do próprio talento, uma síndrome do impostor, talvez, por nunca acreditar que alcançou uma produção que considerasse genial.

1.1.4 E a reescritura

Sobre a reescritura, já citei o trabalho de Huguet (2006) sobre a escrita e reescrita de George Moore e como esse processo demonstra a busca incansável do autor pelo estilo perfeito. Além deste, posso mencionar os estudos de Siobhan Chapman, *The pragmatics of revision – George Moore's acts of rewriting* (2020), e o anterior estudo de Graham Owens, *A Study of George Moore's Revisions of His Novels and Short Stories* (1966). Owens (1966) mapeou os processos de reescrita de Moore e, através da análise da lista extensa de publicações do escritor irlandês, identificou que Moore revisou todas as suas coleções de contos e todos os seus romances pelo menos uma vez, excetuando-se *Mike Fletcher* (1889), e que dez dessas obras foram revisadas duas vezes, dentre elas, *Celibates* (1895).

Como exemplo das revisões detectadas por Owens (1966), trago no quadro abaixo um trecho de *Esther Waters* publicado em diferentes edições.

Quadro 1 — Revisões em *Esther Waters*

Edição	Trecho
1894, p. 3–4	She had never seen anything like it before, and stopped to admire. The uncouth arms of elms roofed the roadway, and pink clouds showed through like pictures.
	Ela nunca antes vira nada como aquilo e parou para admirar. Os braços grosseiros dos ulmeiros cobriam a pista, e nuvens rosadas se amostravam como quadros.
1899, p.10; 1917, p.5	She had never seen anything like it before, and stopped to admire the uncouth arms of elms, like rafters above the roadway; pink clouds showed through...
	Ela nunca antes vira algo como aquilo e parou para admirar os braços grosseiros dos ulmeiros, como um vigamento sobre a pista; nuvens rosadas mostrando-se entre eles...

1920, p. 4	...and, having never seen an avenue before, she stopped to admire the rough branches of elms, like rafters above the roadway...
	...e, nunca antes tendo visto uma avenida, ela parou para admirar os galhos ásperos dos ulmeiros, como caibros sobre a pista...

Fonte: Owens (1966), adaptado, tradução minha.

Esses exemplos mostram como Moore não parou de trabalhar no livro mesmo quase trinta anos depois de publicado. Chapman (2020) analisou a obra de Moore para estudar e detalhar a prática do reescrever. Um texto publicado seria, nas palavras dela, o resultado de vários atos individuais de escrita e posterior revisão. Ao escrever, nós mudamos de ideia tanto sobre detalhes do texto, quanto sobre a composição e outros elementos maiores, e por isso incorremos em alterações, às vezes sutis, às vezes profundas do texto. Por trás de uma obra publicada, estão vários manuscritos anotados, corrigidos ou editados no computador (Chapman, 2020). Assim também é o processo tradutório anotado mais adiante.

Saindo dos olhos críticos e perfeccionistas do autor sobre si, e apesar de muitos não gostarem de suas obras, como o citado Oscar Wilde, houve quem acreditasse nele e em seus textos, como os já mencionados Charles Morgan, e seu editor, Vizetelly.

E depois dessa breve introdução ao autor, a seção seguinte discutirá a obra aqui traduzida.

1.2 CELIBATES

Celibates foi publicado em 1895, pela editora londrina Walter Scott Publishing Co. e é uma obra que Moore não considera ser um de seus melhores trabalhos (Moore, 1922, p. vii). Não obstante, é uma obra de grande relevância na sua produção, como podem indicar os trabalhos de O’Sullivan (2006) e Llewellyn (2006), que mostram a importância do tema do celibato nas narrativas do autor. Esta obra não possui edições recentes, até onde pude encontrar, além de sua reprodução nos volumes *Celibates. [Three Tales.]* (2010 [1895]), uma impressão sob demanda feita pela British Library⁴⁶ sob o selo “Historical Collection from the British Library”, e

⁴⁶ O livro que tenho foi impresso em março de 2022, quando o comprei. Apenas o tenho em mãos pela sorte de ter tido uma irmã nos Estados Unidos, pois a venda não podia ser feita internacionalmente.

Complete works of George Moore, da editora Delphi Classics (2018). O texto de *Celibates* (1895) foi reproduzido integralmente nas duas edições sem aparentes alterações, apesar de serem retiradas de edições diferentes do livro.

A primeira história apresentada em *Celibates* (1895) é a de Mildred Lawson, uma jovem inglesa que vive com seu irmão, Harold. A narrativa abre com os delírios noturnos de Mildred, que não consegue dormir pensando sobre sua condição de noiva de Alfred Stanby, um rapaz com quem se relaciona desde os dezoito anos de idade. Mildred pondera sobre casar-se ou não, visto que sente em seu âmago que não foi feita para casar. Esse sentimento, apesar de perene, foi avivado pela recente conversa que teve com Mrs. Fergus, ex-estudante de artes e uma mulher que muito vive da sociedade parisiense, que a convenceu de que deveria haver mais na vida das mulheres do que ser esposa e dona de casa.

Os eventos que seguem são, de acordo com Leite (2002), construídos a partir de uma técnica similar ao do monólogo interior, ou do fluxo de pensamento, misturando características dos dois, pois apesar de ser articulada e clara, como o monólogo, num quase “diálogo a sós”, segue fios de conexão tênues entre si, e deixa vários pensamentos inconclusos, como o desarticulado fluxo de consciência. Isso ocorre sempre em cenas fugidias, relatos subjetivos, permeados pelo discurso indireto livre, construindo assim o retrato impressionista da personalidade Mildred Lawson, celibatária não por recusa ao afeto carnal, mas por abominar a ideia de casar-se. Uma construção ocorrida em suas aventuras e viagens de autodescoberta e autoafirmação. A narrativa termina, entretanto, sem que o leitor saiba o fim de seus debates internos.

Desencantada por suas experimentações, Mildred se resigna ao casamento, aparentemente sua única saída para seguir vivendo. Ela tenta reconquistar Alfred, com quem tinha cortado laços anos antes, quando decidiu não se casar. Infelizmente, o pedido de casamento vem no mesmo dia da morte de seu irmão. É durante o luto, ao final da narrativa, que a moça sofre com mais delírios febris à noite, questionando a possibilidade de Alfred ter sabido da morte e tê-la pedido em casamento apenas por isso. Moore deixa a nós, leitoras, então, como deixa Mildred: em eterna dúvida. Como apontado no estudo de Brendan Fleming, Mildred possui uma versão anterior, de 1888, que foi publicada de maneira serializada e retrabalhada em *Celibates* (1895). A versão serializada é bem diferente do conto, com uma discussão maior sobre os aspectos do feminismo, enquanto a versão de *Celibates* (1895), assim como “Agnes

Lahens” foca na questão do celibato, na hipocrisia social e como isso afeta a subjetividade de seus protagonistas.

Owens (1966) comenta também o processo de reaproveitamento e reescritura pelo qual passou o conto “Mildred Lawson”, que depois foi aproveitado como parte de “Henrietta Marr”, de *Celibate Lives* (1927). Por exemplo, Moore combina sentenças curtas presentes em “Mildred Lawson” em sentenças mais longas, em busca de frases mais “melódicas” (Owens, 1966, p. 313).

John Norton protagoniza o segundo conto da obra. Ele é um celibatário resoluto, que jura odiar a vida material e tudo aquilo que tem a ver com ela, como o casamento. Para ele, viver em comunhão com Deus, dentro de seu credo católico, é o único jeito reto de se viver. Atividades da mente e da espiritualidade são as únicas que servem ao melhoramento dele como ser humano. Acontece que toda essa motivação parte do desejo de se configurar a si próprio como uma obra de arte (Gaspari, 2006), e não por uma motivação genuína de um católico devoto. John está numa universidade, cercado de outros homens, alguns nos quais modela seu comportamento. Seu retorno ao lar veio a pedido da mãe, a sra. Norton, pois precisa encontrar um casamento para o filho e assim manter as propriedades da família. Seus conflitos giram em torno da relação tensa com a mãe em conflito com o que ele espera de si mesmo, além de eventos complicados que se sucedem com Kitty, sua pretendente.

A história de John Norton é também exemplo de reescrita de Moore, afinal, surgiu a partir da reescritura da novela *A mere accident* (1887), como apontado por Richard Cave (1978). Owens (1966) afirma que “o primeiro Norton era uma mistura estranha [...] de asceta, artista e sensualista” (Owens, 1966, p. 226), mas que o Norton pós-revisão, seria “uma criação mais consistente. Ele [Moore] omitiu o absinto e os perfumes [...] modificou consideravelmente o ódio [de Norton] pelo mundo, o nojo que sentia pela vulgaridade e a sensualidade religiosa” (Owens, 1966, p. 226)⁴⁷. George Moore recriaria, assim, um personagem a partir de moldes menos naturalistas, eliminando parcialmente a influência de escritores como Flaubert e Zola de seu texto.

⁴⁷ Traduzido por mim, adaptado de: The first Norton was an odd mixture of Martyn, Moore, Pater and Huysmans, of ascetic, artist and sensualist. By removing most of the exotic imitations of *A...rlehours*, (which had obviously impressed Moore with its culture), Moore makes Norton a more consistent creation. He omitted the absinthe and the perfumes(2), the pictures and the series of sensations, the 'Colonies' and the funeral; he modified considerably the hatred of the world, the disgust with vulgarity and the religious sensuality(3).

O último conto de *Celibates* (1895) narra um fragmento da vida de Agnes Lahens, mais especificamente os eventos que precedem a consagração de sua vida monástica como freira. Ao contrário de Mildred ou John, cujo desejo de não se casar vem da falta de desejo pela vida que o casamento proporciona, a decisão pela vida celibatária de Agnes vem, principalmente, pelo desconforto com o contexto familiar e social nos quais ela está inserida, mas também pelo grande fervor que tomou sua fé.

Seus pais vivem um casamento vazio: o pai, o “Major” (Major Lahens), é um homem descrito como estranho, diferente; a mãe, Olive Lahens, vive um caso extraconjugal de longa data com o Lorde Reginald “Reggie” Chadwick que é de conhecimento não só do marido, como também da sociedade que os rodeia.

Agnes foi mandada para o convento muito nova, pois o pai acredita que o comportamento da mãe não é aceitável para a educação adequada da filha. A sra. Lahens, por sua vez, sempre acreditou que Agnes não tinha a constituição de uma “moça da sociedade”, pois sempre fora uma jovem muito “pura”, independentemente de suas atitudes como mãe. Ainda assim, a ordem de mandar Agnes para o convento não partiu dela, afinal, durante a era vitoriana as mães não possuíam poder absoluto sobre a educação dos filhos. Eram os homens, os pais, que ditavam o futuro de seus herdeiros (Shanley, 1989). Então, ainda que a sra. Lahens, a mãe, fosse responsável pela educação da filha, de acordo com os costumes sociais, era o Major que tinha o poder de decisão final e, diante de seu desagrado com a postura da esposa, ele pôde mandar, sem obstrução, a filha para longe.

Ao completar quinze anos, Agnes é solicitada pelo pai a retornar, mesmo a contragosto, pois o Major insiste que ela seja trazida à cidade para ser apresentada aos círculos sociais e não ficar “presa” no convento para sempre. Para ele, a vida de Agnes não deveria ser aquela e tudo era culpa de sua mãe, mas Olive não gosta da ideia, tanto por saber que não pode dar à filha o que o marido quer, como por sentir-se distante dela, afinal Agnes foi tirada de sua convivência desde cedo, e por saber que, agora, tendo sido criada como noviça, a filha não mais conseguiria sobreviver à “sociedade”. Ela diz sobre o Major:

Entoca-a num convento e nunca a traz para casa com medo de que ela escute ou veja qualquer coisa que não seja virtuosa e boa. Então, quando ela quer se tornar freira, e está decidida a isso, e seu caráter está formado, ele insiste

que ela deve voltar para casa, e que eu devo desistir do meu amante e apresentá-la à sociedade. (Moore, 1895, p. 467).⁴⁸

O conto termina com Agnes implorando ao padre que lhe acompanhava na viagem que a levasse de volta ao convento, pois acreditava que sua presença na vida dos pais era causa de conflito e perturbações. A jovem moça, portanto, se foi da sociedade e da vida familiar e se comprometeu ao celibato da vida das freiras, tudo para fugir dos sofrimentos com os quais não sabia lidar e se entregar a uma paixão com a qual estava acostumada e que lhe reconforta: o amor de Deus.

Das três histórias em *Celibates* (1895), “Agnes Lahens” é a única em que Owens (1966) não identificou um processo de reescrita. Entretanto, supondo-se a reescrita como uma atividade frequente de Moore, busquei acesso a outra edição, tendo encontrado a de 1915, já mencionada anteriormente, publicada pela editora Delphi. Minha leitura, ao contrário da de Owens (1966) identificou mudanças no conteúdo do texto. Devido ao tempo curto, a análise formal comparada do texto em suas duas edições não será realizada, mas a presente dissertação conta com comparações e comentários breves sobre as revisões feitas por Moore entre as duas edições, no Capítulo 4, para que uma futura tradução e futura análise possa ser considerada, além de pôr em perspectiva a leitura feita por mim da edição de 1895 e como a mudança no conteúdo pode, talvez, alterar tanto leitura, quanto tradução. Mais adiante, apresento a edição utilizada para a tradução.

Conhecendo superficialmente todas essas vidas de celibato, vejamos como cada uma delas exprime o descontentamento com o casamento que o autor carrega também em vida, como apontado por Mutran (2002):

Não é de admirar, pois, que Moore considere a instituição do casamento abominável. “Amor – sim, mas não casamento. Pois o amor não pode viver no casamento, porque o amor é um ideal [...] mas uma esposa – você sabe tudo sobre ela – quem foi seu pai, quem foi sua mãe, o que ela pensa de você e dos vizinhos. Onde, então, o sonho, o *au-delà*? Não existe”. (1972, 111). [...] Mas, afinal, se lembrarmos um outro trecho excluído da autobiografia, veremos que o casamento é abominável para Moore, não só porque a esposa não é *aquela* mulher ideal, mas por razões mais profundas inerentes à sua personalidade [...]: Pensa no tédio enorme de acordar sempre com uma pessoa ao seu lado, sobretudo uma mulher: e pra quê? Que promiscuidade de corpo e espírito! [...] A ideia de jamais estar só, de perder seu eu íntimo...

⁴⁸ Tradução minha, no texto-fonte: he shuts her up in a convent, and never has her home for fear she should hear or see anything that was not pious and good. Then, when she wants to become a nun, and her mind is made up, and her character is formed, he insists that she shall come home, and that I shall give up my lover and bring her into society.

de perder a camaradagem de seu próprio corpo... [...] (1972, 256). (Mutran, 2022, p. 97).⁴⁹

O texto que Mutran avisa ter suprimido em *Confessions of a young man* está, pelo menos parcialmente, em *Mike Fletcher* (1889), um romance de George Moore publicado pela Minerva Publishing Company e dedicado ao irmão Augustus. O texto diz:

A sociedade é baseada na família. Só a família sobrevive, flutua como uma arca através de todas as enchentes ferozes. Mas a pessoa pode ser capaz de entender e não ser capaz de aceitar; e eu não posso aceitar, apesar de entender e amar minha vida familiar. Que promiscuidade de mente e corpo! A ideia de nunca estar só me enche com um pavor de perder aquele eu secreto, que, tal qual um passarinho tímido, desaparece por aí voando durante o dia, mas, está tão intensamente — e como!, com você pela manhã! (Moore, 2018 [1889], n.p.).⁵⁰

Então, se realmente Moore utilizou-se de um trecho de sua própria ficção para escrever sobre a vida, podemos entender que existe afinidade dele com essa característica de seus personagens. Tal afinidade pode apontar para um tratamento positivo do tema pelo autor, mas, como aponta Sarah Green (2019), a relação de Moore com o tema é complexa. Em *Impotence and the Male Artist: The Case of George Moore*, a pesquisadora argumenta que Moore utilizou-se do discurso da época sobre a castidade, para questionar como a força sexual, e a abstenção dessa força, poderia interferir em outras áreas da vida, inclusive a da produção artística. No Capítulo 4, discutirei mais profundamente como o celibato move a narrativa de Moore em “Agnes Lahens” especificamente, mas, na seção seguinte, expando a visão de Green (2019) sobre o celibato e a sexualidade em George Moore, além de apresentar outros estudos sobre o tema. Assim, ao final do capítulo, poderemos entender melhor como o tema do celibato é relevante para a obra de Moore, e para a análise e tradução mais bem informada de “Agnes Lahens” (1895).

⁴⁹ Mutran cita o próprio Moore, em *Confessions of a Young Man* (1972 [1888]), comentando uma edição da McGill-Queen’s University Press, à qual não tenho acesso e que contém informações suprimidas na edição que tenho acesso.

⁵⁰ Tradução minha, no texto-fonte: Society is based on the family. The family alone survives, it floats like an ark over every raging flood. But you may understand without being able to accept, and I cannot accept, although I understand and love family life. What promiscuity of body and mind! The idea of never being alone fills me with horror to lose that secret self, which, like a shy bird, flies out of sight in the day, but is with you, oh, how intensely in the morning!

1.2.1 O celibato e suas outras vidas

Além de *Celibates* (1895), George Moore publicou outras histórias que conversam com o tema do celibato, e a relevância do tema pode ser aferida apenas olhando para alguns de seus títulos: *Celibates* (1895), *Celibate Lives* (1927) e *In Single Strictness* (1992), ainda que mais sutilmente. Alguns estudos já foram conduzidos por Michael O’Sullivan (2006) e Mark Llewellyn (2006) quanto a eles. E apesar de *Celibate Lives* e *In Single Strictness* não serem objeto de estudo desta dissertação, discorro brevemente sobre estas obras e como elas conversam com as histórias em *Celibates*, por considerar importante o efeito que tem o tema do celibato sobre o autor, e por já ter demonstrado como Moore está sempre recortando, editando, reescrevendo, alterando seus textos.

Antes de comentar algumas dessas vidas de celibato, entretanto, vale ressaltar que o termo *celibato* possuía à época de George Moore um sentido semântico um pouco diferente do que atualmente carrega. O *Webster’s complete dictionary of the English language* (1886 [1880], p. 209), por exemplo, define *celibacy* e *celibate* (prática e pessoa), nos termos de: uma pessoa que não está casada, o estado de não estar dentro de um casamento, um solteirão (*bachelor*), até. O’Sullivan (2006) faz referência a ainda outro dicionário, *The Shorter OED* (1973), que define *celibate* (celibatário) como alguém não casado, solteiro, decidido a não se casar. Em oposição a uma definição mais atual, por exemplo, essa representação do celibato tem muito menos a ver com a prática sexual, e muito mais com a instituição do casamento, vide o verbete do *Merriam-Webster* (s.d., n.p.) online, que além do sentido já atribuído, define uma pessoa celibatária como: “a) alguém que não pratica ou é caracterizado pelo coito sexual [...]; b) alguém que se abstém do casamento e do sexo por conta de um voto religioso”.⁵¹

Na seção anterior, expliquei o desafeto de Moore com a instituição do casamento, mas não seu apreço pela sexualidade. Mutran (2002) alude ao fascínio de Moore pela experimentação sexual a partir de uma das autobiografias do autor, e em seu ensaio *Sex in art*, Moore comenta sua visão sobre o papel do sexo na arte:

⁵¹ Tradução minha, no texto-fonte: “a - not engaging in or characterized by sexual intercourse [...]; b- abstaining from marriage and sex especially because of a religious vow.”

Sexo é um elemento tão importante para arte quanto é para a vida; toda arte que vive é cheia de sexo. Existe sexo em “Orgulho e Preconceito”; “Jane Eyre” e “Aurora Leigh” são narrativas cheias de sexo; “Romola”, “Daniel Deronda”, e “Adam Bede” são desprovidas de sexo, e portanto sem vida. Existe pouquíssimo sexo nas obras de George Sand, e eles, também, seguiram o caminho das coisas desprovidas de sexo. Quando digo que toda arte que vive é cheia de sexo, não quero dizer que o artista precisa ter seguido uma vida libertina; quero dizer justamente o oposto. A vida de George Sand foi notoriamente devassa, e seus livros contam essa história. O sexo para mim é aquela essência concentrada de vida que o grande artista zelosamente reserva à sua arte, e que pulsa através dela.⁵² (Moore, 2018, n.p.).

Ou seja, existiria, então, uma sensualidade necessária para o trabalho artístico perdurar. É a perspectiva que leva O’Sullivan (2006) a confrontar as narrativas de celibato de Moore com essa suposta sensualidade essencial do texto. A análise deste pesquisador parte da teoria da sedução narrativa de Richard Chambers, que diz que “a narrativa deve atirar o leitor a continuar lendo num ciclo de sedução” (O’Sullivan, 2006, p. 207), ciclo este que produz significados.

Portanto, ao escrever sobre o celibato e como seus personagens estão se removendo da sensualidade da vida, falhando em lidar com o sexo e com o amor, Moore cria uma situação aparentemente paradoxal. Ele “descreve uma sociedade opressiva que é responsável por suas narrativas de celibato” (O’Sullivan, p. 212), uma perspectiva que não condiz com as teorias que entendem a sensualidade como necessária ao prazer artístico, chamando as pessoas que o leem a serem seduzidas pela frustração da sedução. O’Sullivan conclui que as histórias de celibato de Moore carregam para a literatura o medo que o autor tem de falhar na criação artística, como mencionado na seção anterior, e que tentam nos seduzir a partir dos monólogos interiores, que seriam mais bem desenvolvidos no futuro por James Joyce, e do seu uso sutil da repetição de imagens e outros efeitos impressionistas (O’Sullivan, 2006, p. 208).

O ensaio *Sex in art* de Moore, mencionado anteriormente na Seção 1.1.3 [George Moore] E a Inglaterra, carrega a visão do autor sobre a “arte feminina”, aquela produzida por mulheres, e, como visto, o autor-crítico chegou à conclusão de que ela

⁵² Tradução minha, no texto-fonte: Sex is as important an element in a work of art as it is in life; all art that lives is full of sex. There is sex in “Pride and Prejudice”; “Jane Eyre” and “Aurora Leigh” are full of sex; “Romola”, “Daniel Deronda”, and “Adam Bede” are sexless, and therefore lifeless. There is very little sex in George Sand’s works, and they, too, have gone the way of sexless things. When I say that all art that lives is full of sex, I do not mean that the artist must have led a profligate life; I mean, indeed, the very opposite. George Sand’s life was notoriously profligate, and her books tell the tale. I mean by sex that concentrated essence of life which the great artist jealously reserves for his art, and through which it pulsates.

é inferior àquela produzida pelos homens, e que as mulheres, nas artes mais elevadas, como a pintura, a música e a literatura, não alcançaram grandes feitos (Moore, 2018 [1893], n.p.). O autor chegou a dizer que a melhor produção artística por mulheres está nos limites da casa e da maternidade, e que, apesar de ter ouvido que algumas mulheres acreditam que sua vida deve se estender para além desses limites, não faz parte de sua missão discutir esse assunto (Moore, 2018 [1893], n.p.). Discutir em detalhes a participação dele na luta pelos direitos das mulheres da Era vitoriana não faz parte do escopo deste trabalho, mas estabelecida esta perspectiva, podemos analisar de maneira mais informada a representação da mulher e da sexualidade feminina feita por Moore. Vimos que De Pablos (2006) defende que Moore deixa uma mensagem de crítica social ao integrar às suas narrativas o discurso, a mentalidade e as vontades de suas personagens femininas, por exemplo, mas diante da visão negativa que Moore tem da arte produzida pelas mulheres, principalmente pela relação delas com o sexo, coloco-me numa posição de ceticismo. Moore ainda é um homem de seu tempo vitoriano e sua crítica social poderia muito bem ser convertida em ironia com as querelas femininas.

Green (2019) afirma que Moore faz uma mistura complexa de valores para conectar a tendência emotiva das mulheres à inabilidade delas de escrever. Ao falar da arte feita por mulheres, Moore compartilha uma visão misógina que pode facilmente ser transferida ao retrato feminino em suas obras, se associarmos esse entendimento à discussão sobre o celibato feita mais acima. Assim como o celibato representaria uma supressão do fazer artístico, as mulheres, mergulhadas em suas naturezas, não seriam capazes de tirar conclusões sobre si mesmas, nem de aceitar verdades sobre suas personalidades, e isso as impediria de fazer a arte superior (Green, 2019). Essa é a jornada de Agnes Lahens no conto aqui traduzido. No Capítulo 4, comento como a narrativa constrói a imagem de uma menina que escolheu não virar mulher, evitando o confronto com a realidade, sendo incapaz de lidar com a verdade do mundo.

O que me permite continuar considerando a representação de Moore de suas personagens femininas e celibatárias é justamente seu questionamento da moral e bons costumes vitorianos, como mostrado anteriormente. E independentemente da intenção do autor, por mais que ela não possa ser ignorada durante a tradução, olhar para a obra de Moore agora, do século XXI nos permite ter outra perspectiva do texto, e sendo sátira social ou ironia e deboche pela figura feminina, como leitoras podemos

identificar a hipocrisia social e a complexidade dessas personagens. Vejamos, então, outras vidas mais de celibato criadas por George Moore e que conversam de uma maneira ou de outra com as de *Celibates* (1895).

A primeira que apresento é Albert Nobbs, uma história que foi incluída ao lado das de Mildred, John e Agnes na obra *Celibate Lives* (1922). Albert Nobbs foi meu primeiro contato com os retratos de George Moore. Ela é descrita como uma mulher que vive em Dublin disfarçada de homem para conseguir manter seu emprego e assim sobreviver. Como mencionado no Capítulo 1, Eliane Berutti (2014) entende Albert como uma representação transgênero na literatura, e trata a personagem com pronomes masculinos em sua análise do conto, apresentando argumentos literários e dos estudos culturais que demonstram esta ser uma interpretação válida. Fico reticente em tratar Albert como uma representação de uma pessoa trans masculina, pois ao longo do texto Albert se refere a si sempre como uma mulher, uma mulher em vestes de homem, apesar de ser uma que não pode viver plenamente nem como mulher, nem como homem, por causa de sua condição. Mas independentemente disto, esse tema se revela como uma curiosidade do próprio autor, em trecho excluído de sua autobiografia, *Confessions of a Young Man*, apresentado por Mutran (2002):

Um dos trechos excluídos contém a confissão do autor de possuir ao mesmo tempo uma alma feminina e masculina, e de suas fantasias em se travestir de mulher:

Nunca a alma de um homem viu-se tão confundida com a da mulher [...]. Era um alegre rapaz, amante da aventura e dos esportes; montado num cavalo ou com o fuzil nas mãos, esquecia todos os pensamentos mórbidos, todos os estranhos desejos de me travestir em mulher, de usar sapatos femininos e *pegnoirs*. (1972, 244. Nota de Susan Dick). (Mutran, 2002, p. 97).

Essa revelação pode levar por muitos caminhos de análise que não perseguirei aqui, pois apesar de gostar bastante dos imensos parênteses que o estudo de História e Literatura podem abrir, fugir demais do tema em questão me deixaria muito distante de “Agnes Lahens”. Em relação às demais, “Albert Nobbs” traz uma perspectiva diferente no tema do celibato, pois sua condição de solteira(o) vem de uma escolha feita ainda na juventude, de tentar viver melhor numa sociedade que favorecia os homens sozinhos na vida, enquanto uma moça nunca conseguiria ganhar tão bem quanto um mordomo/garçom fazendo o mesmo trabalho. Albert tentou fugir do sofrimento da vida, mas se viu numa prisão já que não se encaixava corretamente em nenhuma das caixas criadas pela sociedade para os dois sexos aceitos por ela

(homem e mulher). Seu conto é talvez um dos mais tristes, considerando sua aparente falta de opção. Enquanto Mildred, John e Agnes ativamente escolhem ser celibatários (ainda que isso tome rumos diferentes em cada história), Alfred o faz mais por necessidade de sobrevivência.

Finalizo este capítulo indicando que, de posse agora de elementos sobre a temática de *Celibates* (1895) do celibato e outras vidas celibatárias escritas por Moore e, portanto, de elementos que compõem “Agnes Lahens”; adicionalmente, entendendo seu contexto sócio-histórico, podemos seguir ao Capítulo 2, onde apresento melhor o meu próprio contexto como tradutora da obra: minha perspectiva teórica e metodológica.

CAPÍTULO 2 — OS ASPECTOS TEÓRICOS E METODOLÓGICOS

Antes de partirmos para a tradução e seu comentário, é preciso destrinchar e esclarecer minha perspectiva teórica, metodológica e tradutória, desta forma delineando aquilo que está no meu próprio horizonte de expectativa para meu trabalho, e que deve ser levado em consideração por quem o lê de maneira didática ou crítica.

2.1 O TIPO DA PESQUISA

O presente trabalho consiste inicialmente em um estudo analítico do texto-fonte dentro das possibilidades de pesquisa nos Estudos da Tradução propostas no livro *The Map*, de Andrew Chesterman e Jenny Williams (2002):

Análise de texto-fonte foca na análise do texto-fonte propriamente dito, examinando os vários aspectos que podem suscitar problemas de tradução. Sua relevância é óbvia no treinamento de tradutores. [...] O ponto de tais análises é o de se preparar para a tradução: depois de uma análise cuidadosa dos aspectos sintáticos, semânticos e estilísticos do texto-fonte, será, hipoteticamente, mais fácil de sugerir soluções de tradução adequadas. Esse tipo de foco [de pesquisa] é comumente associado a uma análise da situação comunicativa da tradução: para quem ela será feita, qual a sua função pretendida, e assim por diante.⁵³ (Chesterman; Williams, 2002, p. 6).

Entretanto, a pesquisa aqui delineada pretende também oferecer comentários sobre a tradução proposta, de maneira a instigar a leitura do texto traduzido, oferecer maior entendimento para as soluções aqui propostas e apresentar aberturas para uma possível releitura, uma reaproximação futura, por minha parte, a pesquisadora, ou de outrem. Uma descrição, também por Chesterman e Williams (2002), resume a proposta:

Uma *tradução com comentário* (ou *tradução comentada*) é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva na qual você mesmo traduz um texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário sobre o seu processo de tradução. Esse comentário incluirá alguma discussão do exercício da

⁵³ Tradução minha, no texto-fonte: *Source text analysis* focuses on the analysis of the source text itself, examining the various aspects of it that might give rise to translation problems. This has an obvious relevance in translator training. [...] The point of such an analysis is to prepare for a translation: after a careful analysis of the syntactic, semantic and stylistic features of the source text, it will presumably be easier to come up with adequate translation solutions. This kind of focus is usually linked to an analysis of the communicative situation of the translation itself: who it will be for, what its function is intended to be, and so on. (destaques dos autores).

tradução, uma análise de aspectos do texto-fonte, e uma justificativa fundamentada para os tipos de solução a que você chegou para tipos particulares de problemas de tradução. Um dos méritos deste tipo de pesquisa está na contribuição que o acréscimo da autoconsciência pode ter sobre a melhoria da qualidade da tradução. Você também pode querer mostrar se encontrou alguma orientação útil para suas decisões de tradução no que leu na área de Estudos de Tradução.⁵⁴ (Chesterman; Williams, 2002, p. 7–8).

Esse tipo de trabalho é definido como um gênero acadêmico-literário por Torres (2017), e, desta maneira, deve possuir características formais claras: (i) quem traduz é quem comenta (leitor-tradutor-crítico); (ii) a tradução objeto do comentário está incluída por inteiro no corpo textual (o texto dentro do texto); (iii) deve mostrar o processo de tradução para se entenderem as escolhas e estratégias de tradução do tradutor e se analisarem os efeitos ideológicos, literários, etc. dessas decisões; (iv) o comentário parte de uma tradução existente e, portanto, reflete sobre tendências tradutórias e efeitos ideológico-políticos das decisões de tradução, além de alimentar a história da tradução e a história da crítica de tradução (Torres, 2017, p. 18).

Um comentário da tradução explica e faz entender o processo da elaboração do texto traduzido apresentando argumentos teóricos em favor das escolhas e os efeitos das escolhas no texto (Freitas *et al.*, 2017, p. 11). A relevância do comentário para esta pesquisa existe pois permite que novas estudiosas tenham esta dissertação como uma perspectiva possível a suas próprias pesquisas e traduções, como uma aplicação prática de como a teoria pode alterar, influenciar e conduzir o fazer tradutório, aproximando a academia da prática externa, algo que sinto às vezes ser uma relação mal compreendida. Além disso, como já mencionado, o comentário oferece abertura para possibilidades futuras (releituras, reavaliações, por mim ou por pares, novas traduções etc.), elemento que a faz alinhar-se com o meu entendimento estético sobre a produção de George Moore, conhecido pelo seu extenso histórico de reescritas.

⁵⁴ Tradução minha, no texto-fonte: A *Translation with commentary* (or *annotated translation*) is a form of introspective and retrospective research where you yourself translate a text and, at the same time, write a commentary on your own translation process. This commentary will include some discussion of the translation assignment, an analysis of aspects of the source text, and a reasoned justification of the kinds of solutions you arrived at for particular kinds of translation problems. One value of such research lies in the contribution that increased self-awareness can make to translation quality. You might also want to show whether you have found any helpful guidelines for your translation decisions in what you have read in Translation Studies. (destaques do autor).

O autor irlandês publicou, por exemplo, não apenas uma, mas duas reescritas de *The Vain Fortune* (1891, 1892 e depois em 1895⁵⁵). Há também o caso de *Mildred Lawson*, em *Celibates* (1895), que teve sua versão serializada de 1888 descoberta e estudada comparativamente por Brendan Fleming (2006, p. 142):

Este artigo proporá que a descoberta de um exemplo tão anterior do monólogo interior ou, pelo menos, algo próximo a isso, nos escritos de Moore acrescenta uma nova dimensão às interpretações feitas anteriormente do período inicial da sua obra. Além disso, defenderá que o uso da técnica do monólogo interior por Moore no período de 1888 é um marco chave de sua tentativa de se distanciar do naturalismo de Zola.⁵⁶

Fleming demonstra como estudar o processo de reescrita do autor é relevante para entender a produção de sua obra, e reavaliar conclusões acerca de sua produção, levando em conta que estudar suas versões “finais” nem sempre oferecerá um retrato adequado da sua obra, já que é preciso considerar os elementos preexistentes. Esse processo de revisão e reescrita já foi apresentado no Capítulo 1, onde foram considerados também o recente estudo de Chapman (2020), e o anterior estudo de Owens (1966).

Ou seja, posicionar esta tradução como uma versão terminada, mas não “final”, não é apenas uma escolha metodológica, mas estilística, que marca o texto de Moore como uma eterna obra em andamento. “Eu sou vítima da doença da reescrita,”⁵⁷ George Moore (2018 [1895], n.p.) disse em nota prefacial a *The Vain Fortune*.

A tradução de “Agnes Lahens”, de *Celibates* (2010 [1895]), se dará, ainda, a partir de uma ética tradutória, no sentido de “porquê” uma tradutora deve traduzir, tal qual a ética proposta por Chesterman (2018), que almeja contribuir para a cooperação intelectual; mas também no sentido de “o que” (qual “objeto”) traduzir, como o proposto por Benjamin (2010 [1929]), por apontar a tradução como uma atividade-forma que deve traduzir aquilo que é essencial e elevado entre as línguas, aproximando-as. Isso, pois, já justifiquei Moore como um autor relevante para a história e crítica de literatura, algo também visto em *George Moore: artistic visions and literary worlds* (2006),

⁵⁵ Dados encontrados no site da George [Moore Association](#) e na coletânea *George Moore: The complete Works* (2018), com prefácio do autor à obra, *The Vain Fortune*.

⁵⁶ Tradução minha, no texto-fonte: This paper will claim that the discovery of such an early example of the interior monologue, or at the very least, an approximation of it, in Moore’s writings adds a new dimension to previous interpretations of this early period of his work. It will further contend that Moore’s use of the technique of the interior monologue at such a moment in 1888 is a key marker of his attempt to break from the naturalism of Zola.

⁵⁷ Tradução minha, no texto-fonte: I am a victim to the disease of rewriting.

organizado por Mary Pierse (2006, xi), que conecta Moore a outros artistas relevantes: “Zola, Freud, Marx, Woolf, Proust, Parnell, Kant, Manet, Yeats, Maupassant, Gladstone e Joyce figuram como apenas alguns dos muitos nomes que devem ser julgados inseparáveis de quaisquer considerações sobre a vida e obra de Moore.”⁵⁸ Acrescento que a questão ética também se estende ao “como traduzir”, e neste capítulo pretendo consolidar, pelo menos, os princípios e contextos mais abrangentes e abstratos que guiarão a tradução.

Portanto, ao final deste trabalho, algumas perguntas deverão ser respondidas: como deve proceder a pessoa tradutora? Qual o trabalho de quem traduz George Augustus Moore? Que elementos devem ser levados em consideração em uma tradução? Como se realiza a narrativa de Moore? Como opera a intertextualidade e subjetividade em sua obra? Como trabalhar as figuras, os símbolos, as vozes, e demais elementos presentes no texto do autor? Traduzir Moore povoará o campo dos Estudos da Tradução, a literatura crítica sobre o autor e, conseqüentemente, sobre o fazer literário.

A seção seguinte discute outros elementos teóricos necessários para a adequada aproximação do texto-fonte, análise e escolhas de tradução pretendidas por este trabalho.

2.2 A TRADUÇÃO

Como diz Britto (2016, p.11), “a tradução é uma atividade indispensável em toda e qualquer cultura que esteja em contato com alguma outra cultura que fale um idioma diferente”. Ou como diz Wilhelm Von Humboldt:

[...] a tradução, sobretudo a dos poetas, é uma das tarefas mais necessárias dentro de uma literatura: em parte para fornecer àqueles que não conhecem a língua, formas da arte e da humanidade que de outro modo lhes permaneceriam desconhecidas [...] (Humboldt, 2010, p.107).

Porque, afinal, é a tradução que permite trazer a outros idiomas conteúdos, nesse caso textos literários, que podem acrescentar ao repertório das pessoas leitoras em uma cultura, ampliando seu entretenimento, as possibilidades de apreciação

⁵⁸ Tradução minha, no texto-fonte: “Zola, Freud, Marx, Woolf, Proust, Parnell, Kant, Manet, Yeats, Maupassant, Gladstone and Joyce emerge as just some of the many names that must be deemed inseparable from any consideration of Moore’s life and work.”

estética, além de permitir o contato com culturas e estruturas sociais diferentes, até mesmo abrindo as portas para novas reflexões morais.

Mas traduzir nunca foi uma prática homogênea, e o estudo desta prática pode ajudar a solidificar, ampliar e melhorar sua execução. A heterogeneidade da tradução se desenvolve em vários níveis dos sistemas culturais e linguísticos. De maneira sucinta, podemos dizer que isso se deve à própria natureza da linguagem e da cultura em que ela está inserida: uma língua é uma realização plurivalente de muitos sujeitos imersos em sua subjetividade e que é realizada quando estas pessoas dialogam entre si.

Tradutores permitem que a comunicação ocorra entre membros de diferentes comunidades culturais. Fazem a ponte entre situações nas quais as diferenças verbais e o comportamento não-verbal, expectativas, conhecimentos, e perspectivas são de tal modo que não há terreno comum suficiente para emissor e receptor se comunicarem eficazmente por sua própria conta. (Nord, 2018, p. 17).⁵⁹

Com isso Christiane Nord (2018) diz que traduzir é comunicar, e comunicar implica, dentre muitas outras coisas, na passagem de muitos elementos de um plano semântico para o plano da ação, para que seja recebido e interpretado. Essa atividade de transformar em ato comunicativo o sistema linguístico atrelado aos conhecimentos de mundo e outros aspectos da construção do significado também pode ser entendida como uma espécie de tradução.

Essa visão é compartilhada por Roman Jakobson que, em *On linguistic Aspects of Translation* (2000 [1959]), afirmou que existem três tipos de tradução: a intralingual, ou reescrita, quando há a interpretação de um signo por outros signos de uma mesma língua (como um sinônimo); a interlingual, que seria a tradução propriamente dita, a interpretação de um signo linguístico numa outra língua; e a intersemiótica, ou transmutação, a interpretação de signos linguísticos através de sistemas não-verbais, como por exemplo a transposição de um poema à mídia da pintura.

Aqui realizo uma "tradução propriamente dita" (Jakobson, 2000 [1959]): a partir de um texto, o texto-fonte, escrito em uma língua-fonte, neste caso o inglês, produzo um texto que será lido em outro lugar, provavelmente com outra cultura; esse é o

⁵⁹ Tradução minha, no texto-fonte: Translators enable communication to take place between members of different culture communities. They bridge the gap between situations in which differences in verbal and non-verbal behaviour, expectations, knowledge, and perspectives are such that there is not enough common ground for the sender and receiver to communicate effectively by themselves.

texto-alvo, escrito em outra língua, a língua-meta, neste caso, o português. Parto aqui do pressuposto de que é possível verbalizar toda e qualquer experiência cognitiva em qualquer língua, pois mesmo que haja diferenças na manifestação sintático-semântica das línguas, como tradutora, posso transmitir os sentidos dos elementos gramaticais da língua inglesa, mesmo que inexistam na língua portuguesa, utilizando meios existentes nesta última e ativamente escolhendo aquilo que achar mais apropriado.

Ao longo do desenvolvimento dos Estudos da Tradução como área do estudo formal, a atenção nas escolhas como as que farei aqui foi crescendo, e é um tópico que gera debates, especialmente a partir da virada cultural dos Estudos da Tradução, pois trata da condição essencial da função do tradutor e da tradução: essa discussão responde o que é traduzir, como se deve traduzir e o que torna uma tradução “boa”, mas afastada de um entendimento prescritivista do que é “bom” ou “ruim”, e me aproximando do conceito de lealdade de Nord (2016 [1989]), discutido mais adiante.

Olhando para um ponto mais distante historicamente, Friedrich Schleiermacher (2010 [1838]), em seu ensaio *Sobre os diferentes métodos de tradução*, propõe duas formas de abordagem opostas, mas não excludentes que, hoje em dia, com os estudos de Lawrence Venuti, por exemplo, são chamadas de domesticação e estrangeirização. Sobre a primeira, Lefevere (2003) explica que a pessoa tradutora leva o autor aos leitores ao naturalizar aquilo que é estrangeiro (estranho). Para Venuti, esta estratégia gera uma tradução mais fluida, mais fluente, “imediatamente reconhecível e inteligível” (Venuti, 1995, p. 5). A outra abordagem leva quem lê ao autor, e é chamada por Venuti (1995) de estrangeirizadora. Diferentemente da anterior, ela não cria uma ilusão de transparência do texto, pelo contrário, tira a pessoa leitora de seu contexto cultural e a coloca em um contexto estranho, permitindo que veja que o texto é estrangeiro, distanciando a pessoa leitora, pois, de sua realidade.

Schleiermacher (2010 [1838]), apesar de não usar esses termos, defende a validade de ambas as operações, ainda que na conclusão de seu ensaio advogue pela capacidade produtiva que a tradução e, mais especificamente, a aproximação com o estrangeiro podem ter no caminho para construir uma identidade nacional mais forte. Schleiermacher (2010 [1838]) diz:

Do mesmo modo que, por acaso tivesse sido preciso trazer e cultivar aqui muitas plantas estrangeiras para que nosso solo se fizesse mais rico e fecundo, e nosso clima mais agradável e suave, assim também sentimos que nossa língua, porque nós mesmos, em razão do pesadume nórdico, a

movimentamos pouco, apenas pode florescer e desenvolver-se plenamente sua própria força por meio dos mais variados contatos com o estrangeiro. (Schleiermacher, 2010 [1838], p. 97).

Justin Allen Davis (2017), ao explicar a visão da hermenêutica de Schleiermacher, aponta para a visão do filósofo alemão de que a história e a cultura prescrevem significado para todo e qualquer enunciado linguístico. Desta forma, religião, relações de poder, heranças históricas e linguísticas, como o “pesadume nórdico”, dentre outros aspectos podem afetar a forma e o uso da língua. A analogia com as hipotéticas espécies estrangeiras plantadas no solo germânico serve para indicar uma flexibilidade, uma adaptabilidade da língua e do povo alemão, uma característica cultural e estrutural de uma língua ainda não totalmente desenvolvida. Para Schleiermacher, então, seria possível fortalecer a língua, e conseqüentemente a cultura alemã a partir da importação de culturas linguísticas estrangeiras e sua conseguinte adaptação ao solo alemão.

Argumento que Lefevere (2003) e Venuti (1995) se utilizam da discussão do estudioso alemão para trabalhar a questão do elitismo linguístico e da hegemonia cultural em seus trabalhos. Nesse contexto, a tradução demonstra sua inevitável ligação com a questão política e cultural dos países levando a questionamentos tais como: “quem escolhe os textos que devem ser representados nesta nova cultura?”, “É possível confiar na tradutora sem ter acesso ao texto-fonte (desconhecer a língua-fonte; não conseguir contato com o texto-fonte)?”, etc. Com apenas essas perguntas é fácil sinalizar a validade da preocupação de André Lefevere em considerar o papel de outros agentes nas traduções. E pode parecer óbvia a noção de que temos um grupo grande de pessoas que realizam o intermédio de um texto com a sociedade, e outras sociedades também. Mas quando estudamos, sendo tradutoras, muitas vezes acabamos nos isolando, adotando a perspectiva de que a tradução é um processo solitário, o que não é verdade. Já perdi a conta de quantas vezes busquei amigas tradutoras para pedir uma segunda opinião; e busquei amigas mais conhecedoras de assuntos trabalhados em texto pelo que eu era responsável por traduzir, para esclarecer algum termo ou procurar saber se já existe um termo específico em português, ou se ele é usado na língua-fonte (sem tradução); já tive que acatar escolhas de tradução vindas de editoras; já vivi a experiência de traduzir com a participação da autora do texto a ser traduzido, o “texto-fonte”... Enfim, nunca se traduz completamente só.

Então, pensar nesse grupo de pessoas envolvidas, e não só nas tradutoras, como intermediário do processo de tradução e recepção do texto é importante, pois além de mostrar uma realidade mais ampla do texto, para além da escrita de quem traduz, mostra também como nem toda a responsabilidade do “produto final” é exclusivamente dessa pessoa. Precisamos considerar, dentre outras coisas, a existência de editoras, que podem interferir diretamente na escolha de textos a serem traduzidos e publicados, ou vários tipos de instituições que podem alterar, criar ou extinguir a implementação de políticas culturais (Martins, 2010), ou no contexto da minha dissertação, a própria perspectiva pedagógica da UFSC, o fomento da FAPESC que mantém a pesquisa ativa, a negociação com a minha orientadora etc. Considerar o efeito das relações de poder na tradução (assim como na comunicação como um todo) me faz perceber que existem níveis de manipulação na tradução, conforme aponta Lefevere (2003), mesmo que seja apenas pelo meu próprio direcionamento ideológico dentro do meu sistema, algo que Toury (1995) chamaria de idiossincrasias, normas internalizadas de como eu considero que deve ser uma tradução e um texto literário.

Entretanto, o próprio Lefevere, no capítulo que trata da patronagem do seu livro *Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame* (1992), propõe o uso do termo “sistema” como “um termo descritivo neutro para designar elementos inter-relacionados que compartilham certas características que os distinguem de outros elementos não pertencentes ao sistema” (Lefevere, 1992, p. 12)⁶⁰. Aqui ele se refere a todos os elementos que estão envolvidos (inter-relacionados) no sistema de um texto, mas ao propor sistema como termo neutro, parece momentaneamente esquecer-se de que está falando de adaptação, manipulação e relações de poder, uma linha de pensamento que se torna incongruente, portanto, com a noção de um “termo neutro”, o qual não existe.

A escolha do termo “sistema” e não “rede” é motivada. Outras áreas trabalham bastante com o conceito de “redes” hoje em dia e, não querendo criar um anacronismo ao perguntar o porquê da não opção por “rede”, é um termo que já existia metaforicamente para falar de relações entre elementos, como o texto, por exemplo. Então: por que “sistema” e não “rede” ou outro elemento? Muito provavelmente pela

⁶⁰ Tradução minha, no texto-fonte: “[...] a neutral, descriptive term, used to designate a set of interrelated elements that happen to share certain characteristics that set them apart from other elements perceived as not belonging to the system.”

história bem definida que o termo tem nos estudos literários, e por construir suas ideias a partir dos estudos de Even-Zohar, proponente da teoria dos polissistemas, mas só isso já basta para removê-lo de uma posição de neutralidade.

Lefevere (2003) acredita que uma tradução pode acrescentar ou remover conceitos e incentivar ou reprimir a inovação, de acordo com a intenção manipulativa de quem traduz. Enquanto Venuti (1995), em seu texto *The translator's invisibility*, refere-se ao método estrangeirizante da tradução como uma estratégia de resistência, por ser um estilo de tradução que foge à fluência e cria distanciamento, com vistas a tornar visível a presença do tradutor ao ressaltar a identidade estrangeira do texto-fonte e resguardá-la da dominação ideológica da cultura receptora (Martins, 2010). Esta discussão é multifacetada e precisa ser levada criticamente. E se uma tradução estrangeirizante pode ter um papel específico de resistência numa cultura anglófona, ela parece perder força para traduções em países cuja língua não seja hegemônica: por que produzir um texto que não tenha fluidez no português para evidenciar a expressão inglesa, por exemplo? É preciso refletir sobre isso, não apenas levar o argumento do autor como verdade plena. Se por um lado precisamos ter a consciência de que a tradução pode ser manipuladora, por outro precisamos entender que o próprio conceito de “manipulação” não é unívoco.

Sem adentrar profundamente nas teorias do discurso, façamos um pacto comunicativo que neste contexto basta entender superficialmente que o discurso é aquilo que falamos e que tudo que falamos está permeado de ideologias, até mesmo aquelas que não tomamos conhecimento de estar ativamente nos atravessando. Meschonnic (2012 [1999], p. xx) afirma que “traduzir é o ponto fraco das noções de linguagem. Porque é o ponto onde a confusão entre língua e discurso é a mais frequente, e a mais desastrosa.”

Quando uma pessoa escreve, ela retrata na linearidade das palavras diversas convenções textuais, muitas que partem de decisões políticas, e sua sublinearidade é atravessada por muitos discursos outros que construíram seu pensamento, seu arcabouço teórico e linguístico. Isso implica dizer, nas palavras de Cyril Aslanov (2015), que sempre existe na tradução a possibilidade da falsificação voluntária ou involuntária.

Como já dito, o presente trabalho se ocupa da “tradução propriamente dita” (Jakobson, 2000) de “Agnes Lahens”, em *Celibates* (1895), a partir do texto em sua língua-fonte, o inglês, para o seu texto na língua-meta, português do Brasil.

Considerando a língua e culturas anglófonas como hegemônicas, como deverei, portanto, aproximar-me de um texto escrito nela e traduzi-lo para o português? Quais elementos devo aproximar da cultura brasileira e quais não? Tendo em vista que eu, como tradutora e leitora, estou situada socio-historicamente e tenho minhas próprias noções de mundo, algumas já demonstradas ao longo do texto, como devo me avaliar e me portar? Sendo autora, comentadora e crítica, quais os elementos que irei selecionar e anotar para me guiar e me autoavaliar retrospectivamente? Nas seções seguintes, serão discutidas questões das “escolhas de tradução” e que tomam como ponto de partida algumas das soluções oferecidas por Britto em *A tradução literária* (2016).

2.2.1 O traduzir

Um verbo deriva, faz exigências, um verbo é ação, tem efeito e intenção. O verbo no escopo da minha pesquisa é “traduzir”. Christiane Nord (2019) explica que entender a tradução como uma interação intencional é entender o traduzir como uma proposta de alteração do estado presente dependente da intencionalidade da ação. Ou seja, um texto resultante de uma tradução vai ser diferente a depender da intenção de quem o traduz ou quem solicitou que fosse traduzido.

Aqui, minha proposta é seguir uma “tradução ilusionista” (Levý, 2011 [1963]), ou seja, uma tradução que visa “representar uma obra literária [...] do mesmo modo que um ator representa o papel de Hamlet no palco” (Britto, 2016, p. 26). Com isto quero dizer que pretendo apresentar minha tradução similarmente a como um ator apresenta-se ao público como se fosse o próprio personagem; o texto-alvo, atravessado pela minha voz, pretende, ainda assim, representar o texto-fonte, criando o que o teórico da tradução tcheco Jiří Levý (1926–1967) chama de “ilusão”. Isso não quer dizer enganar as leitoras e me ausentar de creditar minha ação sobre o texto, quer apenas dizer que, quem quer que esteja lendo e eu, teremos um contrato abstrato de mútua cooperação, para que a leitura de “Agnes Lahens” (1895) seja entendida considerando o contexto de seu autor, George Moore, e que aquilo que represento na linearidade do texto é, na medida do possível, aquilo que foi pretendido por ele como criador de um texto estético.

Métodos ilusionistas requerem que um trabalho literário se “pareça com o original, com a realidade”. Isso está claramente manifestado no teatro ilusionista, que desenha seu figurino e constrói seus cenários com autenticidade fastidiosa. O romance é construído na ilusão da onisciência do autor, apresentando sua mensagem como um relato objetivo da realidade, no qual o autor não intervém. Tradutores ilusionistas se escondem detrás do original, como se o apresentassem ao leitor diretamente, em vez de como intermediários, para criar uma ilusão tradutória baseada no contrato com o leitor ou espectador — a audiência do teatro sabe que o que vê no palco não é a realidade, mas exige que se pareça com ela. (Levý, 2019, p. 19).⁶¹

Para o estudioso tcheco, textos escritos sem esse método, sem essa espécie de rigor com a realidade, não podem sequer serem considerados traduções propriamente ditas, apenas paródias, caricaturas ou imitações grotescas, por se afastarem do objeto de representação, fundamento essencial da tradução para ele (Levý, 2011). Ela seria, então, uma "anti-tradução". Não partilho desse argumento, considero-o radical, mas acredito que, dentro de minha intenção de representar George Moore, não posso ignorar que ela conversa com a visão de mundo do próprio autor, apresentada anteriormente na seção “1.1 George Moore”, que indica uma intenção autoral de representar a realidade como a percebe, através de seu esforço estilístico na literatura. Ou seja, Levý e Moore parecem compartilhar da noção de que a literatura deve ser tal qual a realidade em que está sendo escrita e apresentada.

Também no escopo desta pesquisa, me afasto da noção de “texto original”, preferindo a noção de “texto-fonte” utilizada por Chesterman e Williams (2002), que se completa com a noção de texto-alvo, aquele em que se quer chegar. As várias revisões de Moore sobre seus textos, as dificuldades de localizar e precisar possíveis diferenças entre edições e publicações, a própria noção de que um texto publicado possui manuscritos anteriores, tudo isso dificulta trabalhar com a noção de um “original”. Não só isso, mas, ciente da possibilidade de múltiplas leituras do texto, sei que apresentar o texto como o pretendido pelo autor, como falei mais acima, não é uma atividade clara e unívoca. Eu não sei, com toda a certeza do mundo, o que George Moore pretendia. Mas eu preciso decidir, a partir do estudo do autor, sua obra, de estudos sobre o autor e sobre sua obra, e do próprio texto literário, analisar “Agnes

⁶¹ Tradução minha, no texto-fonte: Illusionist methods require a work of literature to ‘look like the original, like reality.’ This is clearly manifested in illusionist theatre, which designs its costumes and builds its sets with fastidious authenticity. The novel is built on the illusion of the author’s omniscience, presenting the message as an objective record of reality, in which the author does not intervene. Illusionist translators hide behind the original, as though they were presenting it to the reader directly rather than as intermediaries, in order to create a translation illusion based on a contract with the reader or the viewer – the theatre audience know that what they see on the stage is not reality, but they demand that it should have the appearance of reality.

Lahens” e decidir o que seria uma leitura adequada da pretensão de Moore. Não excluindo-se, entretanto, a possibilidade de outras leituras adequadas e do reconhecimento de outras pretensões possíveis.

Utilizando a metáfora do ator que sobe ao palco, posso dizer que essa pessoa, no papel de Hamlet, vai, a partir de seu estudo do roteiro, das orientações de diretores, colegas de palco, interpretações anteriores etc., escolher como interpretar o príncipe da Dinamarca. Um menear da cabeça que não estava escrito nas direções de palco pode ser entendido por ele como justo e adequado para a construção do personagem. Da mesma forma, como tradutora de Moore, preciso decidir o que é justo e adequado para a construção do texto-alvo.

Esse é um processo complexo e não pode ser conduzido como uma ciência exata. Ainda assim, escolho representar a obra de Moore na língua-meta de maneira que ela cause um efeito e que comunique aquilo que avaliei ser o pretendido, aquilo que melhor representa as possibilidades de leitura do texto literário de George Moore, para que minha leitora, mesmo sabendo de minha presença nesse palco metafórico, leia meu texto pensando em Moore e em como ele escreveu “Agnes Lahens”.

2.2.2 Traduzindo em contexto

Tomando os parâmetros construídos na seção anterior, entendamos o contexto que se forma entre os elementos da ação de comunicação literária (Nord, 2019) do texto-fonte:

- a) temos o autor (emissor) da ação: o escritor George Moore;
- b) a intenção: escrever sobre os dilemas morais e sobre a sociedade como ela é;
- c) as pessoas receptoras: aquelas que liam literatura na Londres vitoriana e o que esperavam dessa literatura (e o conflito entre expectativas);
- d) o meio: o texto escrito, o livro;
- e) o lugar, o tempo e o tema: a Londres vitoriana do fim do século XIX e o celibato;
- f) a mensagem: a denúncia humorosa da hipocrisia social, o celibato como castração da vida social, mas possivelmente um combustível para o artista;
- g) o efeito ou função, a literariedade do texto: a construção dessa sociedade e a denúncia dela por vias de um texto esteticamente construído.

Para a tradução, essa cena muda, afinal, pelo menos o lugar, o tempo e a recepção são diferentes. *Celibates* (1895) foi escrito mais de 120 anos atrás, na

Europa, mais especificamente durante o período vitoriano da Inglaterra, por um homem branco irlandês inserido nos círculos literários de seu tempo. A tradução de “Agnes Lahens” está ocorrendo no Brasil de 2023, feita por uma mulher branca, brasileira e nordestina, dentro de um contexto acadêmico, com a dupla intenção de fazer o texto ser lido e publicado dentro e fora da academia, não com a intenção de representar a realidade como vejo, mas de representar a realidade que, após análises, designo como sendo a pretendida por George Moore, representar a realidade como interpreto que ele a via. Quando minha tradução estiver finalizada, portanto, a minha pretensão, que se soma à dele, é que a tradução tenha a aparência, as qualidades, do pretendido no texto-fonte; ela deve reconstruir a verossimilhança da obra para as leitoras que assinarão o “pacto” de estar lendo George Moore.

Certamente o pacto assinado aqui é diferente daquele de Moore com quem o lia na Inglaterra vitoriana, afinal, o distanciamento geográfico, cultural e temporal me dá uma visão diferente do seu texto, aqui bem-vinda, e posso esmiuçá-lo de um jeito que ele não pôde no momento de sua publicação. Como autora da tradução, tenho o meu próprio repertório linguístico e literário, e preciso tomar cuidado para não deixar escapar de mim anacronismos que podem quebrar essa ilusão, já que se afastaria do projeto que proponho aqui. Também minhas leitoras são diferentes das de Moore. As dele, em sua grande maioria, eram mulheres abastadas que tinham acesso às “bibliotecas circulantes”, aqui serão inicialmente estudiosas de literatura e tradução, e depois qualquer pessoa que tenha acesso à internet e leia em português. Além de, até onde tenho conhecimento, não existir leitora alguma atualmente que viva à risca os valores das mulheres abastadas da sociedade vitoriana. O meio de distribuição do texto também tem influência nisso, já que minha dissertação ficará num repositório institucional e, possivelmente, com a tradução publicada em forma de livro digital (ebook), enquanto o texto dele estava restrito a alguns poucos exemplares, portanto meu texto poderá alcançar mais pessoas, potencialmente, do que ele podia à sua época.

Outra diferença na cena de comunicação literária seria a língua de expressão do texto, que na tradução será o português. As línguas diferentes têm execuções diferentes, vocabulários específicos, referências históricas diferentes, regras sintáticas e morfológicas diferentes etc. Tudo isso influencia a construção textual e será mais bem trabalhado na seção seguinte.

Mas, apesar das diferenças nas cenas comunicativas, como tenho a intenção de escrever um texto ilusionista, posso dizer que o texto de Moore será representado. Produzir um texto que represente o “original” é, portanto, se aproximar o máximo possível dele. Se somarmos a estas as palavras de Benjamin (2010 [1929], p. 221) que afirma que traduzir é “conformar-se cuidadosamente, e nos mínimos detalhes, em sua própria língua, ao modo de visar do original”, sendo o original o que aqui chamamos de texto-fonte a fidelidade ao texto-fonte é, então, premissa desta prática tradutória, ainda que o entendimento do que é a fidelidade não seja essencialista, ou seja, não se apegue a um único sentido, a uma correspondência um a um entre os textos etc.

Historicamente, entretanto, o conceito de fidelidade foi vinculado à prática prescritivista da tradução de que existe um (1) jeito certo de se traduzir e que o texto da tradução é subordinado (inferior ou menor) ao texto “original”. Não pretendo me apegar aos conceitos de originalidade e subordinação da tradução, mas é impossível, diante da minha perspectiva tradutória, deixar de discutir o conceito de fidelidade, como fiz anteriormente. Como posso seguir, então, falando sobre um compromisso entre o texto traduzido e aquele do qual estou partindo para fazer a tradução?

Encontrei no conceito de *lealdade* de Christiane Nord (2016 [1989]) uma boa solução. Em *Lealdade em vez de fidelidade: proposta de uma tipologia funcional da tradução*, Nord (2016 [1989]) argumenta em prol do entendimento de que em tradução, o conceito de “fidelidade” não é absoluto, mas que é possível, de várias maneiras prestar “lealdade aos participantes envolvidos” (Nord, 2016, p. 22). Os envolvidos na ação de tradução vão desde o cliente (quem encomendou, iniciou, solicitou o processo de tradução) e o público de chegada, à(ao) “autor(a) do TP [texto de partida] que esperam um TC [texto de chegada] condizente com a função e com certo vínculo com o TP [...]” (Nord, 2016, p. 14)⁶². A lealdade é, portanto, um conceito relativo à ética da tradução, e ser leal garante que a criação do processo tradutório condiz ao pretendido pelo texto que ela representa, permite que os envolvidos acreditem que “o encargo foi executado da melhor maneira possível.” (Nord, 2016, p. 14). Além de me afastar de uma visão mais unívoca do processo tradutório, o conceito de lealdade permite às leitoras perceberem como pretendo unir a forma estética à preocupação funcional: é minha tarefa como tradutora me aproximar do texto-fonte

⁶² O texto de partida pode ser entendido como o texto-fonte, e o texto de chegada por texto-alvo.

para fornecer um texto-alvo que o representa adequadamente, de maneira a permitir que a leitora possa imaginar-se lendo aquilo que interpretei como sendo o que George Moore pretendeu mostrar.

Daí, nascem os questionamentos: O que deve ser traduzido para que o texto seja uma representação ilusionista do texto-fonte? Que detalhes constroem a dita verossimilhança da obra? Como a língua meta pode abraçar amorosamente a língua fonte? Como se constrói essa lealdade? Como a tradutora pode aproximar as pessoas que estão recepcionando sua tradução daquelas que recepcionaram a obra de George Moore ao seu tempo? Essas perguntas serão respondidas mais adiante.

2.2.3 Traduzindo o texto literário

Em meu trabalho de conclusão de curso, *Cloud Atlas (2004) de David Mitchell: estratégias para a tradução de um romance polifônico*⁶³ (Lima, [2019]), reflito sobre a perspectiva de Jakobson de que na tradução é preciso levar em conta quais aspectos da estrutura da língua devem ser “importados para a língua que se objetiva”, pois como existe no texto literário a primazia da função poética, de acordo com Britto (2016), todos os elementos que o compõem têm carga semântica, até mesmo a sintaxe.

Esse aspecto cria a *multiplicidade* (Calvino, 2012 [1990]) do texto literário, sua característica de polivalência semântica, sintática, narrativa e discursiva. A função poética nos faz, como criadoras literárias, atravessar várias técnicas e estruturas narrativas, observar de perto questões de estilo, de escolhas linguísticas e discursivas, que dão a uma obra seu caráter único. Textos literários têm, portanto, uma relação diferenciada entre os elementos de seu texto, e é essa relação que constrói sua literariedade. Aqui a literariedade é entendida a partir de Jakobson (2000) e Eco (2011b), e é característica do texto literário, aquele que predominantemente expressa sua função poética, sendo valorizado como objeto estético – que proporciona prazer estético.

Mas a literariedade não está apenas na teia de significados de um texto. Britto (2016) diz, baseado em Jakobson, que ao se traduzir uma obra literária, eu como tradutora devo considerar a literariedade levando em conta “também a sintaxe, o

⁶³ Até o momento da publicação desta dissertação, o TCC não havia sido disponibilizado para consulta externa e, portanto, não é possível referenciá-lo de acordo com as normas da ABNT.

vocabulário, o grau de formalidade, as conotações e muitas outras coisas” (Britto, 2016, p. 49). A mensagem é relevante, mas, para que se produza um efeito estético semelhante, é preciso obedecer a função poética construída ao longo do texto a ser traduzido, e essa função poética é construída por todas as variáveis executadas no texto.

Também de acordo com o que dizem Britto (2016) e Eco (2011a), entendo a criação e a tradução literária como atividades diferentes. Esta diferença estaria na necessidade que a tradução tem de se conformar ao objetivo de representar o texto-fonte, conceito basilar da tradução que determina outras regras aplicáveis ao que Britto (2016) chama de "jogo de tradução", e que Eco trabalha largamente em *Quase a mesma coisa* (2011a), contando suas experiências com a tradução e consolidando o meu entendimento de que traduções são feitas a partir de *escolhas*. A primeira delas, que já vem sendo construída, é a de que o tradutor precisa pressupor a existência de um conjunto de sentidos presentes na obra, ainda que significado não seja "uma propriedade estável do texto [...], já que uma regra do 'jogo da literatura' é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições etc" (Britto, 2016, p. 28). A fidelidade absoluta, no seu sentido estrito de corresponder um a um todas as variáveis, é, pois, algo inatingível, dada a multiplicidade do texto literário. Mas buscar uma representação adequada, buscar uma correspondência adequada e essa rede de sentidos, dentro deste projeto de tradução específico, não me exime do trabalho de me aproximar do texto-fonte o máximo possível.

E se Benjamin (2010 [1929]) já acusava a impossibilidade do trabalho do tradutor, ele também afirmava que era possível e preciso traduzir. Segundo ele, na tradução, “literalidade e liberdade devem obrigatoriamente unir-se, sem tensões, na forma da versão interlinear. Pois todos os grandes escritos contêm, em certa medida, a sua tradução virtual entre as linhas.” (Benjamin, 2010 [1929], p. 229).

Traduzir é, portanto, uma *atividade-forma*: atividade, pois são escolhas, pois é um “jogo de cintura” entre o que é literal e o que pode ser liberdade de quem traduz, entre os eixos sintático (combinação) e paradigmático (escolha); e forma porque precisa dar conta de vários elementos cuja ordem interna é repleta de multiplicidades semântico-sintáticas, de formas estilísticas, o modo particular do autor se exprimir (Eco, 2011a), componentes estes que extrapolam a linearidade e ganham um escopo espacial complexo. E por estar além do enunciado, “o essencial”, o “misterioso”, o

“poético”, é algo que não se poderia dizer. Mas, fazendo o exercício de entender esses elementos aparentemente tão abstratos, serve a esta pesquisa o entendimento de Britto (2016), apresentado anteriormente: quem traduz uma obra literária precisa considerar os diferentes aspectos do texto que compõem sua literalidade, aquilo que está escrito, e sua literariedade, sua “teia de significados” (Britto, 2016, p. 49), buscar o essencial naquilo que não é essencial. “Tangenciar” a essência do texto, pois é impossível tocar nela de verdade, o melhor que se pode fazer, então, é buscar aquilo que está entre as linhas.

Britto (2016), exemplificando a prática da tradução e seu tangenciar o texto, analisa a tradução de *Elegie XIX: going to bed*⁶⁴, poema do britânico John Donne (1572–1631). O pesquisador e tradutor brasileiro analisa os versos: “To teach thee, I am Naked first; why than / What needst thou have more covering than a man.” (Britto, 2016, p. 133). Nos versos, conversa com sua amada antes de despir-se. Britto propõe uma tradução literal: “Para ensinar-te, fico nu antes; por que, então, precisas de mais cobertura do que um homem [?]” (Britto, 2016, p. 133). Dela, parte para analisar a inadequação de uma tradução literal e os aspectos que podem ser considerados para a leitura e adequada tradução, as entrelinhas. Segundo Britto (2016), a tradução literal aqui ignora o duplo sentido presente no segundo verso, ele aponta as duas possibilidades de interpretar a pergunta:

Por que precisas de mais cobertura do que um homem precisa, se o homem, ao desnudar-se, mostrou não precisar de nenhuma? A outra seria: Por que precisas de cobertura adicional além da proporcionada pelo homem que se deitará sobre ti? (Britto, 2016, p. 133).

Um duplo sentido é causado pelas possibilidades de leitura do verbo “cover”, em inglês, que se mantém no português. A solução para o problema da literariedade é solucionada, segundo avaliação de Britto (2016) pelas traduções ao português de Paulo Vizioli: “Que esperas? Estou nu... e as horas se consomem. / Mais cobertura tu desejas do que um homem?” (Britto, 2016, p. 128); e Haroldo de Campos: “Para ensinar-te eu me desnudo antes: / A coberta de um homem te é bastante.” (Britto, 2016, p. 128). Vemos duas soluções bastante distintas, mas que conservam a possibilidade de se ler tanto o homem como coberta, como a coberta que tem o

⁶⁴ O poema foi publicado postumamente na coleção *The Harmony of the Muses* (1654), editada por Robert Chamberlain (1607-1660).

homem ser suficiente para sua companheira. É claro que esse é apenas um aspecto isolado, e outros poderiam ser analisados em relação aos mesmos versos.

Na perspectiva de representação, todas sabemos que o ator que interpreta Hamlet no palco não é Hamlet, mas todas acreditamos que ele seja. Da mesma maneira, todas sabemos que George Moore não escreveu “Agnes Lahens” em português, mas a intenção desse trabalho é produzir uma tradução que permita a quem ler acreditar que foi o autor irlandês que a escreveu.

Esse tipo de tradução pressupõe uma leitora modelo que deve (e quer) ser capaz de dizer que leu o “original”. Para que isso aconteça, a aproximação com o “original”, aqui texto-fonte, é necessária: sendo impossível recriar exatamente a mesma coisa que o “original” no nível um para um, a tradutora deve buscar algo que produza um efeito de sentido similar (Britto, 2016). O caminho para alcançar esse objetivo (aproximar-se do belo da obra) é manter sua literariedade. Então, quem traduz deve observar os elementos existentes no texto-fonte, aqueles que lhe conferem literariedade, “hierarquizá-los e escolher quais deles devem ser privilegiados” (Britto, 2016, p. 37), para assim tentar preservá-los da melhor maneira possível na língua-alvo.

Um texto considerado cômico, por exemplo, deve manter sua comicidade, mas mais do que isso, se possível, a pessoa tradutora deve buscar “a mesma” comicidade. A avaliação cuidadosa da literariedade do texto identificará os elementos necessários à sua composição, e aquilo que a tradutora do texto efetivamente pode traduzir. O estilo do texto-fonte deve estar representado no texto traduzido: sua sintaxe, seu registro linguístico (formal ou informal), as figuras de linguagem, os temas, as relações intertextuais (Eco, 2011b), etc.

E se existem maneiras diferentes de se fazer isso, como demonstrado nas seções anteriores seguindo as discussões de Venuti (1995), Lefevere (2003) e Schleiermacher (2010 [1838]), e estando alinhada aos preceitos propostos por Britto (2016) e Benjamin (2010 [1929]), a tradução consequência desta pesquisa não buscará um equilíbrio entre estrangeirização e domesticação, não no sentido de ter a mesma proporção, mas de observar analisar e concluir as opções que melhor *representam* os momentos do texto.

Para avaliar todos esses elementos e depois propor uma *hierarquia* que permita a quem traduz trabalhar com eles, Britto (2016) sugere a tradução do marcado pelo marcado e do não marcado pelo não marcado. O uso dos conceitos de marcado e não

marcado na tradução é oriundo de Henri Meschonnic. Aquilo que é marcado é “incomum” na língua fonte e aquilo que não é marcado é “comum”, que também podem ser entendidos como aquilo que causa estranhamento e aquilo que não causa estranhamento, respectivamente. Ele diz que se o “texto-fonte” utiliza algum recurso inusitado, até desviante, que chame atenção do leitor “[...] cabe ao tradutor utilizar, na tradução, algum elemento que suscita no leitor [da língua-meta] o mesmo grau de estranhamento” (Britto, 2016, p. 67, destaque meu).

Para representar “Agnes Lahens”, preciso encontrar os elementos do texto-fonte que são marcados e não marcados, e entender como posso reproduzir esses elementos em português, quando possível, ou buscar soluções alternativas, como o uso da compensação — ou seja, quando não é possível reproduzir algo exatamente como está, no momento em que está, mas que pode ser recriado em outro momento do texto. A marcação ou não marcação de trechos na obra são elementos de sua literariedade, e “marcar” na tradução em português um trecho que é trivial, “não marcado”, no inglês seria alterar esta literariedade deliberadamente, o que, à primeira vista, seria fugir da minha intenção de construir uma tradução ilusionista.

Entretanto, já com a leitura da obra de George Moore, sei que por vezes haverá trechos não marcados no inglês que se tornarão marcados no nível mais superficial na tradução, pois parte da realidade da obra, da sua construção do cenário, está presa no passado da sociedade vitoriana. Alguns elementos da moda, por exemplo, como o *chatelaine* (explicado no Capítulo 4 e no Apêndice A – Glossário), não possuem ocorrência no português, pois foi uma peça extremamente específica daquele contexto, e que não pretendo apagar, pois isso também seria distorcer a realidade do autor, então, serão mantidos na língua-fonte, destacados, e explicados no glossário.

Outra questão a ser considerada é a presença de estratégias de compensação, que podem, por vezes, levar-me a marcar um trecho que não estava marcado, por exemplo, para compensar seja a perda de elemento semelhante em outro momento do texto, seja a assimetria entre as línguas e culturas. Ou seja, a palavra *chatelaine* não está marcada no contexto do texto-fonte, mas ficará marcada no contexto do texto-alvo, o texto traduzido, por não existir na cultura brasileira contemporânea um objeto como este e de uso similar. O mesmo ocorreria com a representação da comicidade, que se passada literalmente de uma língua para a outra pode não surtir efeito semelhante. Alguns exemplos são as expressões idiomáticas, trocadilhos e subtextos culturalmente específicos.

A compensação e as estratégias para tal são, portanto, ações tomadas pela tradutora para reparar ou compensar perdas ocorridas ou potenciais durante a tradução. Este é o entendimento de Xia Tingde (2002), como visto na pesquisa de Jie Zhu, *Análise de Estratégias de Compensação da Tradução com base nas “Assimetrias Culturais” entre Chinês e Português no Romance Viver de Yu Hua* (2021). Zhu (2021) faz um apanhado do entendimento do conceito de compensação nos estudos da tradução a partir de teóricos ocidentais e teóricos chineses, concluindo que, no contexto de sua pesquisa, a compensação “indica que o tradutor tenta exercer ajustes das ‘assimetrias culturais’, de modo a tornar o significado o mais próximo possível do original e transmitir o conteúdo original da informação cultural” (Zhu, 2021, p. 36). A pesquisadora e tradutora classifica as estratégias de compensação em cinco categorias: anotação (notas de rodapé e notas de fim); transliteração e interpretação (acréscimos descritivos e explicativos); adaptação (uso de vocábulos específicos da cultura na qual está inserido o texto-alvo, mas que possuem entendimento similar); paráfrase, que torna explícito algo implícito na cultura do texto-fonte; generalização, para chamar atenção a fato histórico-cultural algo que, se traduzido literalmente, ficaria perdido para a leitora no contexto da tradução (Zhu, 2021, 37–40).

Apesar de me afastar aqui da noção mais estrita de “original” e de “conteúdo original”, é possível estender o entendimento de Zhu (2021) para o contexto da tradução aqui proposta. Ajustar a linearidade do conto de George Moore de maneira a representá-lo adequadamente na língua-alvo, compensando, assim, quaisquer afastamentos ou “perdas” que possam vir a ocorrer é exatamente o objetivo da tradução aqui proposta.

No contexto da tradução aqui proposta, traduzir é representar e para fazer isso é necessário adotar uma abordagem ilusionista. Esta abordagem torna a tradutora invisível (não exatamente no sentido de Venuti), pois sua intenção é fazer a leitora acreditar que está dialogando diretamente com o autor e, para isso, é preciso se aproximar o máximo possível dele. Para este objetivo, a tradutora — neste contexto, eu — deve ler atentamente o texto e identificar que aspectos do texto compõem sua literariedade, quais elementos realizam sua função poética, hierarquizá-los e determinar quais deles devem e quais efetivamente podem ser traduzidos. Não só os temas e a forma literária, mas também os aspectos linguísticos, como a escolha lexical e a sintaxe são elementos que podem demonstrar o estilo do autor e, por isso, precisam ser observados e analisados previamente à tradução. A tradução se

beneficiará da aplicação dos conceitos de marcado e não marcado de Meschonnic, traduzindo o que é marcado pelo marcado, e o que é não marcado pelo não marcado sempre que possível e adequado; a estrangeirização e a domesticação devem ser consideradas estratégias válidas de se misturar para melhor adequar o texto à língua meta. Estratégias de compensação serão, portanto, aplicadas quando for pertinente, para melhor representar o texto.

Não há dúvidas, no escopo deste trabalho, que traduzir não é um verbo unívoco e, portanto, não vejo a solução encontrada por Britto (2016) como a única possível. Não existe só um tipo de “jogo” no mundo da mesma forma que não existe uma única visão socialmente aceita de tradução. Mas a tradução ilusionista de Levý (2011) e Britto (2016) ainda é uma possibilidade, uma que é bem aceita pelo mercado editorial brasileiro, pelas leitoras, e uma que oferece boas indicações de como chegar a um texto traduzido de qualidade.

Ao longo desse capítulo, descrevi as regras do “jogo da tradução” de Britto (2016) à minha maneira, interpelando-as com conceitos e leitura outras, inclusive de pesquisadoras e pesquisadores que não estão circunscritos, por exemplo, na mesma visão formal do texto, como a pesquisadora funcionalista Christiane Nord; ou que não têm a mesma perspectiva sobre a capacidade de representação da tradução, como Lawrence Venuti, quem vê na atividade tradutória uma “distinta produção de textos originais” (Britto, 2016, p. 23).

Neste trabalho, essas “regras” agem como princípios norteadores, que podem não servir em cem por cento das ocasiões, algo para o qual Britto (2016) já alertava, especialmente considerando o aspecto da literariedade, aquele que fornece ao texto literário uma expansão significativa nas possibilidades de leitura.

Resumo aqui esses princípios e visões que também respondem as perguntas feitas na seção passada: I) o texto resultante da tradução de um texto literário é um texto criativo, que tem o objetivo de se aproximar do texto-fonte com a intenção de representar sua rede de sentidos, sua literariedade; II) A tradução tem intenção, motivação, e contexto, por isso não é estanque, final, nem a única possível; III) Uma boa tradução busca a representação, a lealdade ao texto da qual partiu; IV) a lealdade não implica uma relação de igualdade entre os textos fonte e meta, nem entre a língua-fonte e língua-alvo; IV) A tradução considera a cena comunicativa do texto-fonte; V) A multiplicidade de sentidos não gera a incerteza absoluta, nem impede a tradutora de

se aproximar do texto-fonte; VI) A tradução é feita com um tipo leitora em mente, uma que busca acreditar que está lendo o autor do texto-fonte.

De posse dos conceitos e estratégias trabalhadas, no próximo capítulo será apresentada a tradução cotejada de “Agnes Lahens” e no Capítulo 4 será desenvolvida a análise atenta de “Agnes Lahens” no contexto de *Celibates*, colocando em questão, a partir dos comentários, os temas e demais aspectos estilísticos encontrados, identificando e definindo problemas e elementos que considere mais relevantes durante a tradução. A análise deverá, por fim, explicar e justificar minhas próprias escolhas no traduzir George Moore e, mais especificamente, “Agnes Lahens”, de *Celibates*. Mas antes de partir para esse capítulo, resta-me destrinchar, numa breve seção, como será apresentada a tradução e seu comentário.

2.3 APRESENTANDO A EDIÇÃO, TRADUÇÃO E SEU COMENTÁRIO

2.3.1 A edição utilizada

A tradução de *Anges Lahens* será feita utilizando a reprodução do texto de *Celibates* (1895), impresso sob demanda pela British Library, além da conferência com a edição *Complete Works of George Moore* (2018), da editora Delphi Classics. Seu texto é reproduzido integralmente nas duas edições sem aparentes alterações, exceto as efetuadas pelo próprio autor entre as duas edições reproduzidas.

A edição da British Library é uma reprodução de uma edição da T. and A. Constable Ltd. Impressa na Universidade de Edimburgo, sem ano de referência. A partir do documento *Brief notes on the origins of T.& A. Constable Ltd* (1937), disponibilizado digitalmente pelo site da Scottish Print Archival Trust, pude confirmar a parceria entre a editora de Archibald Constable, na Escócia, e Walter Scott, da Walter Scott Ltd., editora que publicava as obras de George Moore em Londres. Como o único registro que encontrei de publicação e edição de *Celibates* pela Walter Scott foi a do ano de 1895 (George Moore Association, s.d.), e apenas com essa ligação entre a Constable e a Scott, decidi tratar como o texto de 1895.

á a edição da Delphi Classics aponta para a reprodução da edição de 1915, pela presença de uma introdução escrita por Temple Scott (1864–1939) e que foi impressa pela editora Brentano’s (Sutherland; Franks, 2004).

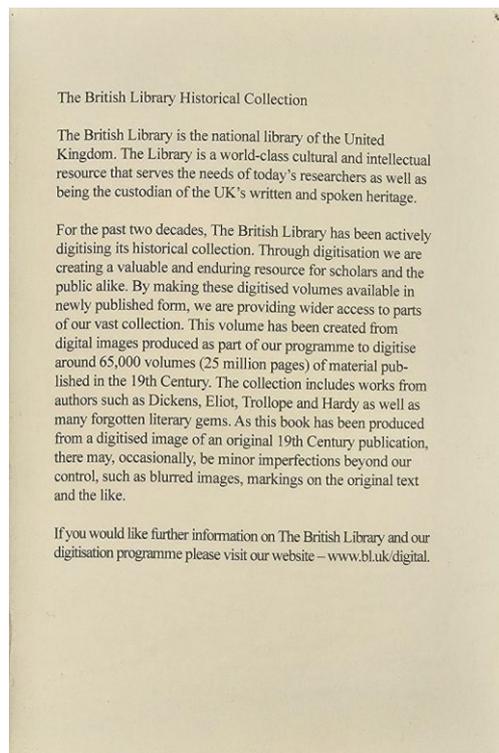
Após leitura integral da obra, encontrei diferenças significativas entre a edição de 1895 e a de 1915, que são comentadas brevemente no Capítulo 4, porém reitero que a tradução presente nessa dissertação, foi feita a partir da edição de 1895, aquela reproduzida pela British Library, com a qual tive o primeiro contato com *Celibates*.

Não considero que a existência de uma publicação posterior de conteúdo diferente invalide a tradução da edição de 1895, pelo contrário, ler e entender quaisquer versões disponíveis auxilia o estudo da escrita e reescrita de George Moore. Igualmente pode servir aos estudos da tradução, em discussões como: qual texto deve ser traduzido? O que a mudança no conteúdo de um livro indica sobre o texto a ser traduzido? Como essa mudança pode afetar na tradução?

Entretanto, como não foi o foco dessa pesquisa, não me aventurei a estudar e comparar todas as edições publicadas, portanto, não é possível afirmar que essas são as duas únicas versões publicadas do texto, nem qual das duas ficou consolidada como a “final”, aquela publicada por último.

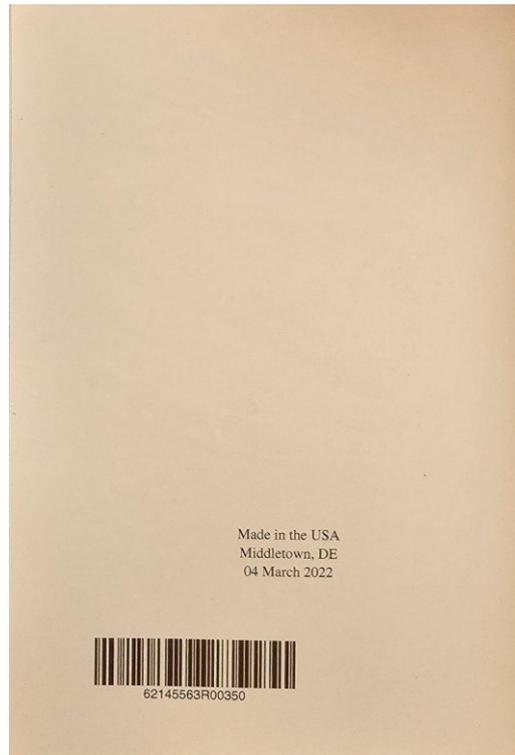
A edição da British Library tem 592 páginas, com uma pequena folha de apresentação da iniciativa da biblioteca ao início, e uma única folha ao final com poucos dados da sua impressão, como visto nas Figuras 2 e 3.

Figura 2 — Apresentação da British Library



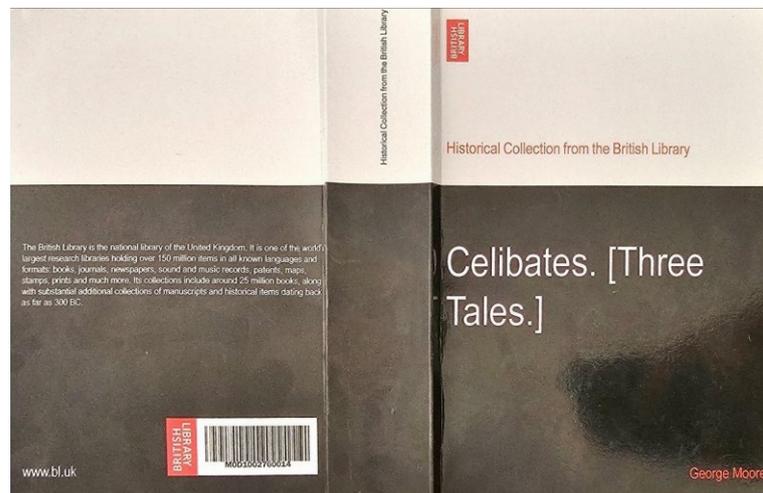
Fonte: a autora.

Figura 3 — Dados de Impressão



Fonte: a autora.

Figura 4 — Capa e contracapa

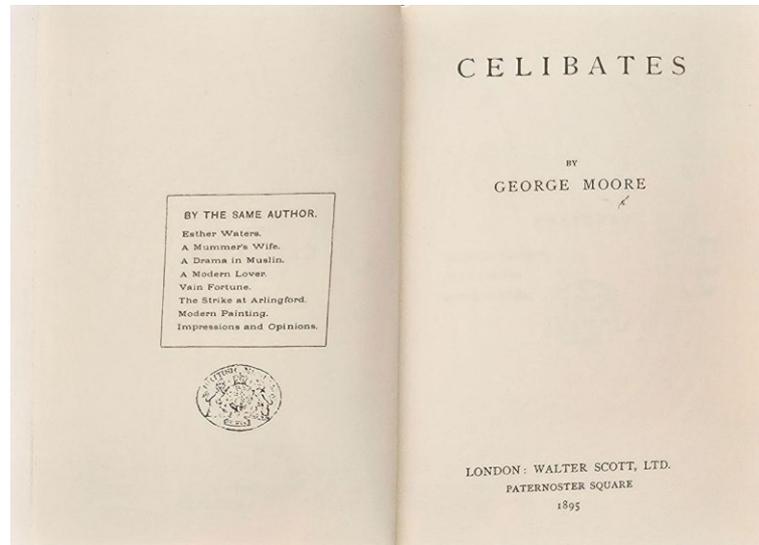


Fonte: a autora.

A capa é padrão do selo “Historical Collection from the British Library”, sem elementos gráficos significativos, apenas com o título da obra em grafia maior, o nome do autor em fonte menor no canto inferior e um subtítulo “Three Tales”, para o qual não encontrei justificativa. Tanto na lombada quanto na quarta capa não existe

menção ao conteúdo do livro, apenas à biblioteca e sua iniciativa da coleção histórica. Esses elementos podem ser observados na Figura 4 acima.

Figura 5 — Folha com selo da Biblioteca



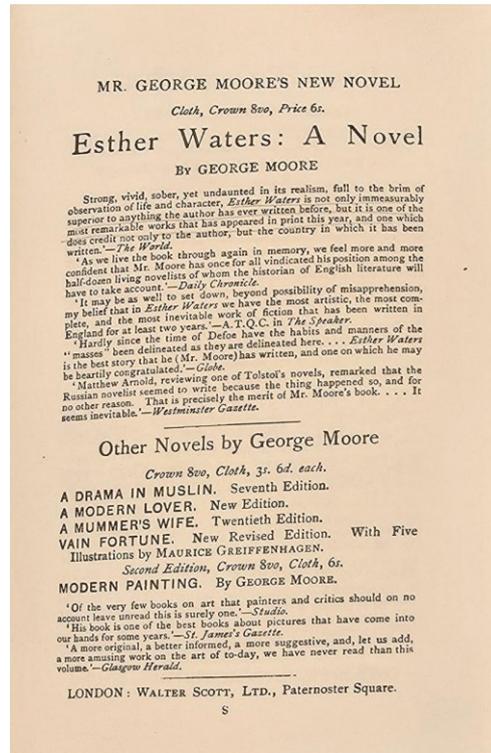
Fonte: a autora.

O restante do conteúdo do livro é uma reprodução de uma digitalização de alta qualidade de um exemplar antigo. A reprodução, inclusive apresenta falhas e variações na qualidade da tipografia, como visto na Figura 5 acima, na reprodução do selo da biblioteca e em marcas na folha de rosto. O selo neste exemplar corresponde ao escudo do British Museum, possivelmente da British Museum Library, um dos prédios em que a coleção da British Library se encontra.

A edição se encerra com a reprodução de algumas folhas de apresentação de outras obras publicadas pela Walter Scott & Co. divididas nas seções: Mr. George Moore's New Novel, onde se apresenta a obra *Esther Waters* (1894); Other Novels by George Moore (Figura 6); Ibsen's Prose Dramas; Dramatic Essays; Library of Humor; Great Writers, com biografias de autores selecionados; The Contemporary Science Series; The Theatrical 'World' of 1893; The Theatrical 'World' of 1894; Authorised Version, apresentando a tradução de Peer Gynt: A Dramatic Poem, por Henrik Ibsen e traduzido por William e Charles Archer; The Strike at Arlingford, apresentando uma peça escrita pelo próprio George Moore, em 1893.

O conto aqui traduzido, "Agnes Lahens", vai das páginas 452 a 559, contando com uma folha de rosto, e está dividida em seis capítulos.

Figura 6 — Folha de divulgação do autor



Fonte: a autora.

2.3.2 Introdução à tradução e seu comentário

O Capítulo 3 apresenta a tradução de “Agnes Lahens”, mas, dentro desta dissertação, o contexto tradutório, formado pelo paratexto e metatexto da tradução, contém todo o texto acadêmico, inclusive as referências bibliográficas que construíram meu pensamento.

Metatexto é entendido por Anton Popovič como “todo tipo de processamento (manipulação) do texto literário original, seja por outros autores, leitores, críticos, tradutores etc.” (Popovič, 1976, p. 226)⁶⁵, e por Torres (2017) como um texto dentro do texto, que não causa ruptura na leitura. Assim, poderíamos entender a tradução como um metatexto (Popovič, 1976), e poderíamos entender também que notas e comentários são metatextos (Torres, 2017).

Por outro lado, Kathryn Batchelor, em *Translation and paratexts* (2018), trabalha a visão de Gérard Genette (1930–2018) de que a tradução, assim como seu

⁶⁵ Tradução minha, no texto-fonte: all types of processing (manipulation) of the original literary text, whether it is done by other authors, readers, critics, translators, etc. (Popovič, 1976, *apud* Batchelor, 2018, p. 150).

comentário, pode ser entendida como paratexto de maneira positiva para os Estudos da Tradução. A pesquisadora afirma que a noção de paratexto pode, com cuidado, apontar caminhos para análises da tradução: se de um ponto de vista a tradução é uma criação original, ela é também um comentário de outro texto anterior e a ele está vinculada (Batchelor, 2018).

Batchelor (2018) entende que o uso do conceito de paratexto para a tradução pode ser problemático, mas que entender perspectivas possíveis para explorar o conceito de paratexto pode ser positivo, já que, ao colocar a tradução como uma leitura crítica de outro texto, uma interpretação do dito “original”, ela estaria atuando como um “paratexto”, aquilo que ajuda a dar, mediar e complementar sentido em relação a outro texto (Batchelor, 2018). A princípio, uma perspectiva que não contrariaria a de Torres (2017):

Parto da premissa de que não existe comentário sem leitura, e como há uma multiplicidade de leituras possíveis, uma polissemia inerente a todo texto, posso afirmar que não existe um só comentário possível/existente. Tradução e comentário são, portanto, críticos. (Torres, 2017, p. 17).

Essa é uma discussão que poderia se estender demasiadamente, e não é foco da pesquisa aqui apresentada. No escopo da dissertação, tratarei a tradução como uma criação original, pois pretendo comentá-la e o comentário é uma leitura de um texto anterior, ciente de que a própria tradução funciona como uma leitura do texto-fonte, a qual comentarei. O conceito de metatexto pode ser estendido para a dissertação como um todo, visto que é o objeto de análise e comentário de uma leitura crítica de outro texto, ciente de que o texto resultante do processo tradutório poderia, por si só, ser considerado assim pela perspectiva de Popovič (1976), que aqui delimito para melhor estabelecer os demais elementos, estes sim fontes de maiores comentários. O conceito de paratexto será melhor trabalhado ao longo da dissertação.

A tradução integral da obra será apresentada lado a lado ao texto-fonte, no esquema de duas colunas por página, para facilitar o cotejo. Também criarei, na forma de apêndice, um glossário dos termos específicos da Era vitoriana, para não sobrecarregar o texto traduzido com notas de rodapé. Avaliei como necessária e adequada a presença de um glossário, diante dos termos historicamente situados que se demonstraram como problemas de tradução, e que serão mais bem trabalhados no Capítulo 4. Esses termos muitas vezes referem-se a elementos da cultura vitoriana

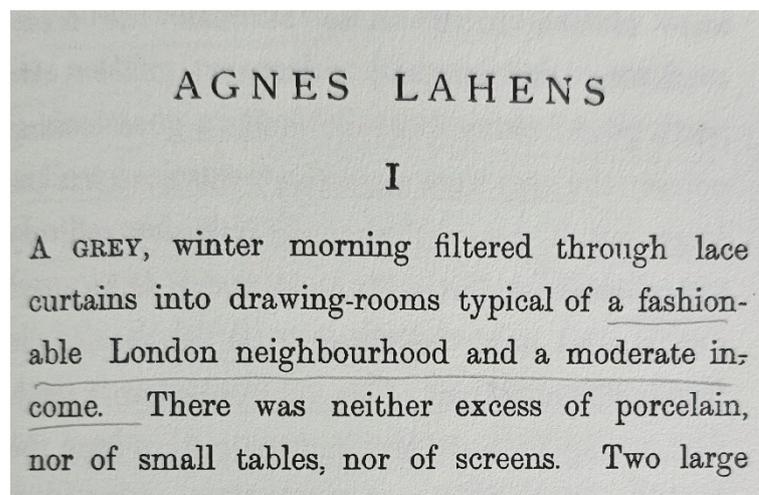
na Inglaterra, não possuindo um referente na cultura brasileira, ou cujo entendimento ficaria muito distante da maior parte das leitoras. A opção por manter o glossário em apêndice se dá apenas para a facilitação da leitura no formato da dissertação.

Esses dois elementos, na minha perspectiva, podem e devem ser mantidos juntos numa futura publicação da tradução fora do ambiente acadêmico, mas além deles, esta dissertação acompanha ainda uma apresentação do autor, uma análise de aspectos relevantes da obra e comentários de tradução, que serão feitos posteriormente, no Capítulo 4, para não atrapalhar a leitura do conto, com reprodução de trechos selecionados quando necessário.

2.3.2.1 Os elementos da tradução: texto e paratexto

Como mencionado anteriormente, a tradução integral da obra será apresentada lado a lado ao texto-fonte, no esquema de duas colunas por página, para facilitar o cotejo. Na coluna esquerda, veremos a tradução para o português, na coluna direita, o texto-fonte em inglês, e no geral o texto se apresentará de forma corrida, sem quebras, a não ser para aproximar os trechos de seus correspondentes no inglês. A divisão dos capítulos será interna às colunas, com formatação específica para facilitar a leitura, e foram eliminadas as palavras capitulares que aparecem no texto-fonte, como na Figura 7 abaixo:

Figura 7 – Exemplo de elemento formal de capitulação em “Agnes Lahens”



Fonte: Moore (1895, p. 455).

Além da apresentação concomitante do texto-fonte ao lado da tradução, um glossário de termos complementa a tradução como paratexto, seguindo o proposto por Andréia Guerini e Elena Manzato (2020). Em seu estudo *Glossário em traduções literárias: Jorge Amado em italiano* (2020), as autoras afirmam:

Indicamos o glossário como um elemento paratextual muitas vezes negligenciado e queremos destacar sua importância como instrumento de mediação e como lugar de representação e negociação de sentidos. Como afirma Richard Watts (2000, p. 30, tradução nossa) “o paratexto serve de alguma forma para tornar culturalmente familiar o que não é”. (Guerini; Manzato, 2020, p. 92).

Explica-se aí o propósito do glossário, que aqui também serve para aproximar o público brasileiro à outra cultura, a da Inglaterra do século XIX. Esse processo de mediação é indispensável para minha função como tradutora, e, com o auxílio do glossário, poderei aproximar as leitoras de elementos culturais não tão óbvios, que muitas vezes nem mesmo um dicionário poderia esclarecer.

Como discutirei mais adiante, assim como durante o Capítulo 4, um dos aspectos mais evidentes na tradução do conto de *Celibates* (1895) é a distância temporal entre a publicação do texto de George Moore, e a tradução que aqui proponho. A distância linguística e cultural entre os textos produz situações em que não é possível apresentar um texto palavra por palavra do texto-fonte. Somando a essas distâncias também a distância temporal, acrescenta-se ainda mais uma instância de tratamento necessário ao texto. Isso pois encontrei léxicos relativos a termos restritos à cultura da Era vitoriana, um período cultural específico de um tempo passado, não necessariamente acessível sequer aos ingleses. Foram esses vocábulos que me levaram à pesquisa de Guerini e Manzato (2020). As autoras do estudo sobre os glossários das obras de Jorge Amado na Itália apresentam o conceito de *realia*, definido por Bruno Osimo como uma “palavra que denota uma coisa material específica de uma cultura” (Osimo, 2004, p.63), ou seja, termos do cotidiano, da história, da cultura de um povo ou país que não existe em outro povo ou país (Guerini; Manzato, 2020). Essas palavras, de acordo com a pesquisa de Guerini e Manzato (2020), muitas vezes são transcritas no texto traduzido e passam de forma inalterada para o texto da língua-meta.

Nord (2018) se alinha com os estudos de 1983⁶⁶ de Hans Josef Vermeer [1930–2010] e classifica termos desta natureza como *culturemas*, um fenômeno culturalmente específico. Mas, ao comentar esses fenômenos, a autora afirma que não se pode dizer que eles existem em uma única cultura, apenas que dentre as línguas que estão sendo comparadas, o fenômeno específico ocorre em apenas uma delas (Nord, 2018). Perspectiva que se alinha com a de Francisco Aixelá (2013 [1996]), que afirma que um *Item Culturalmente Específico* (ICE):

não existe por si só, mas como resultado de um conflito vindo de qualquer referência representada linguisticamente em um texto-fonte que, quando transferido para a língua alvo, constitui um problema de tradução em virtude da inexistência ou do diferente valor (tanto determinado pela ideologia, uso, frequência, etc.) do item dado na cultura da língua alvo. (Aixelá, 2013, p. 192, tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva).

Esses itens culturalmente específicos, nos quais incluem-se os *culturemas* e *realias* do texto de Moore, portanto, são itens que muitas vezes não possuem um correspondente na língua portuguesa, inclusive no nível da palavra. Estes últimos, se os traduzisse sem dar qualquer contexto, estaria apagando um elemento cultural presente no texto e possivelmente comprometendo o entendimento da obra. As tradutoras possuem várias estratégias possíveis para lidar com essas ocorrências. Aixelá (2013 [1996]) oferece uma tentativa de classificação metodológica para essas estratégias de tradução, sem considerá-la exaustiva ou estanque. O pesquisador entende também que essas estratégias podem, inclusive, ser misturadas, combinadas, e que elas variam dentro de uma escala cujas pontas dizem respeito ao grau de manipulação intercultural dos termos (Aixelá, 2013), variando de procedimentos que tendem à conservação do elemento cultural, a procedimentos que tendem à substituição do elemento culturalmente específico.

Quadro 2 — Classificação de Francisco Aixelá de procedimentos de conservação

REPETIÇÃO	Busca manter o máximo possível da referência original.
ADAPTAÇÃO ORTOGRÁFICA	A referência original é expressa em um alfabeto diferente do utilizado pelo público-alvo. Inclui procedimentos de transcrição e transliteração.
TRADUÇÃO LINGUÍSTICA	Opta-se por uma referência denotativa próxima do original, oferecendo uma versão da língua alvo que pode ser

⁶⁶ A autora cita, particularmente: VERMEER, Hans J. Translation theory and linguistics. In: ROINILA, Pauli; ORFANOS, Ritva; TIRKKONEN-CONDIT, Sonja (eds.). *Näkökohtia kääntämisen tutki-muksesta*. Joensuu (= Joensuun kokeakoulu, kielten osaston ulkaisuja 10), 1983, p. 1–10.

(NÃO-CULTURAL)	reconhecida como pertencente ao sistema cultural do texto-fonte.
EXPLICAÇÃO EXTRATEXTUAL	Julga-se necessário oferecer explicação do significado ou implicações do ICE, mas não parece legítimo ou conveniente misturar a explicação com o texto. Recorre-se, então, a notas, glossários etc.
EXPLICAÇÃO INTRATEXTUAL	Julga-se necessário oferecer explicação do significado ou implicações do ICE, e parece legítimo ou conveniente misturar a explicação com o texto.

Fonte: Aixelá (2013, tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva), adaptado.

Quadro 3 — Classificação de Francisco Aixelá de procedimentos de substituição

SINÔNIMOS	Baseia-se nos níveis estilísticos ligados à recorrência de termos. As repetições indesejadas de ICEs são manejadas com a substituição dos termos por um sinônimo ou referências paralelas.
UNIVERSALIZAÇÃO LIMITADA	ICE considerado obscuro é substituído por outro, mais comum, mais próximo dos leitores, mas menos específico.
UNIVERSALIZAÇÃO ABSOLUTA	ICE considerado obscuro, mas sem referência semelhante, é substituído por uma referência neutra; Ou há a preferência por eliminar a conotação estrangeira.
NATURALIZAÇÃO	Traz o ICE para o corpus intertextual a partir da cultura da língua alvo.
ELIMINAÇÃO	Omissão de ICE considerado inaceitável no nível ideológico ou estilístico, ou de baixa relevância, ou muito obscuro, ou por não haver possibilidade, por exemplo, de comentário.
CRIAÇÃO AUTÔNOMA	Inserção de referências culturais não existentes no texto-fonte.

Fonte: Aixelá (2013, tradução de Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva), adaptado.

Essas várias estratégias podem ser utilizadas para compensar essa assimetria entre as línguas que, somada à distância temporal — trata-se de um texto do século XIX, de uma cultura distante da brasileira — dificultam a representação da cultura do texto-fonte no texto-meta. No Capítulo 4, discuto como certos ICEs foram tratados.

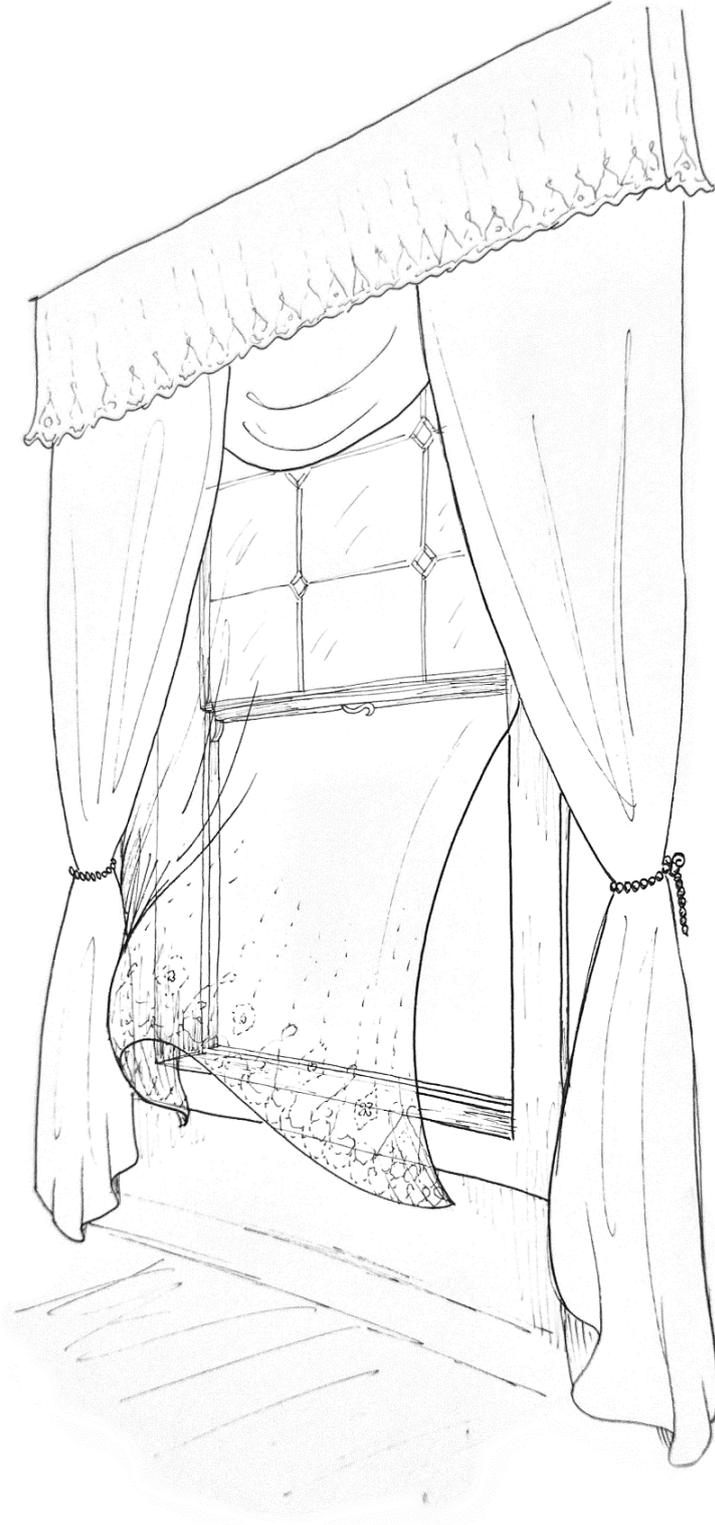
2.3.2.2 Os comentários

Conforme já mencionado acima, os comentários da tradução serão feitos posteriormente, para não atrapalhar a leitura do conto, e contarão com a reprodução de trechos selecionados quando necessário. Meus comentários se darão em cima de dois aspectos: estilo e cultura. Os comentários referentes ao estilo englobam todos os

aspectos já mencionados aqui como componente da literariedade do texto, até mesmo a sintaxe; no quesito cultura, incluirei comentários sobre a cultura vitoriana e como isso afeta minhas escolhas tradutórias, como, por exemplo, a menção de termos específicos da cultura e minha opção por sua manutenção na tradução. Entretanto, como esta pesquisa é desenvolvida num tempo curto, seria impossível analisar todos os aspectos da obra e sua tradução. Os comentários refletirão os elementos que mais me cobraram como tradutora, ou que mais me chamaram atenção como relevantes para o estudo da tradução, literatura e a tradução literária.

CAPÍTULO 3 — A TRADUÇÃO DE “AGNES LAHENS”

Figura 8 — “Uma manhã cinzenta de inverno permeava as cortinas de renda”⁶⁷



Fonte: Alves (2024).

⁶⁷ No “Anexo A”, a arquiteta e ilustradora pernambucana, Júlia Medeiros Alves, faz um comentário de sua própria tradução intersemiótica da frase inicial de “Agnes Lahens” (1895).

Agnes Lahens (2024)
(*Celibates*, 1895)

George Moore
(1852–1933)

Tradução: Júlia Serrano

|

Uma manhã cinzenta de inverno permeava as cortinas de renda das salas de estar típicas de Londres em suas vizinhanças elegantes e relativamente abastadas. Nelas não havia excesso de porcelana, nem de mesinhas, nem de biombos. Dois grandes vasos apontavam certa vulgaridade de gosto. Um piano de cauda no cômodo de trás sugeria amor pela música, e bastavam algumas notas cantadas para que não restasse dúvida de toda a atenção dada pela Sra. Lahens ao cultivo de sua voz. Mas a técnica apenas disfarçava as falhas da voz estridente e falha, tal qual pó e ruge o faziam à sua pele murcha e empalidecida. Ela era como sua voz.

Lorde Chadwick estava atrás dela, seguindo a música compasso a compasso, e com um interesse e prazer que não correspondiam à sua aparência, pois não havia nada nela indicando que sua inteligência estivesse num plano superior ao dos refeitórios do exército. Uma aparência que parecia flutuar entre a que se espera no refeitório e no escritório do promotor da companhia. Ele era advogado de boa aparência, era um oficial de boa aparência; os olhos eram atraentes; o nariz era grande demais, mas bem esculpido; um bigode militar denso se enrolava sobre suas bochechas, e enquanto balançava a cabeça, deleitando-se com a música, aquilo que havia de ordinário em sua aparência desaparecia.

“*Agnes Lahens*”
(*Celibates*, 1895)

George Moore
(1852–1933)

|

A GREY, WINTER morning filtered through lace curtains into drawing-rooms typical of a fashionable London neighbourhood and a moderate income. There was neither excess of porcelain, nor of small tables, nor of screens. Two large vases hinted at some vulgarity of taste; a grand piano in the back room suggested a love of music, and Mrs. Lahens had but to sing a few notes to leave no doubt that she had bestowed much care on the cultivation of her voice. But method only disguised its cracks and thinness as powder and rouge did the fading and withering of her skin. She was like her voice.

Lord Chadwick stood behind her, following the music bar by bar, and with an interest and a pleasure that did not concord with his appearance. For there was nothing in his appearance to indicate that his intelligence was on a higher plane than that of the mess-room. His appearance seemed to fluctuate between the mess-room and the company promoter's office. He was a good-looking solicitor, he was a good-looking officer; the eyes were attractive; the nose was too large, but it was well-shaped; a heavy military moustache curled over his cheeks, and, as he stood nodding his head, delighted with the music, the seeming commonness of his appearance wore away.

Com a canção encerrada, a sra. Lahens se levantou do piano. Era alta e de boas proporções; talvez volumosa demais nos seios, talvez larga demais nos quadris, e talvez a pequenez de sua cintura prejudicasse seu equilíbrio. Sua figura suscitava essas questões. Trajava um vestido de seda lilás-azulado, plissado na região dos seios; na cintura, uma *chatelaine* ^v onde estavam pendurados um certo número de berloques, uma bolsa de tela dourada, um estojo, alguns anéis, uma lupa, e caixinhas douradas encrustadas — provavelmente com pó dentro. Seu cabelo estava arrumado num penteado elaborado, como se feito num salão, e deixava um cheiro leve de heliotrópio enquanto ela atravessava a sala. Ainda era uma mulher elegante. Fora bela um dia, mas de uma beleza óbvia demais para ser realmente bela; não havia nada de particular ou distintivo em seu rosto; era feito de formas muito comuns — o nariz longo e reto ordinário, e os olhos, testa, bochechas e queixo estavam dispostos tal qual a de uma escultura de antessala. À primeira vista se via que era ligeiramente *déclassée* ^{vi}. E ela representava tudo que a palavra poderia significar — *liaisons* ^{xii}, familiaridade com os restaurantes da moda e com a mais moderna literatura francesa.

Lorde Chadwick notou que estava aborrecida e se perguntou qual seria a causa. Não havia falado com ela ainda, já estava cantando quando ele entrou na sala. Então, pondo a mão em seu ombro, disse:

— Qual o problema, Olive?

Mas foi-se um tempo antes que obtivesse uma resposta. Por fim ela disse:

— Passei por uma situação desagradável com o Major essa manhã.

— Que bom que é apenas isso. — E Lorde Chadwick se jogou numa poltrona. — Que tipo de bizarrice ele cometeu desta vez? Quer virar

Her song finished, Mrs. Lahens got up from the piano. She was tall and well-made; perhaps too full in the bosom, perhaps too wide in the hips, and perhaps the smallness of the waist was owing to her stays. Her figure suggested these questions. She wore a fashionable lilac blue silk, pleated over the bosom; and round her waist a *chatelaine* to which was attached a number of trinkets, a purse of gold net, a pencil case, some rings, a looking-glass, and small gold boxes jewelled — probably containing powder. Her hair was elaborately arranged, as if by the hairdresser, and she exhaled a faint odour of heliotrope as she crossed the room. She was still a handsome woman; she once had been beautiful, but too obviously beautiful to be really beautiful; there was nothing personal or distinguished in her face; it was made of too well-known shapes — the long, ordinary, clear-cut nose, and the eyes, forehead, cheeks, and chin proportioned according to the formula of the casts in vestibules. That she was slightly *déclassée* was clear in the first glance. And she represented all that the word could be made to mean — *liaisons*, familiarity with fashionable restaurants, and the latest French literature.

Lord Chadwick saw that she was out of temper, and wondered what was the cause. He had not yet spoken to her; she was singing when he came into the room. So laying his hand on her shoulder, he said:

‘What is the matter, Olive?’

But it was some time before he could get an answer. At last she said:

‘I had an unpleasant scene with the Major this morning.’

‘I am glad it is no more than that,’ and Lord Chadwick threw himself into an arm-chair. ‘What further eccentricity has he been guilty of? Does he want to sweep the crossing, or to wait at table in the crossing-sweeper’s clothes?’

varredor^{xxii}, ou servir mesas em roupas de varredor?

— Ele comprou um casaco velho do mordomo.

— E quer usar no almoço?

— Não, ele comprou um terno novo. Eu insisti. Chegou ontem à noite. Acabou cedendo, porque lhe disse que se fosse descer para almoçar deveria estar vestido decentemente, caso contrário faria muito mal a Agnes.

— Mas não conseguiu convencê-lo a continuar escrevendo na máquina dele e ficar fora disso?

— Não, e achei melhor não tentar. O retorno de Agnes o deixou terrivelmente entusiasmado, e ele acredita que tomar conta dela é seu dever, que deve protegê-la de meus amigos.

— Então creio que nunca nos livraremos dele. Vai ficar aqui o dia todo, noite e dia. Céus!

— Não diria isso. Minha esperança é que essa ideia dele seja só uma cisma. Ele logo se cansa do cargo de censor dos bons costumes.

Enquanto isso, devemos ser cautelosos com o que falamos. E quanto a você...

— O que ele tem contra mim? —

Lorde Chadwick encarou a sra. Lahens. — Contra mim! — ele repetiu — Absurdo.

— Não estou dizendo que ele está com ciúmes, mas acha que não devíamos continuar nos vendo.

— E ele disse o porquê?

— Agnes chega hoje em casa.

Precisarei apresentá-la à sociedade. E ele diz que a sociedade não vai tolerar isso, a não ser que cortemos relações.

— A sociedade já tolerou isso pelos últimos sete anos. Ela tolera qualquer coisa exceto o [Juizado de Divórcio](#) ^{xi}, e não há risco algum disso.

— O Major é muito esquisito. Não sei que há com ele. Nunca o vi tão exaltado quanto hoje de manhã. Disse que fará de tudo para impedir o sacrifício da garota.

‘He has bought an old overcoat from the butler.’

‘And wants to wear it at lunch?’

‘No; he’s got a new suit. I insisted on that. It came home last night. He had to give way, for I told him that if he would come down to lunch he must come decently dressed, otherwise he would do Agnes a great deal of harm.’

‘But you couldn’t persuade him to stick to his type-writing, and keep out of the way?’

‘No, and I thought it better not to try. Agnes’ return home has excited him dreadfully, and he fancies that it is his duty to watch over her — to protect her from my friends.’

‘Then I suppose we shall never get rid of him. He’ll be here all day, night and day. Good Heavens!’

‘I don’t say that. I hope that this new idea of his is only a freak. He will soon tire of his task of censor of morals. Meanwhile, we are to be most guarded in our conversation. And as for you —’

‘What has he got against me?’ and Lord Chadwick looked at Mrs. Lahens. ‘About me!’ he repeated, ‘Nonsense.’

‘I don’t mean that he’s jealous, but he thinks that we should not continue to see one another.’

‘Does he give any reason?’

‘Agnes is coming home to-day. I shall have to take her into society. He says that society will not stand it, unless our relations are broken off.’

‘Society has stood it for the last seven years; society will stand anything except the Divorce Court, and there’s no danger of that.’

‘The Major’s very queer. I don’t know what’s the matter with him; I never saw him go on as he did this morning. He says that the girl shall not be sacrificed if he can help it.’

— Você acha que ele vai arrumar confusão?

— Você está com medo?

— De quê? Pelo seu bem, eu evitaria um confronto. Medo de um louco que nem aquele, até parece! Mas ele não pode fazer nada. Não vejo o que poderia fazer.

— Foi isso mesmo que ele disse; que não pode fazer nada. Você perdeu, ele andando para lá e para cá, com roupas que só podem ter vindo de um brechó, umas peças de um cinza amarelado duas vezes maiores que ele, tem até de dobrar a barra das calças. Estava sem colarinho e amarrou um lenço rosa no pescoço para se aquecer. E nem podia andar muitos metros de um lado pro outro, porque o teto se inclina até quase o chão. Ele bateu a cabeça no teto, mas não se importou, continuou falando, meio comigo, meio sozinho.

— Ele pediu que fosse até ele, então?

— Foi, disse que queria me ver lá em cima. Eu falei à camareira que o mandasse vir até meu quarto, mas ela voltou dizendo que o Major não podia descer, que eu precisaria ir até ele. Então fui obrigada a subir até o sótão dele. Você nem imagina um lugar como aquele. No fim me cansei de escutar, não aguentava mais ficar naquele frio, sentia um resfriado vindo.

— Mas você ainda não me disse o que ele falou.

— O de sempre: que foi ter perdido o próprio dinheiro que o deixou nessas condições; que bastava ter um pouco de dinheiro, se tivesse apenas o suficiente para se manter, poderia levar a filha pra longe para viver com ele. Disse que não sabia o que aconteceria com a garota nessa casa. Ah, e como falou. Acabou desabando num choro, se jogou aos meus pés e disse que me perdoaria todas as coisas se eu apenas pensasse na minha filha.

— E o que você respondeu?

‘You don’t think he’ll make a row, do you?’

‘Are you afraid?’

‘Of what? For your sake I shouldn’t like a row. Afraid of a madman like that! But he can do nothing. I don’t see what he can do.’

‘That’s what he said himself. He says he can do nothing — you should have seen him walking up and down the room, dressed in a suit of clothes out of a rag shop, yellow-grey things two sizes too big for him; he has to roll up the ends of the trousers. He had no collar on, and to keep his neck warm he had tied an old pink scarf round his throat. He couldn’t walk either way above a couple of yards, for the roof slants down almost to the floor; he knocked his head against the roof, but he did not mind, he went on talking, half to me, half to himself.’

‘He sent for you, then?’

‘Yes; that he’d like to see me upstairs. I told my maid to say that he was to come down to my room, but she brought back word that the Major couldn’t come down, would I go up to him. So I had to go up to his garret. You never saw such a place. At last I got tired of listening to him — I couldn’t stand there in the cold any longer — I was catching cold.’

‘But you haven’t told me what he said.’

‘The usual thing: that it was the loss of his money that had brought him where he was; that if he only had a little money, if he could only keep himself, he would take his daughter away to live with him. He didn’t know what would become of her in this house. Oh, he did go on. At last he burst into tears, he threw himself at my feet and said he’d forgive me everything if I’d only think of my daughter.’

‘What did you say?’

— Falei que o melhor jeito de levar em conta os interesses da filha dele seria evitar qualquer escândalo e vestir roupas adequadas.

— E ele prometeu que usaria o terno novo?

— Sim, prometeu. Disse que sabia que eu estava dizendo a verdade. Que não era minha culpa, que não dá para esperar que uma mulher respeite um homem que sequer consegue bancá-la, que tem vergonha da posição dele nessa casa, que isso partiu-lhe o coração, que perder o dinheiro não tinha sido culpa dele, que o mundo era cheio de vigaristas; você sabe como é, já viu como ele fica.

— Creio que sim. Não sei como o aguento. Muitas vezes só o que consigo fazer é me segurar para não sair correndo da sala.

A sra. Lahens olhou com raiva para seu amante.

— Você nem imagina o que eu tenho que aturar. Você vem aqui quando quer, vai embora quando quer... Os homens são todos iguais, só pensam neles mesmos. Você não pensa em mim, não se lembra do que eu tenho que passar por sua causa, os sacrifícios que fiz por você. Eu o teria largado muitos anos atrás quando ele ficou sem dinheiro se não fosse por medo de comprometer você.

— Ele nunca teria aceitado o divórcio. Ficaria sem nenhum centavo se aceitasse e não conseguiria nada de mim.

— Quaisquer que sejam os defeitos do meu marido, ser mercenário não é um deles. Tem muita gente que pensa mais em dinheiro e suas vantagens do que ele.

— Oras, do que você está com raiva, Olive? — E Lorde Chadwick pôs a mão no ombro dela.

— Não gosto de acusações injustas, nem mesmo contra meu marido. O Major é um tolo, mas não é desonroso, é o homem mais honrado

'I said the best way to consider his daughter's interests, was by avoiding all scandal and wearing proper clothes.'

'And he promised he would wear the new suit?'

'Yes; he promised he would. He said that he knew all I said was true. That it wasn't my fault, that a woman couldn't be expected to respect a man who couldn't keep her, that he felt the shame of his position in the house, that it had broken his heart, that if he had lost his money it was not his fault, that the world was full of rogues, you know — you've heard him go on.'

'I should think I had. I don't know how I put up with him. Very often it is as much as I can do to prevent myself from running out of the room.'

Mrs. Lahens looked at her lover angrily.

'You don't think what I have to put up with. You come here when you like; you go away when you like.... Men are always the same; they only think of themselves. You don't think of me, you do not remember what I have put up with for your sake, of the sacrifices I have made for you. I should have left him years ago when he lost his money if it hadn't been for fear of compromising you?'

'He never would have divorced you. He'd have been left without a cent if he had, and he couldn't have got anything out of me.'

'Whatever my husband's faults are, he's not mercenary. There are many who think more of money and its advantages than he.'

'Now, what are you angry about, Olive?' and Lord Chadwick laid his hand on her shoulder.

'I don't like unjust accusations, not even against my husband. The Major is a fool, but he is not dishonourable; he is the most honourable man that comes to this house. It was not on account of my money that he did not divorce me.'

que pisa nesta casa. Não foi por conta do meu dinheiro que ele não se divorciou.

— Foi por você, então.

— Em parte, por mais estranho que isso possa parecer a você, e em parte pela filha.

Lorde Chadwick não respondeu. A conversa estava tomando um rumo desagradável, e enquanto ele olhava a lareira, pensou em como poderia mudar de assunto.

— Então Agnes volta hoje para casa?

— É, o pai dela insistiu... Ela, coitadinha, implorou e suplicou para virar freira, mas ele não lhe deu ouvidos como também não dá a mim... Não adiantava discutir... Você sabe como é o Major, nunca dá para saber quando ele vai se voltar contra você. Se eu o contrariasse, algum dia ele poderia vir aqui embaixo durante uma festa e informar meus convidados que mantive minha filha presa num convento, e que não a deixava sair de lá. Não, eu não me atrevo a contrariá-lo. Agnes precisa voltar para casa por um tempo. Mas esse experimento vai fracassar. E apostaria que você também acha isso. De toda forma, o tempo provará que estou certa. Uma mãe conhece melhor que ninguém a própria filha, e eu te digo que Agnes é tão apta a viver no mundo quanto eu sou a viver num convento. Vou ser obrigada a arrastá-la por aí por uma [temporada](#) ^{xx} ou duas. Ela não será bem-sucedida, e ficará miseravelmente infeliz. Terei apenas que gastar um pouco do meu dinheiro e paciência, só isso.

— E depois?

— Não sei. Mesmo que eu abrisse mão de você, não vejo o que ganharia com isso. Tudo que eu poderia fazer seria pedir que não viesse mais até minha casa.

— Isso não faz sentido.

‘On account of you, then.’

‘Partly, strange as that may seem to you, and on account of his daughter.’

Lord Chadwick did not answer.

The conversation was taking a disagreeable turn, and as he looked into the fire he thought how he might change it.

‘So Agnes returns home to-day?’

‘Yes, her father insisted... She, poor dear, begged and prayed to be allowed to become a nun, but he would not listen to her any more than he would to me.... There was no use arguing.... You know what the Major is; you are never sure when he’ll turn on you. If I opposed him he might come down some evening when there was a party, and inform my guests that I kept my daughter imprisoned in a convent, that I wouldn’t let her out. No; I daren’t oppose him on this point. Agnes must come home for a while. But the experiment won’t succeed. I daresay you think so too. But for all that I’m right, as time will prove. A mother knows more about her own daughter than any one else, and I tell you that Agnes is no more fitted for the world than I am for a convent. I shall have to drag her about for a season or two. She won’t succeed, and she’ll be wretchedly unhappy. I shall be put to any amount of trouble and expense, that will be all.’

‘And then?’

‘I don’t know. Even if I did give you up, I don’t see what would be gained. All I could do would be to ask you not to come to the house any more.’

‘That is nonsense.’

— Claro que não. E por acaso posso apagar toda a minha vida? Mudar meus amigos? Se fizesse isso, apenas me comportaria mais como eles, e sem perceber que o estava fazendo. Sejamos discretos por uns meses e depois voltemos ao habitual. Mesmo com as melhores intenções do mundo, não podemos mudar quem somos.

— Mas você pretende desistir de mim, Olive?

— Quer que eu desista, Reggie?

— Não, querida, já estamos juntos há tanto tempo... sete anos, não podemos nos abandonar.

— Não podemos – a sra. Lahens disse. — O que temos nunca terá fim, a não ser que você ponha fim.

Lord Chadwick ponderou se queria terminar com ela. Olhou para Olive e pensou que nunca lhe parecera tão velha, mas que não conseguia imaginar sua vida sem ela. Fora Olive, não havia mais nada para ele. O seu nome já havia se misturado a transações financeiras questionáveis, sua mulher o divorciara, e já passava dos quarenta... Apesar do título de nobreza, teria dificuldade de se casar com uma moça com dinheiro; não podia se casar com uma sem. Além disso, amava Olive tanto quanto um homem pode amar a mulher da qual é amante há sete anos... A sra. Lahens olhou para ele e ponderou o que nele havia que tanto lhe prendia. No passado se amaram ardentemente. Aquilo agora estava acabado... Mas ainda assim o amava... Era tudo que ela tinha no mundo. Viver com seu marido sem Reggie! Não, ela sequer conseguia pensar nisso. E mesmo que vivesse, Agnes não ganharia nada com isso. Todos sabiam do seu *liaison*. Ninguém mais falava do assunto, de certa forma já era aceito, separarem-se apenas serviria para reacender a chama da fofoca em Mayfair.

‘Of course it is nonsense. Can I go back on my whole life? can I change all my friends? If I did, I should only collect more exactly like them, and without knowing I was doing it. Lie low for a month or so, and then pursue the same old way. With the best intentions in the world we cannot change ourselves.’

‘But you don’t intend to give me up, Olive?’

‘Do you want me to, Reggie?’

‘No, dearest, we’ve held together a long time — seven years — we cannot give each other up.’

‘We can’t give each other up,’ said Mrs. Lahens. ‘It never shall be broken off, unless you break it off.’

Lord Chadwick asked himself if he desired to break with her? He looked at her, and thought that he had never seen her look so old; but he could not imagine his life without her. Apart from her, there was nothing for him. His name had been mixed up in questionable city transactions; his wife had divorced him, and he was over forty.... Notwithstanding his title, he’d find it difficult to marry a girl with money; he couldn’t marry one without. Besides, he loved Olive as well as a man could love a woman whose lover he has been for seven years. ... Mrs. Lahens looked at him, and wondered what there was in him that attached her so firmly. They had once loved each other passionately. All that was over now.... But still she loved him. ... He was all she had in the world. To live with her husband without Reggie! no, she could not think of it. Even if she did, Agnes would profit nothing by it. Every one knew of their *liaison*. No one talked about it any more, it had been in a way accepted, and for them to separate would only serve to set Mayfair gossiping again.

— Sei que pareço egoísta – ela disse —, não querer ver minha filha deve parecer egoísmo. Mas não sou egoísta, Reggie. Nunca fui ao que diz respeito a você, fui?

— Eu, pelo menos, não posso acusá-la de egoísmo, Olive. Você sempre foi uma boa amiga. Com o caso da minha falência...

— Não fale desse assunto. Fiz por você apenas o que você teria feito por mim. Eu tive muito azar: fui amaldiçoada com um marido tolo que perdeu todo o dinheiro. Ninguém pode dizer que ele está bem da cabeça. Dizem que eu o enlouqueci, mas não é o caso, e você sabe que não é. Não deixei você louco. Não existe tolo mais tolo que meu marido. Foi tão estúpido com a filha quanto foi com o dinheiro. Primeiro a tira de mim: não sou boa o suficiente para ela, essa casa não é boa o suficiente para ela. Entoca-a num convento e nunca a traz para casa com medo de que ela escute ou veja qualquer coisa que não seja virtuosa e boa. Então, quando ela quer se tornar freira, e está decidida a isso, e seu caráter está formado, ele insiste que ela deve voltar para casa, e que eu devo desistir do meu amante e apresentá-la à sociedade. Mas não a que vem à minha casa, a outra sociedade, uma muito respeitável da qual nem ele nem eu sabemos nada. E para facilitar meu trabalho, insiste em viver num quarto de criado, em comprar o casaco do mordomo e em sair correndo pela rua assoviando atrás de um [carro de aluguel](#) ^{iv}, carregando minhas malas nos ombros. Loucura maior nunca se viu. Deus sabe lá onde isso vai dar.

Ela olhou levemente de lado quando o marido entrou na sala e, sem se levantar do braço da poltrona de Lorde Chadwick, disse:

— Ele não está elegante nesse traje, Reggie?

‘I know I appear selfish,’ she said; ‘not to want to see my daughter must seem selfish. But I am not selfish, Reggie. I’ve never been selfish where you have been concerned, have I?’

‘I at least can’t accuse you of selfishness, Olive. You’ve always been a good friend to me. There was my bankruptcy—’

‘Do not speak of it. I only did for you what you would have done for me. I have been very unlucky; I was cursed with a husband who was a fool, and who lost all his money — no one can say he’s in his right mind. They say that I have driven him out of his mind, but that is not so, you know that it is not so; I’ve not driven you out of your mind. There never was such a fool as my husband. He has acted as stupidly about his daughter as he did about his money. First, he takes her away from me — I’m not good enough for her, this house isn’t good enough for her; he shuts her up in a convent, and never has her home for fear she should hear or see anything that was not pious and good. Then, when she wants to become a nun, and her mind is made up, and her character is formed, he insists that she shall come home, and that I shall give up my lover and bring her into society. But not into the society that comes to my house, but into some other society, some highly respectable society that neither he nor I knows anything about. And to make my task the more easy, he insists on living in a servant’s room, buying the butler’s overcoat, and running down the street whistling for cabs, and carrying my trunks on his shoulder. There never was such madness; God knows how it will all end.’

She turned her head slightly when her husband entered the room, and, without getting off the arm of Lord Chadwick’s chair, said:

‘Doesn’t he look well in that suit of clothes, Reggie?’

O Major era um homem baixinho, uns cinco centímetros mais baixo que a esposa ou Lord Chadwick. Seu cabelo fora ruivo, agora estava desbotado e a calvície se apresentava pela longa testa, expandindo-se em meio ao cabelo rarefeito. A barba e o bigode eram fartos, mal arrumados, e cheios de grisalho. O nariz era pequeno e aquilino, e os olhos, rasos e de um azul pálido, trajavam uma expressão tola e vazia. A pele era da mesma cor em todo lugar, um tom meio convencional de pele parecia ter sido derramado pela face, testa e pescoço. Suas mãos pequenas e gordas eram cobertas de pelos avermelhados. Elas remexiam inquietas a calça e o colete, apertado demais no buquinho redondo dele, e não pararam até que a esposa dissesse:

— Espero que termine de se vestir antes que nossos convidados cheguem.

— Quem você convidou? Espero que não tenha chamado aquele homem alto e magro que...

— Por que não?

— Você certamente não crê que ele é companhia adequada para Agnes?

— Companhia para Agnes! Não. Mas não pretendo convidar apenas companhias para Agnes. Estou cansada de ouvir falar dessa menina. Só escutei falar disso a semana inteira: as pessoas que ela deveria conhecer, o que devemos ou não falar na presença dela. Se não somos bons o suficiente para ela, devia ter continuado no convento. Mas, me diga, o que você vê de errado em Moulton?

— Apenas o que você me contou... Não estou certo, Reggie?

— Ai, Reggie vai concordar com você, ele odeia Moulton.

— Eu não gosto desse homem.

The Major was a short man, shorter by nearly two inches than his wife or Lord Chadwick. His hair had once been red; it was now faded, and the tall forehead showed bald amid a slight gleaming. His beard and moustaches were thick, unkempt, and full of grey hair. The nose was small and aquiline, and the eyes, shallow and pale blue, wore a silly and vacant stare. The skin was coloured everywhere alike, a sort of conventional tone of flesh-colour seemed to have been poured over the face, forehead, and neck. His short thick hands were covered with reddish hair. They fidgeted at the trousers and waistcoat, too tightly strained across his little round stomach; and he did not desist till his wife said:

'I hope you will have finished dressing before our guests arrive.'

'Whom have you asked? Not the tall thin man who—'

'Why not?'

'You surely don't think he is a fit companion for Agnes?'

'Companion for Agnes! no; but I don't intend every one that comes here to lunch as a companion for Agnes. I'm sick of hearing of that girl. I've heard of nothing else for the last week — the people she should meet — what we should say and not say before her. If we aren't good enough for her she should have remained in the convent. But what fault, may I ask, do you find with Moulton?'

'Only what you've told me.... Am I not right, Reggie?'

'Oh, Reggie will agree with you — he hates Moulton.'

'I don't like the man.'

— A verdade é que ele me mandou um recado perguntando se poderia vir, e eu sabia que se recusasse ele não teria nada para comer... Vocês devem ser piedosos com Moulton, pois foi a falta de dinheiro que o deixou nessa situação. Ele nasceu em bom berço, e o tio só lhe cede quinze **xelins** [XXIII](#) por semana. Isso só paga sua acomodação, um quarto no preço de cinco xelins por semana; outros cinco vão para suas despesas diárias, um chá pela manhã e algumas passagens de **ônibus** [XVI](#); os cinco xelins restantes pagam suas roupas. Então todo dia ele se depara com o problema de onde vai almoçar, onde vai jantar. É bonito, as mulheres gostam dele, e quaisquer presentes que elas lhe dão são bem-vindos, eu garanto. Outro dia ele me disse “Olhe minha bota, tem um buraco nela, vou acabar de cama com um resfriado. Você não sabe o que é ficar doente num quarto pelo qual paga cinco xelins por semana”. O que eu podia fazer além de dizer que ele poderia encomendar um par no meu sapateiro?

— E ele encomendou um par que custa três **libras** [XIII](#) – Lorde Chardwick disse.

— Foi, penso que poderia ter escolhido um par mais barato. Mas você é duro demais com ele – a sra. Lahens disse. — Ele não é o único homem em Londres que aceita dinheiro de mulheres.

— Me pergunto por que ele não vai para a **Mashonalândia** [XIV](#) ou o **Canadá** [III](#) – o Major indagou.

— Se todos que não conseguem se manter aqui fossem para a Mashonalândia ou o Canadá, as salas de estar de Londres ficariam deveras vazias.

— Você fala de mim, Olive – o Major disse. — Eu iria amanhã para a Mashonalândia se fosse tão jovem quanto Moulton.

Naquele instante, um homem de aparência jovial, com cerca de trinta e

‘The truth is that he sent a note asking if he might come, and I knew if I refused he’d have nothing to eat.... You ought to be able to judge Moulton more fairly, for it is want of money that has reduced him to his present position. He was born a gentleman, and his uncle only allows him fifteen shillings a week. This pays for his lodging — one room, which costs five shillings a week — another five shillings a week goes for current expenses, a cup of tea in the morning, and a few omnibus fares; the remaining five shillings goes towards his clothes. So every day he finds himself face to face with the problem where he shall lunch, where he shall dine. He’s good-looking, women like him, and any little present they make him is welcomed, I can assure you. He said the other day, “Look at my boot, there’s a hole in it; I shall be laid up with a cold. You don’t know what it is to be ill in a room for which you pay five shillings a week.” What could I do but to tell him that he might order a pair at my shoemaker’s.’

‘And he ordered a pair that cost three pounds,’ said Lord Chadwick.

‘Yes; I did think that he might have chosen a cheaper pair. But you’re rather hard on him,’ said Mrs. Lahens; ‘he’s not the only man in London who takes money from women.’

‘I wonder he doesn’t go to Mashonalândia or to Canada?’ said the Major.

‘If every one who could not make his living here went to Mashonalândia or Canada, the London drawing-rooms would be pretty empty.’

‘You mean that for me, Olive,’ said the Major. ‘I would go to-morrow to Mashonalândia if I were as young as Moulton.’

At that moment a youngish-looking man, about five-and-thirty, came into the room quickly. Notwithstanding the wintry weather he was clad in a light grey summer suit; he wore a blue shirt and a

cinco anos, entrou apressado na sala. Não obstante o clima invernal, ele trajava um terno cinza leve de verão, usava uma camisa azul e uma gravata azul de linho, amarrada e alfinetada com esmero. A sra. Lahens, o Major e Reggie miraram as botas que haviam custado três libras, e a mulher pensou sobre como aquele terno cinza de verão era cuidadosamente dobrado e guardado no pequeno gaveteiro que ficava ao lado da parede da janelinha. O sr. Moulton estava de barba feita. Seus traços eram longilíneos e convencionais; uma testa alta e socrática sugeria um intelecto incompatível com sua conversação. Sua polidez era teatral, e havia uma cordialidade vazia no seu aperto de mão e no modo de dizer “Como vai você?”. Imediatamente, seus olhos azuis, vítreos e rasos se viraram para a sra. Lahens, e ele estudou a figura dela no novo vestido, e sussurrou que nunca a vira tão bela.

— Então aí está ele, e em suas roupas novas. Um chapa curioso ele é — Moulton disse, observando o Major. — Foi difícil convencê-lo? Você não parece nem um pouco desmantelada. Nem um arranhão sequer.

— Fiz tudo que podia para dissuadi-lo, mas...

— Eu sei, a filha o atormenta a cabeça... Me diga, nós o veremos bastante por aqui? Descerá todos os dias para o almoço? E quanto ao jantar?

— Espero que não, creio que não... Ele tem seu compromisso com a máquina de escrever.

— De toda forma, o mistério foi solucionado. Acho que ninguém acreditou em mim quando disse ter falado com ele nas escadas certa vez.

— Você ouviu isso, Major? O sr. Moulton disse que pensa que acreditaram nele quando disse certa vez ter falado com você nas escadas. Major, você ouviu?

blue linen tie, neatly tied and pinned. Mrs. Lahens, the Major, and Reggie glanced at the boots which had cost three pounds, and Mrs. Lahens thought how carefully that grey summer suit was folded and laid away in the tiny chest of drawers which stood next the wall by the little window. Mr. Moulton was clean shaved. His features were long and regular; a high Socratic forehead suggested an intelligence which his conversation did not confirm. His manners were stagey, and there was a hollow cordiality in the manner in which he said ‘How do you do?’ and shook hands. Immediately his blue, superficial, glassy eyes were turned to Mrs. Lahens; and he studied her figure in her new gown, and whispered that he had never seen her looking better.

‘So there he is, and in his new clothes. Curious little fellow he is,’ said Moulton, eyeing the Major. ‘Did he offer much resistance? You don’t seem torn at all. Not a scratch.’

‘I did all I could to dissuade him, but — —’

‘I know, suffering from daughter on the brain.... Tell me, shall we see much of him? Will he come down every day to lunch, and what about dinner?’

‘I hope not, I think not... he has his typewriting to attend to.’

‘At all events the mystery is cleared up. I don’t think I ever was believed when I said that I had once spoken to him on the stairs.’

‘Do you hear that, Major? Mr. Moulton says that he doesn’t think he ever was believed when he said that he had once spoken to you on the staircase. Major, do you hear?’

— Sim, querida, ouvi. Mas estou falando com Reggie sobre a srta. Lahens. Inclusive, sr. Moulton, minha filha, a senhorita Lahens, volta hoje para casa, então espero que seja cauteloso com o que diz e que não fale nada que uma jovem moça não possa ouvir.

— Ficarei muito feliz de rever Agnes – Moulton disse. — Se tivesse me lembrado, teria lido sobre a vida dos santos.

— Eu imploro, sr. Moulton, que não fale desrespeitosamente da srta. Lahens. Talvez você não tenha nada a dizer que seja digno dela ouvir.

Moulton olhou para a sra. Lahens, depois, digerindo a situação, disse:

— Se eu tiver o prazer de falar com a senhorita, devo limitar meus assuntos aos que ela já tem familiaridade. Creio que irei me comportar melhor que você, Major. Tenho uma irmã que é freira. Sei bastante sobre conventos.

— Fico feliz em saber – o Major disse. — Gostaria que soubesse que minha filha foi criada com bastante rigor.

— Meu querido Major – a sra. Lahens disse —, melhor você escrever num papel “Minha filha, a srta. Lahens, chega hoje da escola, e a meus convidados para o almoço fica especialmente solicitado que sejam cautelosos em seus assuntos”. Você pode deixar pendurado onde todos possam notar, assim não haverá erro nenhum. A única desvantagem disso é que no final da semana Agnes vai ser a fofoca da cidade. Se Lilian Dare o escutasse, ela...

— Não é possível que a tenha convidado?

— Por que não? Ela é bem-vinda em todas as casas.

— Não nas que têm moças jovens. Você sabe como ela conseguiu o dinheiro que tem.

‘Yes, dear, I hear. But I am talking to Reggie about Miss Lahens. By the way, Mr. Moulton, my daughter, Miss Lahens, is coming home to-day, so I hope that you’ll be guarded in your conversation, and will say nothing that a young girl may not hear.’

‘I shall be very pleased to see Agnes again,’ said Moulton. ‘If I had thought of it I would have read up the lives of the saints.’

‘I beg, Mr. Moulton, that you do not speak disrespectfully of Miss Lahens. Perhaps there is nothing in your conversation that is fit for her to hear.’

Moulton looked at Mrs. Lahens, then taking in the situation, he said:

‘If I have the pleasure of talking to Miss Lahens I shall confine my conversation to those subjects with which she is familiar. I shall acquit myself better than you, I think, Major; I have a sister who is a nun. I know a good deal about convents.’

‘I’m glad to hear it,’ said the Major. ‘I wanted you to know that my daughter has been very strictly brought up.’

‘My dear Major,’ said Mrs. Lahens, ‘you had better write on a piece of paper “My daughter, Miss Lahens, comes home from school to-day, and my guests at lunch are particularly requested to be guarded in their conversation.” You can put it up where every one can see it, then there can be no mistake. The only disadvantage of this will be that at the end of the week Agnes will be the talk of the town. If Lilian Dare were to hear you she would—’

‘But you haven’t asked her?’

‘Why not? she’s received everywhere.’

‘Not where there are young girls. You know how she got her money.’

— Ah, sim, todos já ouvimos essa história – a sra. Lahens disse, e antes que o Major pudesse responder, um criado anunciou:

— Senhorita Lahens e padre White.

— Quem é esse padre White? – Moulton sussurrou.

— Não faço a menor ideia – a sra. Lahens disse.

II

Agnes trajava uma jaqueta de um material escuro, segurava um pequeno regalo de pele, e debaixo de um chapéu de palha preto, seus olhos azuis sorriam. Quando avistou a mãe, exclamou de alegria.

A sra. Lahens olhou com atenção para Agnes, para aquela mocinha magricela, pois, apesar de seu rosto ser redondo e rosado, sua cintura era magra, também as mãos, os quadris e os seios... E a sra. Lahens perturbou-se inconscientemente com o contraste que suas próprias feições ordinárias e pintadas, e sua longa vida de aventuras sociais, trariam a esta bela garota mimosa, esta pálida rosa conventual, sem instinto algum de sobrevivência, e em cuja mente inocente, aparentemente nenhum conhecimento de mundo entrou.

— Oh, papai, como está? Não o tinha visto, a sala está tão escura. – Agnes beijou o pai e, com a mão direita na esquerda da mãe e a mão esquerda na esquerda do pai, observou os pais, tomada de carinho por eles. Mas, lembrando-se de repente, disse: — Mas não apresentei vocês ao padre White, que deselegante! Ele fez a gentileza de me trazer até em casa. A abadessa teve medo de que eu embarcasse no trem errado, ou fosse atropelada na rua.

O pequeno padre deu um passo tímido à frente. Suas calças pretas de fazenda eram curtas demais e não escondiam as botas mal amarradas.

‘Oh yes, we’ve all heard that story,’ said Mrs. Lahens, and before the Major could reply the servant announced —

‘Miss Lahens and Father White.’

‘Who is Father White?’ whispered Moulton.

‘I haven’t the least idea,’ said Mrs. Lahens.

II

AGNES wore a jacket made of some dark material, she held a little fur muff in her hand, and under a black straw hat her blue eyes smiled; and when she caught sight of her mother she uttered a happy cry.

Mrs. Lahens looked at Agnes curiously; at this thin girl; for, though Agnes’ face was round and rosy, her waist was slender, and her hands, and hips, and bosom; and Mrs. Lahens was unconsciously affected by the contrast that her own regular and painted features, and her long life of social adventure, presented to this pretty, dovelike girl, this pale conventual rose, without instinct of the world, and into whose guileless mind no knowledge of the world would apparently ever enter.

‘Oh, father, how are you? I did not see you, the room is so dark.’ Agnes kissed her father, and with her right hand in her mother’s left, hand, and her left hand in her father’s left, she looked at her parents, overcome by her affection for them. But suddenly remembering, she said:

‘But I haven’t introduced you to Father White. How rude of me! Father White was good enough to see me home. The Mother Abbess was afraid I should get into a wrong train, or get run over in the streets.’

The little priest came forward shyly. His black cloth trousers were too short, and did not hide his clumsy laced boots. His features were small and regular, and his light-brown hair grew thick on his little round head, which he

Tinha feições diminutas e regulares, e seu cabelo castanho-claro espesso cobria-lhe a cabecinha redonda, penteado para o lado. Era jovem, uns vinte e sete ou oito anos, e de aparência tão bela, que uma decepção amorosa se apontava como a causa para a batina preta e o ar penitente que tinha.

— Certamente estamos muito agradecidos pela sua gentileza, padre White – disse a sra. Lahens.

— Estava para vir a Londres, e a abadessa me perguntou se poderia me encarregar da senhorita Lahens, e entregá-la em segurança a suas mãos.

— Por que não se senta, padre White? – a sra. Lahens disse. — Gostaria de conversar com você sobre Agnes. Espero que fique para o almoço... Peço que fique.

— Obrigado, mas infelizmente não posso. Tenho um almoço marcado com os Dominicanos.

— Que pena, mas pode me ceder alguns minutos – disse a sra. Lahens, conduzindo-o para fora da sala.

Lorde Chadwick veio adiante e deu a Agnes um aperto de mãos.

— Temo que tenha se esquecido de mim, Agnes. Já faz quase cinco anos...

— Não esqueci, não, pelo menos não completamente. Foi no interior, no chalé em Surrey. O senhor é o cavalheiro que saía a passeios com a minha mãe.

— Isso, você está certa, eu costumava sair para passear com a sra. Lahens. E você costumava vir conosco.

— E com frequência vocês conversavam em francês. Nunca entendi o porquê, eu pensava muito sobre isso.

— Por acaso se lembra das coisas que ele dizia em francês? – o sr. Moulton perguntou.

— Não, naquela época eu não entendia francês.

— Agora entende?

carried on one side. He was young, seven or eight and twenty, and so good-looking that some unhappy romantic passion suggested itself as the cause of his long black coat and penitential air.

'I'm sure that we're very much obliged to you for your kindness, Father White,' said Mrs. Lahens.

'I was going to London, and the Mother Abbess asked me to take charge of Miss Lahens, and surrender her safe into your hands.'

'Won't you sit down, Father White?' said Mrs. Lahens. 'I want to talk to you about Agnes. I hope you will stop to lunch.... I wish you would.'

'Thank you, but I'm afraid I cannot. I have an engagement to lunch with the Dominicans.'

'I'm sorry, but you can spare me a few minutes,' said Mrs. Lahens, leading him away.

Lord Chadwick came forward and shook hands with Agnes.

'I'm afraid you've forgotten me, Agnes. It is nearly five years—'

'No; I haven't, at least not quite. It was in the country, at the cottage in Surrey. You're the gentleman who used to go out driving with mother.'

'Yes; you're right so far, I used to go out driving with Mrs. Lahens. You used to come too.'

'And very often you used to speak French to mother. I never could understand why — I used to think and think.'

'And do you remember any of the things he used to say in French?' said Mr. Moulton.

'No; I didn't understand French then.'

'But you do now?'

— Entendo. A nossa escola é uma das melhores, ensinam tudo a nós.

— Sinto muito por isso. Não teremos nada a lhe ensinar.

— Me ensinar? — Agnes falou a ele com um olhar inquisitivo.

Naquele instante, um dos empregados anunciou o sr. Harding. O Major adiantou-se e lhe estendeu boas-vindas cordiais.

— Parece que perdeu a aposta — Moulton sussurrou a Harding.

— Ficamos tristes em perdê-la — o padre White disse —, e ela triste em partir, mas não seria certo que fizesse seus votos e entrasse para uma ordem tão severa antes que conhecesse o mundo e tivesse a oportunidade de saber se tem a vocação. Quanto a isso, pode contar comigo para ser bastante firme com ela, sra. Lahens.

— Temo que ela nunca vai se interessar pela sociedade. Temo que esse experimento se provará infrutífero. Agnes retornará ao convento, ficarei triste em perdê-la.

— Ela é realmente uma boa moça, e se descobrir ter uma vocação...

— Ora, estão falando sobre mim — Agnes disse. — Pude ouvir a palavra vocação.

A sra. Lahens sorriu e estava prestes a responder quando o empregado anunciou a senhorita Lilian Dare.

Lilian tinha o cabelo loiro escuro. Seus fios acobreados se abriam como asas na altura das orelhas, e ela vinha exuberante em um caro vestido francês que não combinava com a moça, fazia-lhe parecer mais velha do que era.

— Veio só, afinal?

— Sim, a querida Lady Duckle não acordou sentindo-se bem esta manhã, mandou-lhe lembranças, e pede que a perdoe por esta falta.

— Mas é claro que perdoaremos. Mas diga-me, Lilian — a sra. Lahens falou, puxando a moça mais para o lado —, como está sendo morar com ela?

‘Yes. Our school is one of the best; we are taught everything.’

‘I’m sorry for that. There’ll be nothing for us to teach you.’

‘For you to teach me?’ said Agnes, looking at him inquiringly.

At that moment the servant announced Mr. Harding. The Major went forward and welcomed him cordially.

‘You see, you’ve lost your bet,’ Moulton whispered to Harding.

‘We were very sorry to lose her,’ said Father White, ‘and she was sorry to leave, but it would not be right for her to take vows to enter a severe order until she has seen the world and had opportunities of knowing if she has a vocation. On that point I shall be very firm with her, you can rely on me, Mrs. Lahens.’

‘I’m afraid that she will never care for society. I’m afraid that this experience will not prove of much avail. She’ll return to the convent. I shall be sorry to lose her.’

‘She’s indeed a good girl, and if she finds that she has a vocation—’

‘Now, you are speaking about me,’ said Agnes. ‘I can hear the word vocation.’

Mrs. Lahens smiled and was about to reply when the servant announced Miss Lilian Dare.

Lilian was a red blonde; her rich chestnut hair fell over her ears like wings, and she was showily dressed in an expensive French gown which did not suit her, which made her seem older than she was.

‘So you have come alone?’

‘Yes, dear Lady Duckle was not feeling well this morning; she sends you her love, and begs you’ll excuse her.’

‘Oh, yes, we’ll excuse her. But tell me, Lilian,’ said Mrs. Lahens, taking the girl aside, ‘how do you like living with her?’

— Está sendo um prazer, não faz ideia do quanto significa para mim poder ficar longe de casa, aquele monte de irmãos e irmãs, aquele subúrbio odioso.

— Nunca mais fale sobre esse lugar. “Islington, onde fica isso?” é o que você deve dizer caso venha a ser tópico de alguma conversa, algo improvável. Sempre lhe disse que teria de abandonar sua família. Queremos você, não eles. Damas de companhia hoje em dia são só faz-de-conta. Lady Duckle lhe servirá bem: ficará doente quando você não quiser sua companhia, e quando quiser, sempre estará lá. É uma senhorinha honesta, e vai obedecer a tudo que lhe for pedido pelo dinheiro que você paga a ela. São trinta libras ao mês, não é isso, querida?

O empregado anunciou Lady Castlerich.

Lady Castlerich disfarçava seus setenta anos debaixo de vestidos joviais e de uma peruca extraordinariamente loira. Estava usando um chapéu preto grande, enfeitado com penas pretas de avestruz, caía-lhe bem; estava muito elegante, e sua voz trêmula e rouca era tão simpática quanto seus modos eram de bom *pedigree*. Mostrava-se bem afeiçoada a Lilian, e logo pôs-se a conversar com ela.

— Não me decepcione, meu bem; deve ir à minha festa de tiro no dia vinte e cinco, e nossa querida Lady Duckle, espero que vá também, mesmo que seja tão tediosa. Terei vários pretendentes para você, tem o meu vizinho, o Lorde Westhorpe, jovem e elegante, com uma casa bonita, um charme, meu bem. E se não gostar dele, tem meu antigo amante, Appletown, mas você sabe, meu bem, que isso já foi há muito tempo. Disse a ele, há mais de dez anos: “Appletown, isso precisa acabar, sou uma velha”. E você não faz ideia da resposta que ele me deu. Ele disse: “Florence, não se

‘It is delightful, you don’t know what it means to me to get away from home — all those brothers and sisters — that hateful suburb.’

‘You must never speak of it again. Islington, where is that? you must say if Islington should happen in the conversation, which is not likely. I always told you that you’d have to throw your family over. We want you, not your family. Chaperons nowadays are a make-believe. Lady Duckle will suit you very well; she’ll feel ill when you don’t want her, when you do she’ll be all there. She’s an honest old thing, and will do all that’s required of her for the money you pay her. Thirty pounds a month, that’s it, isn’t it, dear?’

The servant announced Lady Castlerich.

Lady Castlerich disguised her seventy years under youthful gowns and an extraordinary yellow wig. She wore a large black hat trimmed with black ostrich plumes, it became her; she looked quite handsome, and her cracked and tremulous voice was as full of sympathy as her manner was of high breeding. She seemed very fond of Lilian, and was soon engaged in conversation with her.

‘You mustn’t disappoint me, my dear; you must come to my shootin’ party on the twenty-fifth, and dear Lady Duckle, I hope she’ll come too, though she is rather a bore. I shall have plenty of beaux for you; there is my neighbour Lord Westhorpe, he’s young and handsome, a beautiful place, charmin’, my dear. And if you don’t like him, there’s my old lover Appletown, you know, my dear, all that is a long while ago. I said to Appletown more than ten years ago, “Appletown, this must end, I am an old woman.” You’ve no idea the look he gave me. “Florence,” he said, “don’t call yourself an old woman, I can’t bear it. You’ll never be an old woman, at least not in my eyes.” Charmin’, wasn’t it; no one but a nice man could speak

chame de velha, não posso aceitar. Nunca será uma velha, pelo menos não a meus olhos". Muito charmoso, não acha? Só mesmo um homem gentil para falar assim. Então permanecemos amigos, ele com seus aposentos lá em [Morelands](#) ^{xv}, e vive como quer. Ele gosta de você, querida, Appletown mesmo me disse. Estou com um telegrama dele, mostro depois do almoço.

O empregado anunciou o sr. Herbert St. Clare, um homem de roupas arrumadas demais. Era alto e magro, com olhos claros e agradáveis; sua barba estava feita rente ao rosto, e ele mexia em seu óculo verde enquanto distribuía apertos de mão, desatento.

— Oh, sr. St. Clare, fiquei encantada com sua mais nova canção — a sra. Castlerich disse. — Todos estavam comentando, ela é o assunto do momento, um charme. Queria poder tê-la recebido dez anos atrás, agora minha voz já se foi.

— Você ainda canta charmosamente, Lady Castlerich, não se precisa tanto assim da voz quando quem canta é uma musicista.

— Você é muito gentil. — E a senhora riu, contente.

A sra. Lahens sorriu satiricamente, e sussurrou:

— Ora, St. Clare, seu mentirosinho.

— Não estou mentindo — ele respondeu. — Ela canta as velhas árias italianas encantadoramente.

Logo em seguida, anunciaram o almoço, e a sra. Lahens mais uma vez pediu ao padre White que ficasse. Ele a implorou que o perdoasse, e ela seguiu à sala de jantar, deixando-o no corredor com Agnes.

— Adeus, minha filha, voltaremos a nos ver na semana que vem. Escreverei para lhe avisar quando estiver para vir, então você me conta o que achou do mundo. O convento é apenas para aqueles com vocação.

like that. So we've always remained friends, Appletown has his rooms at Morelands, and he does as he likes. He likes you, dear, he told me so. I've got a telegram from him; I'll show it to you after lunch.'

The servant announced Mr. Herbert St. Clare, a fastidiously-dressed man. He was tall and thin, and his eyes were pale and agreeable; his beard was close-clipped, he played with his eye-glass, and shook hands absent-mindedly.

'Oh, Mr. St. Clare, I'm enchanted with your last song,' said Lady Castlerich. 'Every one is talking of it, it is quite the rage, charmin', I wish I had had it ten years ago, my voice is gone now.'

'You still sing charmingly, Lady Castlerich, not much voice is required if the singer is a musician.'

'You're very kind,' and the old lady laughed with pleasure, and Mrs. Lahens smiled satirically, and whispered:

'Oh, you fibber, St. Clare.'

'I'm not fibbing,' he answered; 'she sings the old Italian airs charmingly.'

Soon after lunch was announced, and Mrs. Lahens once more asked Father White to stay. He begged her to excuse him, and she went into the diningroom leaving him in the passage with Agnes.

'Good-bye, my dear child, I shall see you next week. I will write telling you when I'm coming, and you'll tell me what you think of the world. The convent is only for those who have a vocation. You can serve God in the world as well as elsewhere.'

Você pode servir a Deus no mundo tão bem quanto em qualquer outro lugar.

— Quem sabe? — Agnes disse, mirando o padre cheia de dúvida nos olhos. — Quem sabe... Confesso que estou um pouco curiosa, mas no momento não entendo nada.

— Claro que o convento é muito diferente do mundo — o padre White falou. — Você aprendeu a entender o convento, agora precisa entender a vida do mundo.

— Preciso mesmo? Mas por quê?

— Para ter certeza de que tem a vocação. Adeus, minha filha. Fique com Deus.

Agnes se dirigiu à sala de jantar e encontrou todos ouvindo a seu pai, que falava sobre como sua mãe havia sido bem-sucedida em um concerto. Cantara duas músicas de [Gounod](#) ^{ix}, e a *Ave Maria* de [Cherubini](#) ^v. Ele declarou que nunca vira algo como aquilo, que desejava que todos pudessem ter estado lá, que sua esposa tinha uma voz esplêndida. Foi uma beleza, o público concordara.

Agnes escutou e ficou tocada com a admiração e amor de seu pai pela mãe, mas logo percebeu que os demais o escutavam cheios de desdém. Abruptamente, a sra. Lahens interveio.

— Querido Major, está falando demais, lembre-se de sua promessa.

O Major não proferiu mais nenhuma palavra, e Agnes sentiu-se mal pelo pai. Lembrou-se de quando ainda era muito nova, dele sempre gentil e um pouco fraco, sempre devotado à sua mãe, fazendo as vontades dela, sempre a acompanhando na música, lembrando-a de algo que ela esquecera e correndo para pegar. Olhando para ele agora, depois de muitos anos, Agnes lembrou-se que costumava vê-lo muito mais do que a mãe. Lembrou-se como ele costumava visitá-la em seu quarto, e eles sentavam-se nas escadas do lado de fora para poder ouvir mamãe, que

‘I wonder,’ said Agnes, and she looked doubtfully into the priest’s eyes. ‘I wonder. I confess I’m a little curious. At present I do not understand at all.’

‘Of course the convent is very different from the world,’ said Father White. ‘You learnt to understand the convent, now you must learn to understand the life of the world.’

‘Must I? Why must I?’

‘So that you may be sure that you have a vocation. Good-bye, dear child. The Lord be with you.’

Agnes went into the dining-room, and she noticed that every one was listening to her father, who was talking of the success her mother had had at a concert. She had sung two songs by Gounod and Cherubino’s *Ave Maria*. He declared that he had never seen anything like it. He wished every one had been there. His wife was in splendid voice. It was a treat, and the public thought so too.

Agnes listened and was touched by her father’s admiration and love for her mother. But very soon she perceived that the others were listening superciliously. Suddenly Mrs. Lahens intervened. ‘My dear Major, you’re talking too much, remember your promise.’ The Major said not another word, and Agnes felt sorry for her father. She remembered him far back in her childhood, always a little weak and kind, always devoted to her mother, always praising her, always attending on her, always carrying her music, reminding her of something she had forgotten, and running to fetch it. Looking at him now, after many years, she remembered that she used to see more of him than she did of her mother. He used to come to see her in the nursery, and she remembered how they used to go out together and sit on the stairs, so that they might hear mother, who was singing in the drawing-room. She remembered that she used to ask her father why they could not go to the

cantava na sala de estar. Lembrou-se de como costumava perguntar ao pai por que não podiam entrar na sala. Ele explicava dizendo que mamãe tinha visita. Escutava vozes de homens, e mais tarde mamãe chamava seu pai para se despedir deles.

As memórias que tinham da mãe não eram tão claras. Nunca a via, excerto nas raras ocasiões em que lhe era permitido entrar na sala de estar. Lembrava-se dela trajando vestidos longos brilhantes, com caudas longas dobradas a seus pés, que ela empurrava para o lado quando se adiantava para receber algum visitante; ou se lembrava da mãe nas escadas, com um buquê nas mãos, uma estrela de diamante no cabelo, com a porta aberta, e as lamparinas da [carruagem brougham](#) ^{II} iluminando a rua escura. A mãe lhe dava um beijo, e lhe falava que devia ser uma boa menina e dormir quando fosse para a cama.

Parecia que apenas uma única pessoa habitava a casa, e essa pessoa era sua mãe. Aonde mamãe estava indo? Ao teatro, a um jantar, à ópera? E a frase “Quando chega a carruagem que vai levar mamãe?” ficou gravada em sua memória. No quarto da mãe, o maior e mais elegante da casa, lembrava-se da camareira abrindo grandes guarda-roupas e guardando peças de roupa brancas delicadas, rendados, peças de seda verdes e anáguas cor-de-rosa, mais belas que os vestidos que as cobriam. A grande penteadeira branca, coberta de marfins curiosos, cujos usos não sabia nem imaginar, também ficou gravada em sua memória. Pensou nos espelhos de mão, nas joias espalhadas, nos [frascos de perfume](#) ^{VIII}, as caixinhas de pó e rouge, e no lápis com o qual a mãe escurecia as sobrancelhas e os cílios. Como a sra. Lahens sempre foi adepta do uso de cosméticos, a pintura no rosto dela não chocou Agnes como talvez pudesse ter feito, mas não pôde deixar de notar

drawing-room. He used to answer that mother had visitors. She used to hear men’s voices, and then mother would call her father down to wish them good-bye.

Her memories of her mother were not so distinct. She never saw her mother except on the rare occasions when she was admitted to the drawing-room; she remembered her standing in long shining dresses with long trains curled around her feet, which she kicked aside when she advanced to receive some visitor; or she remembered her mother on the stairs, a bouquet in her hand, a diamond star in her hair; the front door was open, and the lamps of the brougham gleamed in the dark street. Then her mother would kiss her, and tell her she must be a good girl, and go to sleep when she went to bed.

There had never seemed to be but one person in the house, and that was mother. Where was mother going, to the theatre, to a dinner-party, to the opera? and the phrase ‘When shall the carriage come to fetch mother?’ had fixed itself on her memory. And in her mother’s bedroom — the largest and handsomest room in the house — she remembered the maid opening large wardrobes, putting away soft white garments, laces, green silk and pink petticoats, more beautiful than the dresses that covered them. The large white dressing-table, strewn with curious ivories, the uses of which she could not imagine, had likewise fixed itself on her memory. She remembered the hand-glasses, the scattered jewellery, the scent-bottles, and the little boxes of powder and rouge, and the pencil with which her mother darkened her eyebrows and eyelids. For Mrs. Lahens had always been addicted to the use of cosmetics, therefore the paint on her mother’s face did not shock Agnes as it might otherwise have done. But she could not but notice that it had increased. Her mother’s mouth seemed to her now like

que estava mais forte. Os lábios da mãe pareciam-lhe agora uma ferida vermelha. Envergonhada por seu pensamento involuntário, Agnes afastou todo seu julgamento, e se mergulhou na crença de que tudo que a mãe fazia estava certo, que ela era a melhor e mais bela mulher de Londres, que ser sua filha era o maior dos privilégios.

Pensava apenas nos pais; e quase não falou com os homens que estavam cada um a um lado seu. O sr. Moulton havia lhe perguntado se estava contente por ter voltado para casa, se estava animada por poder ir a bailes e festas, se estava triste por ter deixado sua freira favorita. Ela respondera de maneira breve cada uma das perguntas, e ele voltou a trocar lisonjas com Lady Castlerich, quem ele esperava que o convidasse ao Morelands. Agnes não gostava muito dele, preferia o sr. St. Clare. Ele lhe perguntara se por acaso cantava, e quando respondeu-lhe que era a primeira soprano no coro do convento, tiveram uma conversa agradável até a senhorita Dare dizer:

— Oras, sr. St. Clare, deixe de flertar com Agnes.

O comentário fez todos rirem, e no meio da risada, a sra. Lahens disse:

— Então minha garotinha está saindo do casulo.

— Da cela — o sr. Moulton disse, rindo.

— Saindo de onde? — Lady Castlerich perguntou.

— Você não sabe, Lady Castlerich, que minha Agnes queria tornar-se freira, entrar para um convento onde se levantam às quatro da manhã para as preces matinais.

— Oh, mas que horror — Lady Castlerich disse. — Agnes precisa ir à minha festa de tiro.

— Padre White, o pároco que viu agora a pouco, trouxe-a para casa. Felizmente concordou conosco e disse a Agnes que ela precisa ver o mundo,

a red wound. Ashamed of the involuntary comment, Agnes repelled all criticism, and threw herself into the belief that all her mother did was right, that she was the best and most beautiful woman in London, that to be her daughter was the highest privilege.

Her thoughts were entirely with her parents; and she had hardly spoken to the men on either side of her. Mr. Moulton had asked her if she were glad to come home, if she rejoiced in the prospect of balls and parties, if she were sorry to leave her favourite nun. She had answered his questions briefly, and he had returned to his exchange of gallantries with Lady Castlerich, who he hoped would invite him to Morelands. Agnes did not quite like him. She liked Mr. St. Clare better. St. Clare had asked her if she sang, and when she told him that she was leading soprano in the convent choir he had talked agreeably until Miss Dare said:

‘Now, Mr. St. Clare, leave off flirting with Agnes.’

Her remark made every one laugh, and in the midst of the laughter Mrs. Lahens said:

‘So my little girl is coming out of her shell.’

‘Out of cell,’ said Mr. Moulton, laughing.

‘Out of her what?’ asked Lady Castlerich.

‘You don’t know, Lady Castlerich, that my Agnes wanted to become a nun, to enter a convent where they get up at four o’clock in the morning to say matins.’

‘Oh, how very dreadful!’ said Lady Castlerich, ‘Agnes must come to my shootin’ party.’

‘Father White — the priest you saw here just now — brought her home. Fortunately he took our side, and he told Agnes she must see the world; it would be time enough a year hence to think if she had a vocation.’

que um ano bastaria para pensar se ela tem mesmo uma vocação.

— Mamãe querida, ele disse seis meses.

— O que foi? Já se cansou de nós, Agnes?

— Não, mamãe, mas... — Agnes abaixou a cabeça.

— Agnes deve ir à minha festa de tiro, precisamos encontrar um rapaz para ela. Temos aqui o sr. Moulton, ou será que prefere o sr. St. Clare? Espero, sr. Moulton, que possa vir ao Morelands no dia vinte e cinco.

O sr. Moulton disse que nada o deixaria mais feliz, e sentindo que Lady Castlerich pretendia ver seu charme usado para obliterar eternamente a aspiração de Agnes ao convento, ele se inclinou na direção dela e perguntou-lhe se conhecia Yorkshire. O Morelands ficava em Yorkshire. Sua conversa, entretanto, foi interrompida por Lady Castlerich, que disse, com sua voz clara e rouca:

— Temos que colocar Agnes na sala assombrada em meio às tapeçarias.

— Não, não, não a assuste — o Major sussurrou.

— Mas, papai, não me assusto tão facilmente assim.

— Quem assombra a sala das tapeçarias?

— Uma freira, meu bem, é o que dizem. O Morelands já foi um monastério, um convento. O monastério ficava de frente para ele.

— Que conveniente — O sr. Moulton riu.

— E por que uma freira assombra as tapeçarias?

— Ah, meu bem, não sei dizer.

— Talvez a freira fosse uma menina má — o sr. Moulton sugeriu. — Não tem nenhuma freira assim no seu convento?

— Oh, não, não no meu convento, todas as irmãs são muito boas, você não imagina como são boas — Agnes

‘Mother dear, he said six months.’

‘What, are you tired of us already, Agnes?’

‘No, mother, but—’ Agnes hung down her head.

‘Agnes must come to my shootin’ party; we must find a young man for her; there is Mr. Moulton, or would you like Mr. St. Clair better? I hope, Mr. Moulton, you’ll be able to come to Morelands on the twenty- fifth.’

Mr. Moulton said that nothing would give him more pleasure, and feeling that Lady Castlerich intended that his charms should for ever obliterate Agnes’ conventual aspiration, he leaned towards her and asked her if she knew Yorkshire. Morelands was in Yorkshire. His conversation was, however, interrupted by Lady Castlerich, who said in her clear, cracked voice:

‘We must put Agnes in the haunted room amid the tapestries.’

‘No, no, don’t frighten her,’ whispered the Major.

‘But, father, I am not so easily frightened as that.’

‘Who haunts the tapestry-room?’

‘A nun, dear, so they say; Morelands was a monastery once — a nunnery, I mean. The monastery was opposite.’

‘That was convenient,’ giggled Mr. Moulton.

‘And why does the nun haunt the tapestries?’

‘Ah, my dear, that I can’t tell you.’

‘Perhaps the nun was a naughty nun,’ suggested Mr. Moulton. ‘Are there no naughty nuns in your convent?’

‘Oh, no, not in my convent, all the sisters are very good; you cannot imagine how good they are,’ said Agnes, and she looked out of eyes so pale and so innocent that he almost felt ashamed.

disse, e o mirou com olhos tão pálidos e inocentes que ele quase constrangeu-se.

— Mas que ideia estranha essa sua, Agnes — a senhorita Dare falou do outro lado da mesa. — Querer se fechar para sempre no meio de um monte de mulheres, sem mais nada para fazer além de rezar.

— Você pensa assim por que não conhece a vida no convento. Eu garanto que temos muito o que fazer, muito a se pensar.

— Imagina, elas quase não falam, apenas em determinadas horas — a sra. Lahens disse.

— Isso de acordar às quatro da manhã parece a pior parte — a senhorita Dare falou.

— A monotonia — St. Dare disse — deve ser terrível, sempre os mesmos rostos, nunca poder ver nada de novo, saber que nunca mais vai ver outra coisa.

Agnes escutou impacientemente às críticas.

— As freiras não são nada tristes — ela disse. — Se as visse jogando bola no jardim veria que são tão felizes quanto aqueles que vivem no mundo. Não sei se você fica triste no mundo, não conheço o mundo, mas garanto que não existe tristeza no convento.

Agnes parou e olhou ao redor. Todos a escutavam, e foi induzida a falar novamente com dificuldade... Depois, em resposta às perguntas da mãe, ela disse:

— Temos nossas ocupações e interesses. Essas coisas podem parecer triviais a vocês, mas elas nos interessam, e nós somos felizes.

— Deve existir — Lilian disse — satisfação em ter algo bem estabelecido a se fazer, saber aonde está indo, aonde se quer chegar. Nós não sabemos onde queremos chegar, nem aonde estamos indo. E que trabalho que isso nos dá! Não importa o que

‘But what a strange idea that was of yours, Agnes,’ said Miss Dare across the table, ‘to want to shut yourself up for ever among a lot of women, with nothing else to do but to say prayers.’

‘You think like that because you do not know convent life. There is, I assure you, plenty to do, plenty to think about.’

‘Fancy, they hardly ever speak, only at certain hours,’ said Mrs. Lahens.

‘It is the getting up at four o’clock in the morning that seems to me the worst part,’ said Miss Dare.

‘The monotony,’ said St. Clare, ‘must be terrible; always the same faces, never seeing anything new, knowing that you will never see anything else.’

Agnes listened to these objections eagerly. ‘The nuns are not sad at all,’ she said. ‘If you saw them playing at ball in the garden you would see that they were quite as happy as those who live in the world. I don’t know if you are sad in the world; I don’t know the world, but I can assure you that there is no sadness in the convent.’

Agnes paused and looked round. Every one was listening, and it was with difficulty she was induced to speak again.... Then in answer to her mother’s questions, she said:

‘We have our occupations and our interests. They would seem trivial enough to you, but they interest us and we are happy.’

‘There must be,’ said Lilian, ‘satisfaction in having something definite to do, to know where you are going and what you are striving for. We don’t know what we are striving for, or where we are going. And the trouble we give ourselves! Say what you will, it is something to be spared all that.’

diga, isso é algo que nos poupa essa confusão.

— Os dois extremos da vida me interessam – o sr. Harding disse —, os Faustinos e as santas Teresas, os que amam a vida e os que a renunciam. Os últimos são os mais fascinantes. Pensem, existem milhares de pessoas que abrem mão de tudo que chamamos de prazer: amantes, apostas, jantares, viagens; e que aceitam uma vida com adversidades piores do que as que qualquer governo teria coragem de impor a seus piores bandidos; milhares que, quando se deitam, podem apenas chutar fora as sandálias, e se levantar em seus hábitos enrijecidos pelo suor do dia anterior, prontos para se lançar ao chão e rezar; que vivem em silêncio perpétuo, não comem nem carne, nem peixe, apenas uns poucos legumes mirrados fervidos na água; que, sustentados por tão parca comida, trabalham o dia todo nos campos, e que, ao serem perguntados se estão felizes, respondem “Demais”.

— São loucos, só isso – a sra. Lahens respondeu.

— Tem certeza? Algum de vocês aqui é tão feliz, tão bem afortunado na vida, que pode dizer que não existe outro caminho para a felicidade?

— Você acredita que eles são felizes? – Lilian perguntou. — O que constitui a felicidade? Não sentir frio ou fome?

— Uma alegria interior é o pagamento que recebem por toda a perseverança. Uma felicidade misteriosa que sequer conseguimos imaginar, queima dentro deles como uma lamparina.

— Fala como um antigo trapista ^{XXI} – Lilian falou.

— Estou lendo um livro esplêndido sobre o assunto, empresto a você.

— Mesmo? Que gentileza, a sua. Mas para que esses monges rezam? Não pecam, suponho.

‘The two extremes of life interest me,’ said Harding, ‘the Faustines and the St. Theresas, those who love life and those who renounce life. The latter are the most wonderful. Think, there are thousands who give up all that we call pleasure — mistresses, gambling, dinner-parties, travelling — and accept a life more terrible in its hardship than that which any government would dare to impose upon its worst criminals; thousands who when they lie down may only kick off their sandals, and get up in their habits stiffened with the sweat of the preceding day to throw themselves immediately on the floor and pray; who live in perpetual silence, who eat neither meat nor fish, but only a few poor vegetables boiled in water; who, sustained by such spare food, work all day in the fields, and who, when you ask them if they are happy, answer, “Too happy”’.

‘They are madmen, that’s all,’ said Mrs. Lahens.

‘Are you so sure of that? Is any one here so happy, so fortunate in his life, that he can say there is no other path to happiness?’

‘Do you believe they are happy?’ said Lilian; ‘what makes happiness, not cold and hunger?’

‘An inward joy compensates them for all endurance; an inward joy, a mysterious joy that we may not even imagine, burns within them like a lamp.’

‘You talk as if you had been a Trappist,’ said Lilian.

‘I have been reading a wonderful book on the subject; I’ll send you the book.’

‘Will you? It will be so good of you. But for what do those monks pray? They commit no sins, I suppose.’

— Rezam para que Deus perdoe o mundo; rezam por nós. Eles erguem uma parede de orações entre a maldade do mundo e a ira de Deus; acreditam que, não fosse pelas preces, Deus destruiria o mundo, que a preservação dos mosteiros é, portanto, essencial para a segurança do mundo.

— Que magnífico. Eles acreditam mesmo nisso?

— Quanto absurdo! – a sra. Lahens disse.

— Não mais absurdo do que nossos almoços – Lilian respondeu. — Tudo é absurdo, mas como é maravilhoso o absurdo deles.

— Vejo que consegue entender – o sr. Harding falou. — Mandarei o livro para você.

— Não se esqueça... Vai me interessar, tenho certeza. Uma crença como essa é melhor do que o amor.

— Mas se tiver sorte no amor, você é feliz – disse a velha Lady Castlerich. — Acredito ter deixado meus companheiros felizes.

— Nenhuma mulher o fez feliz, sr. Harding? — Lilian perguntou, e manteve seus olhos redondos e protuberantes fixos sobre ele.

— A mulher que mais traz felicidade é a que mais traz dor. O homem que à meia-noite deixa uma amante adorável é quem mais sofre. São poucos minutos de devaneios felizes no caminho para casa; então dorme agradecendo à Deus que a verá ao meio-dia, mas acorda temendo a chegada de uma carta desencorajadora, seus ouvidos aguardando os passos de um mensageiro.

— E se ela não o desapontar?

— Mais cedo ou mais tarde vai desapontá-lo.

— Nunca te desapontei – Lilian disse, ainda mirando o sr. Harding.

— Mas você nunca foi me visitar.

‘They pray that God may forgive the world; they pray for us; they raise a wall of prayer between the wickedness of the world and the wrath of God; they believe that were it not for their prayers that God would destroy the world, that the preservation of the monasteries is therefore essential to the safety of the world.’

‘How wonderful; do they believe that?’

‘What nonsense!’ said Mrs. Lahens.

‘No worse nonsense than our luncheon parties,’ said Lilian; ‘all is nonsense, but what wonderful nonsense is theirs.’

‘I see you understand,’ said Harding; ‘I’ll send you the book.’

‘You won’t forget... It will interest me, I’m sure. Such belief as that is better than love.’

‘But if you are fortunate in love, you’re happy,’ said old Lady Castlerich; ‘I think I have made my lovers happy.’

‘Did no woman make you happy, Mr. Harding?’ asked Lilian, and she fixed her round prominent eyes upon him.

‘The woman who gives most happiness gives most pain. The man who leaves an adoring mistress at midnight suffers most. A few minutes of distracted happiness as he drives home. He falls asleep thanking God that he will see her at midday. But he awakes dreading a letter putting him off. He listens for the footstep of a messenger boy.’

‘If she doesn’t disappoint him?’

‘She will disappoint him sooner or later.’

‘I have never disappointed you,’ said Lilian, still looking at Harding.

‘But you have not been to see me.’

— Não, nunca fui – ela respondeu, e distraiu-se cutucando uma fruta seca no prato.

— Confissões – Lady Castlerich falou, rindo.

— Confissões de oportunidades perdidas – o sr. Moulton disse.

— Então sua crença é a de que o amor não perdura – Lorde Chadwick falou.

— O amor que perdura é o mais pesado dos pesos – o sr. Harding respondeu sem prudência. Um silêncio recaiu na mesa do almoço, e todos ficaram com medo de levantar as cabeças, temendo olhar para a sra. Lahens e Lorde Chadwick.

— Creio que tenha razão – a sra. Lahens disse. – Nada há nada de bom naquilo vive além do que lhe é devido, mas às vezes é o que acontece. Mas vejamos – ela exclama em meio a uma risada nervosa – como Agnes escuta ao St. Clare. Foram feitos um para o outro. Celibato e Trabalho. Qual é Celibato e qual é Trabalho?

— Acredito, Olive – o Major falou –, que esteja sendo dura com a menina. Você se esquece de que ela acabou de chegar da escola e ainda não entende bem.

— Meu querido Major – a sra. Lahens respondeu, a voz cheia de desprezo pelo marido –, é você ou sou eu quem tem que apresentar Agnes à sociedade? Como lhe disse, ela vai precisar aceitar a sociedade como ela é. Não vai encontrar o querido convento em nenhuma sala de estar que frequento, e quanto mais cedo Agnes se decidir sobre este assunto, melhor para ela, e melhor para nós.

— A sociedade pode escutar por cinco minutos – Lilian falou – a contos de inocência conventual.

— E se interessar por eles – Lorde Chadwick acrescentou – como se fosse um relato do último **burlesco**!

Agnes olhou para a mãe e viu o tão diferente rosto vivido e maquiado.

‘No; I’ve not been to see you,’ she replied, and played distractedly with some dried fruit on her plate.

‘These are confessions,’ said Lady Castlerich, laughing.

‘Confessions of missed opportunities,’ said Moulton.

‘So, then, your creed is that love cannot endure,’ said Lord Chadwick.

‘The love that endures is the heaviest burden of all,’ Harding replied incautiously. A silence fell over the lunch table, and all feared to raise their eyes lest they should look at Mrs. Lahens and Lord Chadwick.

‘I suppose you are right,’ said Mrs. Lahens. ‘It is not well that anything should outlive its day. But sometimes it happens so. But look,’ she exclaimed, laughing nervously, ‘how Agnes is listening to St. Clare. Those two were made for each other. Celibacy and Work. Which is Celibacy and which is Work?’

‘I think, Olive,’ said the Major, ‘that you are rather hard upon the girl. You forget that she has only just come from school and doesn’t understand.’

‘My dear Major,’ said Mrs. Lahens, and her voice was full of contempt for her husband, ‘is it you or I who has to take Agnes into society? As I told you before, Agnes will have to accept society as it is. She won’t find her convent in any drawing-room I know, and the sooner she makes up her mind on that point, the better for her and the better for us.’

‘Society will listen for five minutes,’ said Lilian, ‘to tales of conventual innocence.’

‘And be interested in them,’ said Lord Chadwick, ‘as in an account of the last burlesque.’

‘With this difference,’ said Moulton, ‘that society will go to the burlesque, but not to the convent.’

Agnes glanced at her mother, seeing very distinctly the painted, worldly face. That her mother should

Partia-lhe o coração ver a mãe falando de forma tão cruel com ela; e ansiava por sair correndo da sala — para longe de todas essas pessoas cruéis e odiosas. Mais uma palavra e teria perdido o controle, mas nos poucos segundos que pareceram uma eternidade a Agnes, a conversa mudou de repente. Lilian Dare voltou ao pensamento manifestado pelo sr. Harding de que apenas encontrava felicidade no trabalho, e isso deu chance ao sr. St. Clare de falar da ópera que estava compondo.

— No primeiro ato, bárbaros estão construindo uma jangada.

— Para que eles querem uma jangada? — Lady Castlerich perguntou.

— Para atravessar o lago. Eles estão sem mulheres, e esperam conseguir mais roubando as do povo do outro lado.

O sr. St. Clare explicou os vários motivos artísticos que empregaria: os temas da aspiração ou o da mulher se repetiam constantemente nos sopros de metal durante a construção da jangada. Ele cantou o motivo condutor com o qual dava início ao prelúdio, depois, o motivo do ciúme. O compositor estava ansioso para explicar as combinações de instrumentos que pretendia empregar, e o efeito dos trompetes em um determinado momento, mas o criado servia café e licores, e a história do que aconteceu às mulheres levadas na jangada precisou ficar para depois. O sr. St. Clare pareceu desapontado, mas foi em parte consolado por Lady Castlerich, que disse a ele que repassariam juntos a ópera quando ele fosse se hospedar com ela para a festa de tiro.

— Cantaria algo, Lilian? — a sra. Lahens indagou, enquanto iam para o andar de cima.

— Não, querida, prefiro não cantar. Mas você deve.

— Preferiria cantar um pouco mais tarde. Não sei onde estão minhas

speaks so cruelly to her cut her to the heart; and she longed to rush from the room — from all these cruel, hateful people; another word and she would have been unable to refrain, but in the few seconds which had appeared an eternity to Agnes, the conversation suddenly changed. Lilian Dare had returned to the idea expressed by Harding that he had only found happiness in work, and this was St. Clare's opportunity to speak of the opera he was writing.

'In the first act barbarians are making a raft.'

'What are they making the raft for?' asked Lady Castlerich.

'To get to the other side of a lake. They have no women, and they hope to rob the folk on the other side of theirs.'

St. Clare explained the various motives he was to employ; the motive of aspiration, or the woman motive, was repeated constantly on the horns during the building of the raft. St. Clare sang the motive. It was with this motive that he began the prelude. Then came two variations on the motive, and then the motive of jealousy. St. Clare was eager to explain the combinations of instruments he intended to employ, and the effect of his trumpets at a certain moment, but the servant was handing round coffee and liqueurs, and the story of what happened to the women who were carried off on the raft had to be postponed. St. Clare looked disappointed. But he was in a measure consoled when Lady Castlerich told him that they'd go through the opera together when he came to stay with her for her shooting party.

'Won't you sing something, Lilian?' said Mrs. Lahens, as they went upstairs.

'No, dear, I'd sooner not, but you will.'

'I'd sooner sing a little later. I don't know where my music is; it has been all put away. But do you sing. St. Clare will accompany you. Do, to please me,' and

partituras, foram todas guardadas. Mas cante, o sr. St. Clare vai acompanhar. Cante, por mim. — E a sra. Lahens sentou-se em um canto mais afastado.

Naquela mesma manhã, enquanto se maquiava na frente do espelho, havia dito:

— Sou uma senhora de idade, ou quase isso. Quantos anos até lá? No máximo três, então serei como Lady Castlerich. — E os cinco minutos que ela passara olhando para a velhice descoberta e sem pintura foram assustadores. Odiou o mundo que adorou por tanto tempo. Odiou a todas as coisas, e desejou sumir. Ela, que fora tão jovial, tão bela, tão atraente para os homens, tornara-se feia e indesejada; ela, um dia ser como Lady Castlerich! Essas coisas acontecerem aos outros era uma coisa normal, mas parecia de uma crueldade inconcebível e revoltante que acontecessem a ela. E foi naquele momento que o marido lhe mandara chamar. Ele lhe dissera que deveria largar o amante pelo bem da filha. Deveria fazer isso? Conseguiria? Não sabia, mas sabia que aquele não era o momento de falar com ela sobre o assunto. Desistir dele, entregá-lo para aquela horrorosa da sra. Priestly, que estava fazendo de tudo para conquistá-lo. O que quer que fosse preciso, não devia ser aquilo... Amava a filha, e faria seu papel de mãe, mas não podiam pedir demais dela... Olive perdera a calma, dissera coisas das quais se arrependia; mas de quê? De que importava o pobrezinho do Major? Um pobre coitado louco como ele?

Esses foram os pensamentos que tomaram conta da mente da sra. Lahens enquanto Lilian cantava. A pureza da voz da jovem era amarga para a sra. Lahens, e lhe ressentia lembrar-se que o sr. St. Clare amava aquele rosto. Pois ninguém mais amava o seu rosto, exceto talvez por Chad, e queriam que ela o deixasse. Saber que a juventude que tinha estava por um fio

Mrs. Lahens sat down in a distant corner.

She had said that very morning, as she painted her face before the glass, 'I am an old woman, or nearly. How many more years? Three at most, then I shall be like Lady Castlerich.' And the five minutes she had spent looking into an undyed and unpainted old age had frightened her. She had hated the world she had worshipped so long. She had hated all things, and wished herself out of sight of all things. That she who had been so young, so beautiful, so delightful to men, should become old, ugly, and undesirable. That she should one day be like Lady Castlerich! That such things should happen to others were well enough; that they should happen to her seemed an unspeakable and revolting cruelty. And it was at that moment that her husband had sent for her. He had told her she must give up her lover for her daughter's sake. Should she do this? Could she do this? She did not know. But this she did know, that the present was not the time to speak to her of it. Give him up, hand him over to that horrid Mrs. Priestly, who was trying all she could to get him. Whatever else might be, that should not be.... She loved her daughter, and would do her duty by her daughter, but they must not ask too much of her.... She had lost her temper, she had said things that she regretted saying; but what matter, what did the poor Major matter — a poor, mad thing like him?

These were the thoughts that filled Mrs. Lahens' mind while Lilian sang. The purity of Lilian's voice was bitterness to Mrs. Lahens, and it was bitterness to remember that St. Clare loved that face. For no one now loved her face except perhaps Chad, and they wanted her to give him up. It was the knowledge that the time of her youth was at an end that forced Mrs. Lahens to say that Lilian sang out of tune, and to revive an old scandal concerning her.

fez a sra. Lahens dizer que Lilian desafinou, e fez reviver um velho escândalo que envolvia a moça.

— Certamente, mamãe — Agnes disse —, tudo que disse sobre a moça que acabou de sair da sala não aconteceu de verdade?

III

Pela casa na [rua Grosvenor](#)^{xix} homens estavam sempre indo e vindo. Um número considerável de deles parecia ter adquirido o direito de comer ali. Quando Lorde Chadwick se ausentava, explicava os motivos que o obrigavam a se retirar da mesa; e Agnes notou que, enquanto Lorde Chadwick se dirigia à mãe abertamente como Olive, o sr. Moulton o fazia sorratamente, com um sussurro, ou quando ninguém além dos amigos íntimos estava presente.

Raramente se juntavam menos do que seis ou sete para almoçar; depois, iam à sala de estar, e a eterna discussão entre as relações dos sexos só era interrompida pelo piano. O sr. St. Clare tocava melhor do que Lorde Chadwick, mas a sra. Lahens preferia que ele a acompanhasse. Lorde Chadwick seguia sua voz, sempre tirando o melhor dela. Às cinco, as damas tomavam chá, e com frequência os homens optavam por conhaques e refrigerantes; os cigarros eram permitidos, e sob essas influências, todos os escândalos dos justos escorriam da ponta da língua, e eram surpreendentes as ideias da mente escandalosa da sra. Lahens.

A reserva que a inocência de Agnes impunha à espirosidade das contações, e na filosofia dos comentários por vezes se tornava dolorosamente irritante, e ao notar o desconforto do sr. Harding, a sra. Lahens sugeria à filha que fosse para o quarto. Ela aceitava a autorização com prazer, e sem a menor admissão a si mesma de que odiava a sala de estar.

‘Surely, mother,’ said Agnes, ‘all you say did not happen to the young girl who has just left the room?’

III

THROUGH the house in Grosvenor Street men were always coming and going. Quite a number of men seemed to have acquired the right of taking their meals there. When Lord Chadwick absented himself, he explained his enforced absence from the table; and Agnes noticed that while Lord Chadwick addressed her mother openly as Olive, Mr. Moulton did so surreptitiously, in a whisper, or when none but their intimate friends were present.

They rarely assembled less than six or seven to lunch; after lunch they went to the drawing-room, and the eternal discussion on the relations of the sexes was only interrupted by the piano. St. Clare played better than Lord Chadwick, but Mrs. Lahens preferred Lord Chadwick to accompany her. He followed her voice, always making the most of it. At five o'clock the ladies had tea, very often the men chose brandies and sodas; cigarettes were permitted, and in these influences all the scandals of the fair ran glibly from the tongue, and surprising were the imaginations of Mrs. Lahens' scandalous brain.

The reserve that Agnes' innocence imposed on the wit of the various narratives, and on the philosophy of the comments, often became painfully irksome, and on noticing Harding's embarrassments Mrs. Lahens would suggest that Agnes went to her room. Agnes gladly availed herself of the permission, and without the slightest admission to herself that she hated the drawing-room. Such admission would be to impugn her mother's conduct, and Agnes was far too good a little girl to do that. She preferred to remember that she liked her own room: her mother let her have a fire there all day; it was a

Tal admissão impugnaria a conduta de sua mãe, e Agnes era uma menininha boa demais para fazer algo assim. Preferia se lembrar de que gostava do próprio quarto: a mãe lhe deixava manter a lareira acesa o dia todo; era um cômodo bastante confortável, e nunca se sentia só quando ficava sozinha. Estava com seus livros, e havia as irmãs que ficaram no convento em quem pensar. Além do mais, veria os homens novamente no jantar, então era mesmo bom que guardasse um pouco das histórias que tinha para contar. Não queria parecer boba ou ignorante se pudesse evitar.

Depois do jantar, a sra. Lahens e Lilian Dare alugavam uma [carruagem hansom](#) [×] para ir a algum lugar, com frequência, ao teatro. Agnes ia às vezes com elas. Foi duas vezes. Ficou animada com um melodrama e agradou-se de uma opereta. Entretanto o restante do grupo, a mãe, o sr. Moulton, Lilian e o sr. St. Clare decretaram ambas as peças muito ruins — muito sem graça.

Mas estavam todos muito ansiosos para assistir a uma comédia da qual todo mundo estava falando; estavam certos de que seriam entretidos; e houve uma discussão sobre se Agnes deveria ir ou não. A moça imediatamente se retirou da conversa. Não queria ir, não se sentia quista, e até suspeitou de que não gostaria da peça. Então era melhor mesmo que não fosse. Porém, depois do jantar decidiram que ela iria. Lorde Chadwick juntou-se a eles; Agnes nunca o vira tão atento à mãe, e o sr. St. Clare estava absorto em Lilian. Ela tinha — Agnes ouviu a mãe dizer — conseguido deixá-lo com tanto ciúme que ele a pediu em casamento. Mas a sra. Lahens não achava que Lilian fosse casar-se com ele. Hoje em dia, as garotas na sociedade não costumavam se casar com seus amantes; sabiam

very comfortable room, and she was never lonely when she was alone. She had her books, and there were the dear sisters she had left to think about. Besides, she would meet the men again at dinner, so it would be just as well to save her little store of conversation. She did not want to appear more foolish and ignorant than she could help.

After dinner, Mrs. Lahens and Lilian Dare went off somewhere in a hansom. They often went to the theatre. Sometimes Agnes went with them. She had been twice to the theatre. She had been thrilled by a melodrama and pleased by an operetta. But the rest of the party, mother, Mr. Moulton, Lilian, and Mr. St. Clare had declared that both pieces were very bad — very dull.

But they were all anxious to see a comedy about which every one was talking; they were certain that they would be amused by it; and there was some discussion whether Agnes should be taken. Agnes instantly withdrew from the discussion. She did not care to go, she felt she was not wanted, and she even suspected that she would not like the play. So it was just as well that she was not going. But after dinner it was decided that she was to go. Lord Chadwick was with them; Agnes had never seen him more attentive to her mother, and Mr. St. Clare was absorbed in Lilian. She had, Agnes heard her mother say, succeeded in making him so jealous that he had asked her to marry him. But Mrs. Lahens did not think that Lilian would marry him; nowadays girls in society did not often marry their lovers; they knew that the qualities that charm in a lover are out of place in a husband.

que as qualidades que encantam neles não são adequadas em um marido.

Agnes sentou-se ao fundo da cabine e se perguntou por que a recusa de Lilian em se casar com o sr. St. Clare não alterou o afeto dele, nem dela; pareciam tão íntimos quanto sempre, e Agnes podia ouvi-los planejar um *rendezvous* ^{XVIII}. Lilian estava indo para o sul, mas o sr. St. Clare a encontraria em Paris. Agnes divagou — um pensamento que não gostava cruzou-lhe a mente; ela o afastou de imediato e forçou sua atenção a se voltar para a peça.

Boa parte ela não entendia, ou tinha uma vaga noção. Parecia querer entender, mas os demais assistiam avidamente, como era de se esperar, pois a conversa no palco era tal qual a conversa na sala de estar da rua Grosvenor, como se um fonógrafo a repetisse.

— Não faria tanto alarde se escutasse que meu querido Major...

Agnes não ouviu o resto da frase.

— Se fosse me vingar de você, Lilian.

— Nem pense nisso.... Além do mais, não há nada para se vingar.

— Não? — o sr. St. Clare disse, e seu rosto de repente ficou sério.

— Você foi meu primeiro e será meu último — Agnes a escutou sussurrar, e viu o sr. St. Clare olhar incrédulo para Lilian.

— Não acredita em mim. Bem, não me importo com o que acredita — E ela se virou de costas para ele e continuou vendo a peça.

E quando o espetáculo acabou, Agnes foi para casa em uma carruagem hansom, sentada entre a mãe e Lorde Chadwick. O sr. St. Clare e Lilian foram atrás, em outro coche, e as duas carruagens chegaram juntas à rua Grosvenor. Depois do teatro, sempre havia um jantar, e Agnes sabia que continuariam papeando até uma ou duas da madrugada. Estava sem fome;

Agnes sat in the back of the box and wondered why Lilian's refusal to marry St. Clare had made no difference in his affection, nor in hers; they seemed as intimate as ever, and Agnes could hear them planning a *rendezvous*. Lilian was going south, but St. Clare was to meet her in Paris. Agnes wondered — a thought she did not like crossed her mind; she put it instantly aside, and bent her attention on the play.

There was a great deal in it that she did not understand, or that she only understood vaguely. She did seem to wish to understand it. But the others listened greedily, as well they might, for the conversation on the stage was like the conversation in the Grosvenor Street drawing-room, as like as if a phonograph was repeating it.

'I should not make such a fuss if I heard that my dear Major had—'

Agnes did not hear the rest of the sentence.

'If I were to revenge myself on you, Lilian.'

'You had better not.... Besides, there is nothing to revenge.'

'Isn't there?' said St. Clare, and his face grew suddenly grave.

'You are my first, and you'll be my last,' Agnes heard her whisper, and she saw St. Clare look at her incredulously.

'You don't believe me. Well, I don't care what you believe,' and she turned her back on him and listened to the play.

And when the play was done Agnes went home in a hansom, sitting between her mother and Lord Chadwick. St. Clare and Lilian followed in another hansom, and the two hansoms drew up together in Grosvenor Street. After the theatre there was always supper, and Agnes knew that they would sit talking till one or two in the morning. She was not hungry; she was tired; she asked if she might go to her room; they were all glad to excuse her; and she ran up to her room and closed the door. She threw off her opera

estava cansada; perguntou se poderia se retirar; todos ficaram felizes em liberá-la, e ela correu para o quarto e fechou a porta. Largou depressa a capa de ópera, depois ficou parada olhando para a lareira. De repente, seu cérebro estava cheio de pensamentos que não conseguia reprimir, e sensações involuntárias se amontoavam sobre ela. Havia a imagem vívida do rosto maquiado da mãe; a imagem do pai — as roupas estranhas dele, o rosto tímido e patético dele.... Ela preferia pensar no pai, e perguntou a si mesma por que ele não ia ao teatro com eles. Por que não aparecia mais vezes durante as refeições? Seu prato normalmente era levado até ele. Onde morava? Sobre aquele lance estreito de escadas? Agnes já o vira subir depressa por elas, como se não quisesse ser visto, como um criado — do nível mais baixo, cuja presença na parte dianteira da casa é discrepante.

De repente, Agnes sentiu-se muito triste e desenlaçou o corpete depressa. O desenlaçar lhe distraiu o pensamento. Não se deitaria ainda. Puxou uma cadeira e sentou-se diante da lareira, refletindo. O convento lhe surgiu nítido e concreto, em toda sua vida tranquila de devoção e recreação inocente. Lembrou-se do prazer que costumava sentir pelo trabalho na sacristia, em separar as vestimentas para o pároco, o padre White; de jogar bola no jardim com aquelas freiras queridas. Lembrava-se de todas essas coisas e, vistas pelo filtro tenro da saudade, pareciam ainda mais especiais do que jamais foram antes. Como era feliz com aquilo. Não esperava ser feliz assim nunca mais. O mundo era tão solitário, tão indiferente. Ela estava muito triste... e a vida lhe parecia tão frágil que um mero toque a quebraria. Lágrimas escorreram como se de um cristal, e não pararam até o silêncio na rua lhe permitir escutar os passos rápidos de seu pai caminhando nela. Podia ouvi-los

cloak hastily, and then stood looking into the fire. Suddenly her brain filled with thoughts which she could not repress, and involuntary sensation crowded upon her. There was the vivid sensation of her mother's painted face; there was the sensation of her father — his strange clothes, his shy, pathetic face.... She preferred to think of her father, and she asked herself why he did not go to the theatre with them; why he did not appear oftener at meals. His food was generally taken to him. Where did he live? Up that narrow flight of stairs? She had seen him run up those stairs in strange haste, as if he didn't wish to be seen, like a servant — an under servant whose presence in the front of the house is discrepant.

Suddenly Agnes felt that she was very unhappy, and she unlaced her bodice quickly. The action of unlacing distracted her thoughts. She would not go to bed yet. She took a chair, and sat down in front of the fire, thinking. The convent appeared to her clear and distinct in all its quiet life of happy devotion and innocent recreation. She remembered the pleasure she used to take in the work of the sacristy, in laying out the vestments for the priest, for Father White, and in the games at ball in the garden with those dear nuns. She remembered them all; and, seen through the tender atmosphere of sorrow, they seemed dearer than ever they had done before. How happy she had been with them; she did not expect ever to be so happy again. The world was so lonely, so indifferent. She was very unhappy.... And her life seemed so fragile that the least touch would break it. Her tears flowed as from a crystal, and they did not cease until the silence in the street allowed her to hear her father's quick steps pacing it. She could hear his steps coming from Grosvenor Square. Her poor father! Every night it was the same ceaseless pacing to and fro. She had heard her mother say that

vindo da direção da [praça Grosvenor](#) ^{XVII}. Seu pobre pai! Todas as noites era o mesmo vaivém ininterrupto. Certo dia ouvira a mãe dizer que ele às vezes caminhava até as três da manhã. Agnes o observara da janela uma ou duas noites atrás. O frio estava cortante, e o pai vestia apenas um terno cinza velho todo abotoado e um cachecol ao redor do pescoço. A subordinação do pai na casa era um dos mistérios com os quais Agnes se deparava. Não entendia, mas sabia por instinto que o pai não estava feliz, e sua própria infelicidade se estendia à dele. Tinha pena, queria deixá-lo mais feliz. Os outros podiam achá-lo esquisito, mas ela o entendia. As conversas deles é que eram estranhas para ela, não as do pai. No último domingo, o pai a levava à missa, depois caminharam no parque, e ele estava feliz até encontrarem o sr. Moulton. Um pouco depois, encontraram a mãe e Lorde Chadwick. O sr. St. Clare e a srta. Lilian Dare tinham vindo almoçar. Não viu mais o pai naquele dia. Torceu para que padre White viesse visitá-la, mas não veio; ela ficou sentada no quarto sozinha, e depois do jantar, a mãe brigou com ela por não ter conversado com Lorde Chislehurst, um velho barulhento que lhe falara com a voz áspera. Ele era sufocante; faltaram forças a ela, desmaiara e fora carregada para fora da sala. Quando abriu os olhos, o sr. St. Clare estava com ela... Ficou aliviada de ter sido ele e não Lorde Chislehurst quem a levou dali.

Mas não a deixariam retornar ao convento antes de seis meses. Passara uma semana em casa, e mais parecia um século. O tempo nunca passava. Pensou que não seria capaz de aguentar isso por seis meses, mas o pai não gostaria se voltasse. Era seu dever como filha ficar ao lado dele, não era? Ele estava tão triste quanto ela, e Agnes estava muito triste. Lágrimas escorreram por suas bochechas, e ela

he sometimes walked till three in the morning. She had watched him a night or two ago out of her window. It was freezing hard, and he had on only an old grey suit of clothes buttoned tightly, and a comforter round his neck. Her father's subordination in the house was one of the mysteries which confronted Agnes. She did not understand, but she knew by instinct that her father was not happy, and her unhappiness went out to his. She pitied him; she longed to make him happier. Others might think him strange, but she understood him. Their talk was strange to her, not his. Last Sunday he had taken her to mass, and they had walked in the park afterwards, and he had been happy until they met Mr. Moulton. A little later they had met her mother and Lord Chadwick. Mr. St. Clare and Miss Lilian Dare had come to lunch. She had seen no more of her father that day. She had hoped that Father White would come and see her, but he had not come; she had sat in her room alone, and after dinner her mother had scolded her because she did not talk to Lord Chislehurst, an old man who had talked to her in a loud rasping voice. He was overpowering; her strength had given way, she had fainted, and she had been carried out of the room. When she opened her eyes St. Clare was standing by her.... She was glad it was he and not Lord Chislehurst who had carried her out.

But they would not let her back to the convent before six months. She had been a week at home, and it had seemed a century. The time would never pass. She did not think she would be able to endure it for six months. Her father did not like her to go back. Was it not her duty to remain by him? He was as unhappy as she, and she was very unhappy. Tears streamed down her cheeks, and she cried until her tears were interrupted by the sound of her father's latchkey.

chorou até ser interrompida pela chave do pai na porta de casa.

Escutou os passos dele subindo. Quando chegou ao andar dela, em vez de ir até o fim do corredor e subir as escadas, ele parou. Era como se estivesse hesitando em fazer algo. Agnes imaginou, e torceu, que estivesse vindo até ela. No instante seguinte, ele bateu à porta.

— É você, papai?

— Sim.

— Espere um minuto.

Ela passou os braços pelos do roupão e abriu a porta.

— Está agradável e quentinho aqui — ele disse, indo em direção à lareira. — Agradável e quentinho, mas está um frio desolador lá fora. Não estava conseguindo me manter aquecido, ainda assim caminhei cerca de oito quilômetros em uma hora. Corri ao redor da praça Grosvenor, mas assim que parei de correr, comecei a ficar com frio de novo. Não conseguia manter a circulação de todo jeito.

— Então se sente e se aqueça, papai.

— Não, obrigado. Prefiro ficar de pé. Vou ficar só um minuto. Espero não estar atrapalhando, me diga se estiver.

— Atrapalhando, pai? Como assim?

— Nada, querida, só pensei. Bem, vou só tirar o frio dos ossos antes de subir para o quarto. É frio lá em cima, bem te digo.

Olhos atentos e passionais em um rosto tomado de dor, e uma figura tão magra que parecia alta contrastavam com o homenzinho gordo vestido em um terno de tweed amarelo abotoado sobre a barriga avantajada. A visão deles juntos ao lado da lareira no quarto dava um belo quadro, pois as figuras pareciam unidas por analogias misteriosas, e os pedaços de pão e queijo que o Major tinha em seus velhos dedos arroxeados do frio eram marcantes.

She listened to his footsteps as he came upstairs. When he arrived on her landing, instead of going to the end of the passage, and up the staircase, he stopped; it seemed as if he were hesitating about something. Agnes wondered, and hoped he was coming to see her. A moment after he knocked.

‘Is that you, father?’

‘Yes.’

‘Then wait a moment.’

She slipped her arms into her dressing-gown and opened the door to him.

‘It is nice and snug here,’ he said, coming towards the fire—’ nice and snug. But bitterly cold in the street; I could not keep warm, yet I walked at the rate of five miles an hour. I ran round Grosvenor Square, but the moment I stopped running I began to get cold again. I couldn’t keep up the circulation anyhow.’

‘Then sit down and warm yourself, father.’

‘No thank you, I like standing up best. I’ll just stop a minute. I hope I am not in the way; tell me if I am.’

‘In the way, father; what do you mean?’

‘Nothing, dear, I only thought. Well, I’ll just get the cold out of my bones before I go up to my room. It is cold up there, I can tell you.’

The girl’s keen, passionate eyes looking out of a grief-worn face, and a figure so thin that she looked tall, contrasted with the little fat man dressed in the yellow tweed suit buttoned across his rounding stomach. To see them together by the fire in the bedroom made a strange and moving picture. For the figures seemed united by mysterious analogies and the fragments of bread and cheese which the major held in his old blued fingers were significant.

— Podia ouvi-los cantando na sala de estar — ele falou — quando entrei. Então passei na sala de jantar; caminhar dá fome. Gostou da peça, querida?

— Muito, papai — ela respondeu e lutou para impedir as lágrimas que surgiam em seus olhos de cair.

— Esteve chorando, Agnes. Pelo que chora? Pelo convento? Me conte, querida, não suporto vê-la triste.

— Não, papai, não se preocupe comigo.

— Não me preocupar? Agnes! Com quem devo me preocupar, então? Me conte, conte tudo. Se não está feliz aqui, é melhor voltar. Não quero ver você triste. A culpa é minha, apenas achei que seria melhor voltar para casa e ver o mundo antes. *Pensei* que teríamos mudado as coisas aqui, por você.

— Mas você, papai, você não está feliz aqui. Ficaria ainda mais triste se eu voltasse para o convento. Não é verdade?

— Sim, é verdade, querida. Mas não pode pensar em mim. Não faz sentido se preocupar comigo, não valho a pena.

— Não diga isso, papai. Não devia falar desse jeito. — E incapaz de manter os sentimentos em xeque, Agnes se jogou nos braços do pai e não falou até perceber que ele chorava com ela.

— Por que está chorando, papai?

— Por você, querida, porque está triste.

— Existem outros motivos — ela disse, olhando-o com olhos inquisitivos e afáveis.

— Não, querida, para mim não há mais nada no mundo pelo que chorar. Você deve voltar ao convento se não está feliz.

— Mas e você, papai?

— Vai ser difícil te perder... As coisas podem mudar. Precisa ter paciência; espere um pouco, pode ser?

‘I could hear them singing in the drawing-room,’ he said, ‘when I came in, so I stepped into the dining-room. One feels a bit hungry after walking. How did you like the play, dear?’

‘Pretty well, father,’ she answered, and she strove to check the tears which rose to her eyes.

‘You’ve been grieving, Agnes. What have you been grieving for — for your convent? tell me, dear; I can’t bear to see you unhappy.’

‘No, father; don’t think of me.’

‘Not think of you, Agnes! Of whom should I think, then? Tell me all, everything. If you’re not happy here you shall go back. I won’t see you unhappy. It is my fault; only I thought that you had better come home and see the world first. I *had* thought that we might have altered things here, just for your sake.’

‘But you, father, you’re not happy here; you would be still more unhappy if I went back to the convent. That is true, isn’t it?’

‘Yes, that is true, dear; but you must not think about me. There’s no use thinking about me; I’m not worth thinking about.’

‘Don’t say that, father, you mustn’t speak like that;’ and unable to control her feelings any longer, Agnes threw herself into her father’s arms. And she did not speak until she perceived that her father was weeping with her.

‘What are you weeping for, father?’

‘For you, dear, because you’re not happy.’

‘There are other reasons,’ she said, looking inquiringly and tenderly.

‘No, dear, there’s nothing else now in the world for me to grieve for. You must go back to the convent if you’re not happy.’

‘But you, father?’

‘It will be hard to lose you... things may change. You must have patience; wait a little while, will you?’

— Mas é claro, papai, o quanto você precisar, mas poderia vir aqui conversar comigo?

— Venho. Deveria ter vindo mais vezes, mas sei que não sou inteligente, que minhas conversas não são interessantes, então foco no meu trabalho lá em cima.

— Você mora lá?

— Sim, você não chegou a ver meu quarto, é um quatinho logo abaixo das telhas, como o dormitório de um monge. Pensei várias vezes em entrar para um mosteiro, aposto que foi daí que pegou esse gosto.

— Mora lá em cima, papai; dorme lá em cima. Posso ir até lá visitá-lo às vezes, não estaria atrapalhando, estaria?

— Não, creio que não. Mas imagine você querendo me ver, ainda mais lá em cima!

— Quando posso ir, papai? Quando está mais livre?

— Pode vir agora.

— Posso?

— Não podemos fazer barulho, todos os funcionários estão dormindo. — E ele levantou mais a vela para que ela pudesse ver os degraus finais, então abriu uma porta. — Aqui está.

Era um pequeno sótão debaixo das telhas, e a inclinação do telhado era tão brusca que só era possível ficar de pé em um dos lados do quarto. Havia uma cama num dos cantos, na qual Agnes mal pôde acreditar que o pai dormia, e no meio do chão sem carpete ficava a máquina de escrever, cujo funcionamento o Major logo explicou para Agnes. Ele contou quanto dinheiro já havia ganhado, e adentrou nos cálculos de quantas horas precisaria trabalhar antes de poder pagar a dívida que tinha contraído para comprar a máquina. A esposa lhe havia emprestado o dinheiro para a aquisição — ela devia receber de volta. Quando isso se resolvesse, poderia pensar no futuro, e ansiava pelo dia em que ficaria

‘Of course, father, as long as you like, but you’ll come down and talk to me here?’

‘Yes; I should have come oftener, but I know that I’m not clever, my conversation isn’t amusing, so I stick at my work up there.’

‘You live up there?’

‘Yes; you’ve not seen my room — a little room under the slates — something like a monk’s cell. I’ve often thought of going into a monastery. I daresay it is from me that you get the taste.’

‘You live up there, father; your room is up there. May I go up and see you sometimes. I shan’t be disturbing you at your work, shall I?’

‘No; I should think not: just fancy you wishing to come to see me, and up there too!’

‘When may I come, father? When are you least busy?’

‘You can come now.’

‘May I?’

‘We mustn’t make any noise; all the servants are asleep,’ and he held the candle higher for her to see the last steps, and he pushed open a door. ‘It is here.’

It was a little loft under the roof, and the roof slanted so rapidly that it was possible to stand upright only in one part of the room. There was in one corner a truckle bed, which Agnes could hardly believe her father slept in, and in the midst of the uncarpeted floor stood the type-writing machine, the working of which the Major at once explained to Agnes. He told her how much he had already earned, and entered into a calculation of the number of hours he would have to work before he could pay off the debt he had incurred in buying the machine. His wife had advanced him the money to buy it — she must be paid back. When that was done, he would be able to see ahead, and he looked forward to the time when he would be independent. There were other debts,

independente. Havia outras dívidas, mas a primeira era a maior delas. A esposa lhe emprestara dinheiro para as roupas que usara na reunião do almoço, e para os móveis do quarto. Mas não era muita coisa — a cama, bem, a pequena estrutura de ferro, pegou emprestada; viera do quarto da auxiliar de cozinha, pois ela estava querendo uma cama maior.

— Mas, papai, meu bem, você mal tem roupas de cama.

— Tenho, sim, querida. Tenho aquele sobretudo, e durmo muito bem debaixo dele. Comprei do mordomo, paguei dez xelins, e já ganhei dez com transcrições. O dinheiro deveria ter ido para a sua mãe, mas precisava de algo para me cobrir. É muito frio aqui, e achei melhor deixá-la esperando do que contrair nova dívida.

— Mas o que é de mamãe é seu, papai.

— Ah, já ouvi as pessoas dizerem isso, mas não é verdade.

— Como perdeu o dinheiro, pai?

O Major contou para a filha como fora roubado.

— Então não foi culpa sua, papai. E o homem que o roubou, você disse que agora é...

— Um grande sucesso, e muito bem estimado.

Agnes viu as roupas grosseiras, as botas simples e o cachecol áspero. Seus olhos passearam pelo quarto — pelo sótãozinho vazio e miserável em que o pai vivia. “E com aquela máquina de escrever,” ela pensou, “está tentando se reerguer da posição de desrespeito à qual caiu por ter tido o dinheiro roubado.”

— Já deve estar ficando tarde, papai. Melhor eu voltar para o quarto. Mas, pai, você não está bem acomodado aqui; durma no meu quarto, deixe que eu durmo aqui.

— Deixar você dormir aqui, minha filha? Aqui, em meio aos criados!

but the first debt was the heaviest. His wife had advanced the money for the clothes he had worn at the luncheon party, and there was the furniture of his room. But that could not be much — the bed, well, that little iron framework, he had borrowed it; it had come from the kitchen-maid's room. She had wanted a larger bed.

‘But, father, dear, you’ve hardly any bedclothes.’

‘Yes, I have, dear. I have that overcoat, and I sleep very well under it too. I bought it from the butler, I paid him ten shillings for it, and I made the ten shillings by copying. The money ought to have gone to your mother, but I had to have something to cover me; it is very cold up here, and I thought I had better keep her waiting than contract a new debt.’

‘But what is mother’s is yours, father.’

‘Ah, I’ve heard people say that, but it isn’t true.’

‘How did you lose your money, father?’ The Major told her how he had been robbed.

‘Then it was not your fault, father. And the man who robbed you you say is now—’

‘A great swell, and very highly thought of.’

Agnes saw the coarse clothes, the common boots, and the rough comforter. And her eyes wandered round the room—the bare, miserable little attic garret in which he lived. ‘And with that type-writing machine,’ she thought, ‘he is trying to redeem himself from the disrespect he has fallen into because he was robbed of his money.’

‘It must be getting very late, father; I had better go to my room. But, father, you are not comfortable here; sleep in my room; let me sleep here.’

‘Let you sleep here, my daughter — sleep up here among the servants!’

Ele ficou no quarto dela por alguns minutos, e enquanto esquentava as mãos, disse:

— Tudo no mundo depende de dinheiro. Não podemos manter nem o nosso, nem o respeito dos outros se não tivermos nada. Já tentei, não foi possível.

IV

— Não estou incomodando, papai?

— Não, querida, você nunca me incomoda — ele disse, levantando-se da máquina de escrever e passando a cadeira para a filha. — Mas qual é o problema?

— Nenhum, nada em particular. Cansei da sala de estar e pensei em vir aqui ficar com o senhor, mas acabei roubando sua cadeira.

— Não importa. Posso ficar em pé, já estou sentado faz tempo.

— Mas não, papai, não posso tomar sua cadeira. Não quero interromper seu trabalho. Pensei que seria bom ficar sentada vendo o senhor trabalhar. Aqui, pegue a cadeira.

— Posso pegar outra. Posso pegar uma no quarto do mordomo. Ele não vai se importar, apenas uma vez. É um homem de maneiras muito particulares, mas direi que foi para você.

O Major voltou momentos depois com uma cadeira. Ele a deu a Agnes e retomou seu assento diante da máquina de escrever.

— Não devo demorar mais que alguns minutos para terminar essa leva — ele disse. — Então poderemos conversar. Prometi que terminaria isso hoje.

Ela não havia visto antes uma máquina de escrever em ação, e admirou a agilidade com que os dedos dele datilografavam, e a destreza com a qual ele alimentava novas folhas de papel no rolo. Quando ele encerrou e

He stayed a few minutes in her room, and while warming his hands, he said:

‘Everything in the world is dependent on money. We can preserve neither our own nor the respect of others if we have nothing. I have tried. It wasn’t to be done.’

IV

‘I’m not disturbing you, father?’

‘No, dear: you never disturb me,’ he said, getting up from the type-writer and giving her his chair. ‘But what is the matter?’

‘Nothing, at least nothing in particular. I got tired of the drawing-room, and thought I’d like to come and sit with you. But I’ve taken your chair.’

‘It doesn’t matter. I can stand, I’ve been sitting so long.’

‘But no, father, I can’t take your chair. I don’t want to stop you from working. I thought I’d like to sit and watch you. Here, take your chair.’

‘I can get another. I can get one out of the butler’s room. He won’t mind just for once. He’s a very particular man, but I’ll tell him I took it for you.’

The Major returned a moment after with a chair. He gave it to Agnes and resumed his place at the machine.

‘I shan’t be many minutes before I finish this lot,’ he said; ‘then we shall be able to talk. I promised to get them finished this evening.’

She had never seen a type-writing machine at work before, and admired the nimbleness with which his fingers struck the letters, and the dexterity with which he passed fresh sheets of paper under the roller. When he had finished and was gathering the sheets together, she said:

enquanto juntava as folhas, Agnes disse:

— O senhor é muito inteligente!

— Acho que peguei o jeito bem rápido. Consigo fazer setenta palavras por minuto. Alguns datilógrafos conseguem fazer oitenta, mas meus dedos são velhos demais para isso. Ainda assim, setenta é uma boa média, e quase não tenho que fazer correções. Estão satisfeitos com o meu trabalho... Vou te ensinar, você aprenderia bem rápido.

— Vai mesmo, pai? Então posso te ajudar. Podemos sentar juntos, você naquele canto, eu nesse. Será que mamãe me compraria uma máquina? Poderia pagá-la de volta com o dinheiro que ganhasse, assim como o senhor.

— Sua mãe diria que está perdendo tempo. Você voltou para casa, ela diria, para ser apresentada à sociedade, e não para aprender a datilografar.

— Imagino que sim. Mas, pai, a temporada social é inútil para mim. Nunca farei parte da sociedade. Ontem à noite, na casa do Lorde Chislehurst...

— Certo, me conte. Deve ter se divertido lá.

Agnes não respondeu por um longo tempo, mas enfim, disse:

— Aconteceu uma coisa, papai, que preciso contar ao senhor... Mamãe acredita que devo me casar com Lorde Chislehurst, que preciso me desculpar com ele e conquistá-lo, se possível. Ela disse que ele gosta de moças muito jovens, e que podia ver que já gosta de mim. Mas, papai, não posso me casar com ele. Ele é... não, não posso me casar com ele. Eu não gosto dele, tenho apenas dezesseis anos, e ele tem uns quarenta ou cinquenta. Mas essa não é a razão, pelo menos, não a única. Não quero me casar com ninguém, e mamãe não parece entender isso. Ela disse que se for assim, ela não vê por que eu saí do convento.

‘How clever you are!’

‘I think I picked it up pretty quickly. I can do seventy words a minute. Some typists can do eighty, but my fingers are too old for that. Still, seventy is a good average, and I have hardly any corrections to make. They are very pleased with my work.... I’ll teach you — you’d soon pick it up.’

‘Will you, father? Then I should be able to assist you. We could sit together, you in that corner, I in this. I wonder if mother would buy me a machine. I could pay her back out of the money I earned, just like you.’

‘Your mother would say you were wasting your time. You’ve come home, she’d say, to go into society, and not to learn type-writing.’

‘I’m afraid she would. But, father, there is no use my going into society. I shall never get on in society. Last night at Lord Chislehurst’s — —’

‘Yes; tell me about it. You must have enjoyed yourself there.’

Agnes did not answer for a long while, at last she said:

‘There’s something, father, dear, that I must speak to you about....

Mother thinks I ought to marry Lord Chislehurst, that I ought to make up to him and catch him if I can. She says that he likes very young girls, and that she could see that he liked me. But, father, I cannot marry him. He is — no, I cannot marry him. I do not like him, I’m only sixteen, and he’s forty or fifty. But that isn’t the reason, at least not the only reason. I don’t want to marry any one, and mother doesn’t seem to understand that. She said if that were so, she really didn’t see why I left the convent.’

She was too intent on what she was saying to notice the light which flashed in the Major’s eyes.

Agnes estava muito concentrada no que dizia para notar o brilho que surgiu nos olhos do Major.

— Eu disse: “mamãe, nunca quis sair do convento, foi você quem me quis em casa.” “Não,” ela disse, “não fui eu, foi seu pai, mas agora que está aqui, quero que tenha um bom casamento.” Então ela se virou e me deu um beijo... Não quero contrariar mamãe, ela me ama, tenho certeza, mas somos tão diferentes, nunca a entenderei, nunca farei parte da sociedade. Não consigo, papai querido, não consigo, me sinto tão retirada de tudo, não sei o que dizer para as pessoas que conheço; não sinto que entendo o que me dizem quando conversam comigo; esse sentimento nunca vai embora; não vou conseguir, e então mamãe vai me odiar... Estou tão triste, papai, tão triste.

Os joelhos de Agnes ficaram fracos, ela jogou os braços ao redor dos ombros do pai e disse:

— Mas papai, o senhor não está me ouvindo. Me escute, tenho apenas você.

— Estou pensando.

— No quê?

— Em muitas coisas.

— Meu pobre pai, tem tanta coisa para pensar, e eu chego atrapalhando o seu trabalho. Como sou egoísta!

— Não, querida, você não é... Fico aliviado que tenha me contado. Então acha que não vai conseguir fazer parte da sociedade?

— Acho que não fui feita para ela.

— Infelizmente, acho que pensa que a sociedade é toda como nossa sala de estar.

— Como foi, papai, que nossa casa ficou como está?

— Em boa parte por minha culpa, querida. Quando perdi meu dinheiro, fiquei deprimido, e pouco a pouco perdi o controle. Um dia, me foi dito que, como não pagava por nada, não tinha direito de reclamar. Sua mãe disse, respondendo a uma pergunta sobre

‘I said, “Mother, I never wanted to leave the convent, it was you who wanted me home.” “No,” she said, “it was not I, it was your father. But now that you are here I should like you to make a good marriage.” Then she turned and kissed me.... I don’t want to say anything against mother; she loves me, I’m sure: but we’re so different, I shall never understand mother, I shall never get on in society. I cannot, father, dear, I cannot, I feel so far away; I do not know what to say to the people I meet. I do not feel that I understand them when they speak to me: I am far away, that is what I feel; I shall never get over that feeling; I shall not succeed, and then mother will get to hate me.... I am so unhappy, father, I’m so unhappy.’

Agnes dropped on her knees, and throwing her arms on her father’s shoulder, she said: —

‘But, father, you’re not listening. Listen to me, I’ve only you.’

‘I’m thinking.’

‘Of what?’

‘Of many things.’

‘Poor father, you have a great deal to think of, and I come interrupting your work. How selfish I am!’

‘No, dear, you’re not selfish.... I’m very glad you told me. So you think you’ll never get on in society?’

‘I don’t think I’m suited for society.’

‘I’m afraid you think that all society is like our drawing-room?’

‘How was it, father, that our drawing-room came to be what it is?’

‘A great deal of it is my fault, dear.

When I lost my money I got disheartened, and little by little I lost control. One day I was told that as I paid for nothing I had no right to grumble. Your mother said, in reply to some question about me, that I was “merely an expense.” I believe the phrase was considered very clever, it went the round of society, and eventually was put into a play. And that is why I told you that money is everything, that it is difficult to

mim, que eu era “apenas uma despesa”. Acredito que a frase foi tida como muito sagaz, ela correu de boca em boca e, por fim, foi colocada em uma peça. E foi por isso que disse a você que dinheiro é tudo, que é muito difícil ser honesto, honrado, e respeitável sem ter dinheiro, pouco que seja, mas precisa ter um pouco; se não, não é alguém respeitável, é um ninguém, torna-se alguém como eu, uma mera despesa... Tenho aturado isso pelo seu bem, querida.

— Pelo meu bem, papai?! Como assim?

— Deixe para lá, melhor não entrar nisso... Minha querida filha, passaria por tudo de novo pelo seu bem. Mas esse trabalho é enlouquecedor e eventualmente enche a cabeça. Faz você sentir-se como se algo lá dentro estivesse sucumbindo — ele disse enquanto tocava a testa —, ah, se faz.

— Mas, papai, não pode aturar isso por mais nem um minuto, não por mim, papai, não, não por mim. Precisa achar um jeito de sair dessa situação.

— Eu achei um jeito. Demorei, mas achei. Aqui está — ele disse ao apontar para a máquina de escrever. — Não suspeitam de nada, não eles, aqueles tolos. Não sabem o que está logo acima de suas cabeças. Vou contar-lhe, Agnes, mas você não pode dizer um pio a ninguém, se o fizer, tomariam a máquina de mim, pois querem que eu continue sendo apenas uma mera despesa. Enquanto for, podem fazer o que quiserem, mas assim que recobrar minha independência, assim que puder pagar minhas refeições — ele sussurrou —, pretendo pôr minha casa em ordem. Mas você não pode soltar nem um pio.

— Nunca faria nada, papai, que o senhor me pedir para não fazer.

— Serei capaz de varrer todos de quem você não gostar. Há homens demais passando por aqui?

be truthful, honourable, or respectable if you have no money; a little will do, but you must have a little, if you haven't you aren't respectable, you're nothing, you become like me, a mere expense.... I've borne it for your sake, dearest.'

'For my sake, father! what do you mean?'

'Never mind; best not to ask.... My dearest daughter, I would bear it all over again for your sake. But it is maddening work, it goes to the head at last. It makes one feel as if something was giving way there,' he said, touching his forehead, 'it does indeed.'

'But, father, you mustn't bear this any longer— not for my sake, father, no, not for my sake; you must find some way out of it.'

'I have found a way out of it. It took me a long while, but I have found the way — there it is,' he said, pointing to the type-writing machine. 'They don't suspect anything, not they, the fools; they don't know what is hanging over their heads. I'll tell you, Agnes, but you must not breathe a word of it to any one; if you did, they would take the machine from me: for they'd like me to remain a mere expense. As long as I'm that, they can do what they like, but as soon as I gain an independence, as soon as I am able to pay for my meals,' he whispered, 'I mean to put my house in order. But you mustn't breathe a word.'

'I'll never do anything, father, you ask me not to do.'

'I shall be able to sweep out all those you don't like. There are too many men hanging about here?'

— Diga, papai, o senhor gosta de Lorde Chadwick?

A expressão no rosto do Major mudou.

— Algo que falei o magoou? — ela disse e apertou a mão do pai.

— Não, querida. Você me perguntou se gosto de Lorde Chadwick. Estava pensando. De alguma forma, parece que gosto bastante dele, apesar de não ter motivo algum para isso. Ele me acha louco, mas outros pensam o mesmo; sei que minhas conversas são entediantes para ele, sempre tenta se afastar de mim; ainda assim, parece que gosto dele.

— Ele é indecoroso, papai? É como Lorde Chislehurst?

— É igual a todos os outros homens que vêm aqui. Não acho que é um homem ruim, é tão ruim quanto os outros. Ele é gentil com você, querida? Me diga, gosta dele?

— É, papai. Ele e o sr. St. Clare são os homens dos quais mais gosto aqui. Mas ele fica tanto aqui, papai, e não é um parente.

— Ele almoça e janta aqui todos os dias, faz dez anos. Tem sido uma despesa também.

— Mamãe disse que ele é tão pobre que ela precisou emprestar-lhe dinheiro.

— Pois ele deveria ter gastado parte desse dinheiro emprestado com uma máquina de escrever, e se esforçado, como eu faço, para formar uma poupança. Quando juntar uma poupança considerável e puder pagar por minha comida e minhas roupas, você vai ver, ninguém de quem desgoste nunca vai poder vir aqui, minha querida. Vou colocar ordem na casa.

— Mas isso vai demorar, papai. Enquanto isso...

— O que, querida?

— Mamãe vai querer que eu me case.

‘Tell me, father, do you like Lord Chadwick?’ The Major’s face changed expression. ‘Have I said anything to wound you?’ she said, pressing his hand.

‘No, dear. You asked me if I liked Lord Chadwick. I was thinking. Somehow it seems to me that I rather like him, though I have no reason to do so. He thinks me crazy, but so do others; I know that my conversation bores him, he always tries to get away from me, yet somehow it seems to me that I do like him.’

‘Is he a fast man, father, is he like Lord Chislehurst?’

‘He is much the same as the other men that come here. I don’t think he’s a bad man — no worse than other men. Is he kind to you, dear? tell me that; do you like him?’

‘Yes, father; he and Mr. St. Clare are the men I like best here. But why is he here so much, father, he’s no relation.’

‘He has dined and lunched here every day for the last ten years. He’s been an expense too.’

‘Mother said he is so poor that she has often to lend him money.’

‘He should have spent some of the money she lent him, on a type-writing machine, and striven as I do to make an independence. When I’ve got together a little independence, when I can pay for my meals and my clothes, you shall see; none that you dislike shall ever come here, dearest. I’ll put my house in order.’

‘But that will take a long time, father; in the meantime — —’

‘What, dear?’

‘Mother will want me to marry.’

— Eles não vão obrigá-la a se casar, não vão pedir que faça nada que não queira. Lorde Chislehurst deveria ter vergonha, um homem da idade dele querendo se casar com uma moça jovem como você. Vou até ele dizer isso.

O Major se levantou, estava pálido, e Agnes notou que os lábios dele tremiam.

— Não, papai — ela disse —, não vá até ele. Não sei se ele quer casar comigo. Isso é apenas algo que mamãe pensa, talvez ela esteja errada.

— Você não será perseguida por ele.

— Lorde Chiselhurst é um cavalheiro, papai. Quaisquer que sejam os defeitos dele, tenho certeza de que, quando notar que não o quero, vai cessar as investidas... Lorde Chislehurst não é o pior que há.

— Quem, então, é o pior? De quem você deseja que eu lhe livre?

— Não quero que seja violento, papai, mas talvez possa sugerir ao sr. Moulton que não quero...

— Aquele homem... ele também é uma mera despesa.

— Estou certa, papai, de que ele não deveria colocar os braços em volta de mim.... Ele tentou me beijar. Estava sozinha na sala de estar. E ele também fala de um jeito que eu não gosto... Não sei... Não gosto dele, ele me assusta.

— Te assusta! Aquele sujeito! Aquele sujeito!

— Sim, ele me faz perguntas.

— Pois nunca mais fará. Por acaso ele está na sala?

— Sim, mas, papai, não pode falar com ele agora, tem mais gente lá.

— Não me importa quem está lá.

— Não, pai, não. Eu te imploro. Mamãe nunca vai me perdoar... Papai, não pode fazer um escândalo; não pode ir até lá vestido desse jeito. — E num ímpeto desesperado, Agnes se jogou entre o Major e a porta, segurando-o com ambas as mãos.

‘They shall not force you to marry, they shall not ask you to do anything you do not like. Lord Chislehurst ought to be ashamed, a man of his age to want to marry a young girl like you. I will go and tell him so.’

The Major stood up, he was pale, and Agnes noticed that his lips trembled.

‘No, father,’ she said, ‘do not go to him; I do not know that he wants to marry me; it is only mother’s idea — she may be mistaken.’

‘You shall not be persecuted by his attentions.’

‘Lord Chislehurst is a gentleman, father. Whatever his faults may be, I feel sure when he sees that I do not want him that he will cease to think of me.... Lord Chislehurst is not the worst.’

‘Who, then, is the worst? Who is it that you wish me to rid you of?’

‘I don’t wish you to be violent, father, but you might hint to Mr. Moulton that I do not wish —’

‘That man — he, too, is merely an expense.’

‘I am sure, father, that it is not right of him to put his arms round me — he tried to kiss me. I was alone in the drawing-room. And he speaks in a way that I do not like — I don’t know.... I don’t like him; he frightens me.’

‘Frightens you! That fellow — that fellow!’

‘Yes; he asks me questions.’

‘He never shall do so again. Is he in the drawing-room?’

‘Yes; but, father, you cannot speak to him now: there are people in the drawing-room.’

‘I don’t care who’s there.’

‘No, father, no; I beg of you. Mother will never forgive me.... Father, you mustn’t make a scene. Father, you cannot go to the drawing-room in those clothes,’ and in desperate resolve, Agnes threw herself between the Major and the door, pressing him back with both hands.

— Eles pensam que sou uma ovelha, tenho sido há tempo demais, mas vão ver que até as ovelhas avançam para salvar seus cordeirinhos do açougueiro. Vou até lá, sim, e com essas roupas... Agnes, me deixe passar.

— Quero que fale com o sr. Moulton... Mas não agora, não é a hora.

Ele tentou passar pela filha, mas ela resistiu, então sentou-se diante da máquina de escrever, pálido e exausto, com gotas de suor condensando na testa calva.

Ela tentou acalmá-lo e fazê-lo entender o escândalo que faria se descesse para a sala de estar vestido como estava. Mas as palavras não pareciam alcançar a mente do Major. Ele apenas murmurava que chegou a hora de colocar ordem na casa. Agnes respondeu:

— Papai, pelo meu próprio bem... agora não.

Mas ele precisava obedecer à ideia que se firmou em seu cérebro, e antes que ela conseguisse pará-lo, o homem escapuliu dela e abriu a porta.

— Oh, papai, por mim, por favor, não.

Os lábios dele se moveram, mas não falaram.

— Não vou fazer escândalo — disse, por fim.

— Papai!

— Não vou fazer escândalo, mas preciso fazer alguma coisa... Prometo que não vou criar caso, mas preciso ir até a sala nessas roupas. Nessas roupas — ele repetiu. Havia algo de inevitabilidade na expressão dele, e Agnes o assistiu descer a escada. Seguiu logo atrás, devagar, apoiada no corrimão, rente à parede. Percebeu que ele andava a passos pesados e irresolutos, e torceu que desistisse. Mas ele continuou, passo após passo.

‘They think me a sheep, I have been a sheep too long, but they shall see that even the sheep will turn to save its lamb from the butcher. I’ll go to them, yes, and in these clothes. — Agnes, let me go.’

‘I want you to speak to Mr. Moulton.... But not now, this is not the time.’

He tried to push past her, but she resisted him, and sat down in front of his type-writing machine, pale and exhausted, the sweat pearling his bald forehead.

She tried to calm him and to induce him to understand the scandal he would make if he were to go down to the drawing-room, dressed as he was. But her words did not seem to reach the Major’s brain. He only muttered that the time had come to put his house in order. Agnes answered, ‘Father, for my sake ... not now.’ But he must obey the idea which pierced his brain, and before she could prevent him he slipped past her and opened the door.

‘Oh, father, don’t, for my sake, please.’

His lips moved but he did not speak.

‘I will not make a scene,’ he said at last.

‘Father!’

‘I will not make a scene, but I must do something.... I promise you that I will not make a scene, but I must go down to the drawing-room in these clothes. In these clothes,’ he repeated. There was something in his look which conveyed a sense of the inevitable, and Agnes watched him descend the stairs. She followed slowly, catching at the banisters leaning against the wall. She noticed that his step was heavy and irresolute and hoped he would refrain. But he went on, step after step.

V

Ele pretendia botar o grupo todo para fora da casa, mas Agnes o convencera a desistir da ideia, e, como nenhuma havia tomado o lugar da anterior, entrou na sala de estar com pouco mais do que uma vaga noção de que deveria desfilar em suas roupas velhas e repreender a conversa.

— Olive, desci para tomar uma xícara de chá.

— Não me importo de dar uma xícara a você – a sra. Lahens falou —, mas acho que poderia ter se dado ao trabalho de trocar de roupa; esse não é um traje para se mostrar diante de damas. Olhe para ele, Lady Castlerich, é com isso que tenho que lidar!

— Lady Castlerich vai perdoar minhas roupas. A senhora sabe, Lady Castlerich, que sou muito pobre. Alguns anos atrás, perdi meu dinheiro, e desde então tenho sido apenas uma mera despesa. É deveras humilhante ter de pedir trocados à esposa para pegar o ônibus.

— Meu Major querido – disse o sr. Harding —, o que diabos está acontecendo com você? Está trabalhando demais... Mas, inclusive, esqueci de lhe contar que acabei de finalizar um romance e ficarei grato se puder transcrevê-lo para mim. Você ainda não me mostrou sua máquina de escrever, venha.

— Ficarei muito contente por seu serviço, sr. Harding, mas não posso falar com o senhor sobre isso nesse exato momento. Precisa me desculpar, tenho uma explicação a fazer. Oh, não pense em sair, querida Lady Castlerich, não deixe que minhas roupas a botem para correr. Essas são minhas roupas de trabalho. O último dinheiro que peguei emprestado de minha esposa foram as dezesseis libras para comprar a máquina de escrever. Ganhei cinco xelins na semana passada, quatro foram destinados ao pagamento da

V

HE had intended to turn the entire crew out of the house; but Agnes had induced him to relinquish this idea, and, as no fresh idea had taken its place, he entered the drawing-room with no more than a vague notion that he should parade his old clothes and reprove the conversation.

‘Olive, I’ve come down for a cup of tea.’

‘I don’t mind giving you a cup,’ said Mrs. Lahens, ‘but I think you might have taken the trouble to change your clothes: that’s hardly a costume to receive ladies in. Look at him, Lady Castlerich — that’s what I’ve to put up with!’

‘Lady Castlerich will excuse my clothes. You know, Lady Castlerich, that I’m very poor. Some years ago I lost my money, and since then I’ve been merely an expense. It is most humiliating to have to ask your wife for twopence to take the omnibus.’

‘My dear Major,’ said Harding, ‘what on earth is the matter with you? You’ve been working too hard.... But, by the way, I forgot to tell you I’ve just finished a novel which I shall be glad if you’ll copy it for me. You haven’t shown me your machine. Come.’

‘I shall be very glad to have your work to do, Harding, but I can’t talk to you about it just at present. You must excuse me, I’ve an explanation to make. Oh, do not think of going, dear Lady Castlerich, do not let my costume frighten you away. These are my working clothes. The last money I took from my wife was sixteen pounds to buy a type- writing machine. I made five shillings last week, four shillings went towards paying for the machine. When I am clear of that debt I shall make enough to pay for my room and my meals. I had always intended then to put my house in order.’

máquina. Quando liquidar a dívida, terei o suficiente para pagar pelo meu quarto e minhas refeições. Sempre pretendi colocar ordem na minha casa.

— Mas, meu querido Major – Lady Castlerich falou, enquanto tentava passar por ele —, sua casa é um charme, a sala de estar é um charme. Não conheço nenhuma mais charmosa.

— Não há nada de errado com a sala, o que se escuta nela é que é o problema.

— O que se escuta nela, Major!? Tenho certeza de que nossa conversa tem sido perfeitamente adequada.

— Vai concordar comigo que é um pouco duro que minha filha precise passar o dia inteiro sentada no quarto.

— Mas estaríamos contentes em tê-la aqui conosco – a senhora contestou. — Estava aqui agorinha mesmo, mas saiu correndo.

— Sim, ela correu para longe da conversa.

— Para longe da conversa, Major?! Mas, do que estávamos falando, Olive?

— Não sei... Ele está em um de seus momentos ensandecidos, não lhe dê atenção, Lady Castlerich – disse a sra. Lahens.

— Talvez estivesse falando de seus amantes, Lady Castlerich – o Major falou.

— Certamente não era isso, pois não me lembro de tê-lo feito.

— Preciso mesmo ir agora – o sr. Harding disse. — Até logo, sra. Lahens. E agora, Major, venha comigo para falarmos da cópia do romance.

— Mais tarde, sr. Harding, mais tarde. Preciso falar de minha filha. Há tanto que ela não entende. A senhora sabe, sra. Castlerich, que ela foi muito bem-educada.

— Mas que estranho! Eu preciso mesmo ir. Adeus, Major, uma boa tarde, esta foi.

‘But, my dear Major,’ said Lady Castlerich, trying to get past him, ‘your house is charmin’, the drawing-room is perfectly charmin’; I don’t know a more charmin’ room.’

‘The room is well enough, it is what one hears in the room.’

‘Hears in the room, Major! I’m sure our conversation has been most agreeable.’

‘You’ll agree with me that it is a little hard that my daughter should have to sit in her bedroom all day.’

‘But we should be charmed to have her here,’ expostulated the old lady. ‘She was here just now, but she ran away.’

‘Yes; she ran away from the conversation.’

‘Ran away from the conversation, Major! Now what were we talking about, Olive?’

‘I don’t know.... He’s in one of his mad humours; pay no attention to him, Lady Castlerich,’ said Mrs. Lahens.

‘Perhaps you were talking about your lovers, Lady Castlerich,’ said the Major.

‘I’m sure I couldn’t have been, for the fact is I don’t remember.’

‘I really must be going,’ said Harding; ‘goodbye, Mrs. Lahens. And now, Major, come with me and we’ll talk about the typing of the novel.’

‘Later on, Harding, later on; I’ve to speak about my daughter. There’s so much she doesn’t understand. You know, Lady Castlerich, she has been very strictly brought up.’

‘How very strange! I must really be going. Good-bye, Major, charmin’ afternoon, I’m sure.’

— Espero – ele falou, virando-se para Lilian — que possa parabenizá-la por seu noivado?

— Meu noivado!? Com quem?... O sr. St. Clare? De onde veio essa ideia? Não estamos noivos, somos apenas amigos.

— Foi dito que estavam noivos. O sr. Harding disse que era fisicamente impossível que vocês passassem mais tempo juntos do que já passam.

— Meu querido Major – o sr. Harding falou —, está enganado. Nunca disse algo assim, garanto a você...

— Fisicamente impossível. – Lady Castlerich riu. — Essa é boa. Mas não poderia me levar até a carruagem, sr. Harding? Disse mesmo ser fisicamente impossível?

O Major olhou ao redor, incerto de a quem se dirigir a seguir. Agarrou o sr. Moulton, que se esgueirava a seu lado, pelo braço e disse:

— Você, também, entende como é humilhante ser uma mera despesa. Por que não compra uma máquina de escrever?

— Talvez eu compre... assim que conseguir dinheiro – o sr. Moulton respondeu, e soltando o braço, apressou-se para sair, deixando o Major sozinho com a esposa.

Estava sentada em uma poltrona, mirando o fogo. O Major aguardou, esperando que falasse, mas ela não disse uma palavra.

— Quero conversar com você, Olive.

— Para escutar o que tenho a dizer sobre sua conduta, suponho. Não tenho nada a dizer.

— Não sou inteligente como você e não sei dizer as coisas certas, mas algo precisava ser feito, e fiz o melhor que pude.

— Você é mais louco do que pensei que fosse.

— Mas algo precisava ser feito.

— Algo precisava ser feito?! Do que está falando? Mas não importa.

'I hope,' he said, turning to Lilian, 'that I can congratulate you on your engagement?'

'My engagement! With whom?...Mr. St. Clare? What makes you think that? We are not engaged; we're merely friends.'

'It was given out that you were engaged. Mr. Harding said it was physically impossible for you to see more than you did of each other.'

'My dear Major,' said Harding, 'you're mistaken; I never said such a thing, I assure you—'

'Physically impossible,' giggled Lady Castlerich. 'That's good. But won't you see me to my carriage, Mr. Harding. Did you say physically impossible?'

The Major looked round, uncertain whom to address next. Catching Mr. Moulton, who was stealing past him, by the arm, he said:

'You, too, understand how humiliating it is to be a mere expense. Why don't you buy a type-writing machine?'

'Perhaps I shall ... the first money I get,' Mr. Moulton answered, and disengaging his arm he hurried away, leaving the Major alone with his wife. She sat in her arm-chair looking into the fire. The Major waited, expecting her to speak, but she said not a word.

'I want to talk to you, Olive.'

'To hear what I have to say about your conduct, I suppose. I have nothing to say.'

'I'm not clever, like you, and don't say the right thing, but something had to be done, and I did it as best I could.'

'You're madder than I thought you were.'

'Something had to be done?'

'Something had to be done! What do you mean? But it doesn't matter.'

— Importa sim, Olive. Quero que entenda que Agnes precisa ser salva.

— Salva!

— Sim, salva dessa sala de estar. Sabe como pode contaminar alguém como ela.

— Lembro – a sra. Lahens falou, virando-se de repente — que disse algo sobre colocar ordem na sua casa. Não entendi o que quis dizer, estava falando dessa casa?

— Sim.

— Mas se esqueceu de que essa casa é minha. Então pretende resgatar Agnes dessa sala de estar. Pode ir, vocês dois podem ir... Ponho os dois para fora.

— Não jogaria a própria filha na rua!

— Se a minha sala não é boa o suficiente para ela, deixe que volte para o convento. Você a tirou de mim anos atrás, nunca me achou boa o suficiente para sua filha.

— Havia Chadwick. Implorei que terminasse com ele, pelo bem de sua filha. Poderia ter feito isso. Fiz sacrifícios por ela. Resisti a essa casa, aceitei seu amante.

— Aceitou meu amante! Não pode ter esperado que uma mulher fosse fiel a um homem como você... Não pode ter achado que seria possível, não é?

— O que eu podia fazer? O que um homem que depende da mulher pode fazer? Além do mais, não estava considerando apenas a mim, pensei também em Agnes. Se tivesse me divorciado de você, ela teria sofrido.

— Mas é claro que nunca pensou em si mesmo... nessa casa. Diria até que pensa em si mesmo como um grande herói. Ora, mas que o diga... — A sra. Lahens riu.

— Não acho que pensei em mim. Eu me arriscaria a dizer que o mundo atribuiu a pior aparência possível à minha conduta. Mas ninguém pode dizer que me aproveitei demais do fato de ter me deixado morar nessa casa.

‘Yes, it does, Olive. I want you to understand that Agnes must be saved.’

‘Saved!’

‘Yes, saved from this drawing-room; you know that it is a pollution for one like her.’

‘I remember,’ said Mrs. Lahens, turning suddenly, ‘that you said something about putting your house in order. I didn’t understand what you meant. Did you mean this house?’

‘Yes.’

‘But you forget that this is my house. So you intend to rescue Agnes from this drawing-room. You can go, both of you.... I’ll have both of you put out of doors.’

‘You’ll not turn your daughter out of doors!’

‘If my drawing-room is not good enough for her, let her go back to the convent. You took her from me years ago; you never thought I was good enough for your daughter.’

‘There was Chadwick. I begged of you to break with him for the sake of your daughter. You might have done that. I made sacrifices for her; I endured this house; I accepted your lover.’

‘Accepted my lover! You did not expect a woman to be faithful to a man like you.... You didn’t think that possible, did you?’

‘What was I to do; what can a man do who is dependent on his wife for his support? Besides, there was more than myself to consider; there was Agnes; had I divorced you she would have suffered.’

‘Of course you never thought of yourself — of this house; I daresay you look upon yourself quite as a hero. Well, upon my word — —’ Mrs. Lahens laughed.

‘I don’t think I thought of myself. I daresay the world put the worst construction on my conduct. But you can’t say that I took much advantage of the fact that you were willing to let me live in the house. I gave up my room — I

Cedi meu quarto, moro no pior dos cômodos, até a auxiliar de cozinha reclamava dele, saiu de lá. Estava sem uso. O que como não lhe custa muito, como muito pouco. Claro que sei que esse pouco é muito. Enquanto isso, estou tentando juntar uma poupança.

— E enquanto isso vai respeitar meu espaço da sala de estar... Mas o malfeito está feito. Insultou meus amigos, forçou-os a sair da minha casa. A história já vai estar por toda Mayfair amanhã. Vão falar que a ovelha se revoltou, enfim. Nada mais tenho a ganhar sustentando você.

— Mas e Agnes?

— Agnes vai ficar comigo... Não pretende levar ela com você, não é?

— Não poderia sustentá-la, pelo menos não por um tempo, nem mesmo se o sr. Harding me passasse o romance de que falou para eu copiar.

— Sustentá-la!... O sr. Harding lhe dar o romance para copiar!... Pobre coitado, você não saberia nem soletrar as palavras.

— Verdade, essa é minha dificuldade... Mas Agnes não pode continuar aqui sem mim. É impossível. Continuar aqui, vendo você com seus amigos nessa sala de estar! As coisas continuarem como estão! Aquela criança! Olive, deve saber que é impossível. Seria pior do que antes.

— Me recuso a tê-lo aqui por mais um instante, e você não tem mais ninguém para culpar além de si mesmo.

— Olive, lembre-se de que ela é nossa filha; devemos algo a ela. Sofri bastante pelo bem dela, sabe que sofri. Sofra algo agora, vai ser uma pessoa melhor por isso, vai ser mais feliz. De certo modo sou mais feliz pelo que sofri.

— Fala de consentir que fique aqui?

— Não estava pensando nisso. Isso não é o bastante.

— Não é o bastante! Bem, e o que seria bastante? Mas não, não posso ouvir – a sra. Lahens falou, meio para

live in the meanest room — the kitchen-maid complained about it; she left it; there was no use for it. What I eat does not cost you much; I eat very little. Of course I know that that little is too much. Meantime, I'm trying to create a little independence.'

'And meantime you shall respect my drawing-room.... But the mischief is done; you have insulted my friends; you have forced them out of my house. The story will be all over Mayfair to-morrow. It will be said that the sheep has turned at last. Nothing is to be gained by keeping you any longer.'

'But Agnes?'

'Agnes will remain with me.... You don't propose to take her with you, do you?'

'I couldn't support her—at least not yet awhile, not even if Harding gave me the novel he was speaking of to copy.'

'Support her! ... Harding give you his novel to copy!... You poor fool, you could not spell the words.'

'True, that is my difficulty.... But Agnes cannot remain here without me. That is impossible. To remain here, seeing your friends in this drawing-room! things to go on as they are! that child! Olive, you must see that that is impossible. It would be worse than before.'

'If I refuse to have you here any longer, you've no one but yourself to thank.'

'Olive, remember that she is our child; we owe her something. I have suffered a great deal for her sake; you know I have. Do you now suffer something. You'll be better for it; you'll be happier. I am in a way happier for what I have suffered.'

'You mean if I consent to let you stay here?'

'I was not thinking of that; that is not enough.'

'Not enough! Well, what is enough? But I cannot listen,' said Mrs. Lahens, speaking half to herself. 'I'm

ela mesma. — Estou o fazendo esperar. Que pilha de nervos estarei! Vai estragar nossa noite.

— Para onde vai?

— Jantar com Chad, se quer saber.

— Não vai jantar com Lorde Chadwick – o Major disse e se aproximou da esposa. A sra. Lahens se virou da janela. — Você não vai — o Major repetiu. — Vá a seu próprio risco... — Ficaram se encarando por um momento, cheios de ódio no olhar. Então, com choro na voz, o Major falou: — Pelo bem da nossa filha, abra mão dele. Ela já suspeita, e isso a deixa tão triste. Ela é tão boa, tão inocente. Pense no choque que seria se descobrisse a verdade. Desista do Lorde Chadwick pelo bem dela. Não vai se arrepender nunca. Um dia vai ter que acabar, se deixar que acabe agora, poderá consertar o passado.

— A inocência dela! A bondade dela! Se tivesse me casado com outro homem, talvez fosse uma mulher virtuosa... O mundo pede virtude demais das mulheres. Se não fosse pelo Chad, eu já teria enlouquecido. Ele me fez muito bem: por que deveria desistir dele? Pelo quê? O que minha filha fez por mim para que eu deva abandonar a única coisa que é minha? E a que propósito serviria se eu o fizesse? Ela poderia preservar as ilusões que tem por mais alguns meses, apenas isso. Se vai continuar no mundo, precisa aprender o que é o mundo. Se não quer aprender o como ele é, quanto antes voltar para o convento, melhor. E agora preciso ir, estou atrasada.

— Você não vai. Não vai mais ver Lorde Chadwick. Não vai mais receber nenhum de seus amigos infames. A mente de minha filha não será poluída.

— Pare de falar esses absurdos, Major. Deixe-me ir, ou o coloco para fora de casa. Não quero, mas serei obrigada.... Agora, me solte.

keeping him waiting. What a fright I shall be! Our evening will be spoilt.'

'Where are you going?'

'I'm going to dine with Chad, if you wish to know.'

'You shall not go to Lord Chadwick,' said the Major, walking close to his wife. Mrs. Lahens turned from the glass. 'You shall not go,' repeated the Major. 'Go at your peril.' ... They stood looking at each other a moment with hatred in their eyes. Then with tears in his voice, the Major said, 'For our daughter's sake give him up. She already suspects, and it makes her so unhappy. She is so good, so innocent. Think of what a shock it would be to her if she were to discover the truth. Give up Chadwick for her sake. You'll never regret. One day or other it will have to end; if you let it end now you'll repair the past.'

'Her innocence! her goodness! Had I married another man I might have been a virtuous woman. ... The world asks too much virtue from women. If I had not had Chad I should have gone mad long ago. He's been very good to me: why should I give him up? For why? What has my daughter done for me that I should give up all I have in the world? and what purpose would be served if I did? So that she should preserve her illusions a few months longer. That is all. If she remain in the world she must learn what the world is. If she doesn't want to learn what the world is, the sooner she goes back to the convent the better. And now I must go; I'm late.'

'You shall not go. You shall see no more of Lord Chadwick. You shall receive no more of your infamous friends. My daughter's mind shall not be polluted.'

'Don't talk nonsense, Major. Let me go, or I shall have you turned out of the house. I don't want to, but you'll force me to.... Now let me go.'

O Major agarrou a esposa pela garganta e repetiu o comando.

— Diga que esse adultério vai se extinguir, se não...

— Se não vai me matar?

— Papai!

Agnes se esgueirou até o andar de baixo. Havia esperado por alguns minutos na soleira da porta antes de ser obrigada a entrar no cômodo... E ficou parada, pálida e corajosa, entre os pais.

A sra. Lahens sentou-se na otomana e, quando um criado chegou com a lamparina, Agnes viu que a mãe, apesar da maquiagem, parecia a própria morte. O criado olhou por debaixo cúpula e acendeu o pavio, fechou as cortinas e enfim a porta de mogno arrastou-se silenciosamente sobre o tapete, e os três estavam a sós.

— Sinto muito, Agnes, que tenha presenciado isso. Tal cena nunca se repetiu antes, posso garantir. Um desentendimento surgiu entre nós, e temo que ambos perdemos a cabeça. Seria melhor que fosse lá para cima.

— Vejo — a sra. Lahens falou — que vocês se entendem. É melhor que eu me vá.

— Não, mamãe, não vá. Não quero que pense que...que... Oh, como posso dizer?

A sra. Lahens encarou a filha: um olhar estranho, de surpresa e dúvida.

— Mamãe, fui um fruto da discórdia jogado entre vocês... Mas, de verdade, não foi culpa minha. Querida mãe, não foi mesmo.

Por um momento, pareceu que a sra. Lahens fosse abraçar a filha. Mas algum pensamento, ou sentimento, reprimiu esse impulso, e ela disse:

— Fale com seu pai, Agnes. Não posso ficar.

— Você não vai — o Major disse e segurou o braço dela. — Não vai se encontrar com Lorde Chadwick.

The Major took his wife by the throat, and repeated his demand.

‘Say that this adultery shall cease, or else—’

‘Or else you’ll kill me?’

‘Father!’

Agnes had stolen downstairs. She had waited a few moments on the threshold before she entered the room necessity ordained... and she stood pale and courageous between her parents.

Mrs. Lahens sat down on the ottoman, and, when the servant arrived with the lamp, Agnes saw that her mother, notwithstanding her paint, was like death. The servant looked under the lamp’s shade and turned up the wicks; he drew the curtains, and at last the wide mahogany door swept noiselessly over the carpet, and the three were alone.

‘I’m sorry, Agnes, that you were present just now. Such a scene never happened before. I assure you. A point arose between us, and I’m afraid we both forgot ourselves. It would be better if you went upstairs.’

‘I see,’ said Mrs. Lahens, ‘that you understand each other. It is I who had better go.’

‘No, mother, don’t go. I would not have you think that — that — oh, how am I to say it?’

Mrs. Lahens looked at her daughter — a strange look it was, of surprise and inquiry.

‘Mother, I have been but an apple of discord thrown between you... But, indeed, it was not my fault. Mother, dear, it was not my fault.’

For a moment it seemed as if Mrs. Lahens were going to take her daughter in her arms. But some thought or feeling checked the impulse, and she said:

‘Talk to your father, Agnes. I cannot stay.’

‘You shall not go,’ said the Major, laying his hand on her arm. ‘You shall not go to Lord Chadwick.’

— Oh, papai. Oh, papai... eu te imploro... é com gentileza e amor que superamos nossos problemas. Deixe mamãe ir se ela quiser ir.

O Major tirou a mão do braço da esposa, e a sra. Lahens falou:

— Você é uma boa menina, Agnes. Gostaria que não tivesse ido para longe de mim. Se seu pai não a tivesse tirado de mim, talvez eu...

Ela saiu depressa da sala, e, alguns momentos depois, eles a escutaram partir na carruagem.

— Papai, eu sei de tudo.

— Você escutou?

— Sim, pai. À medida que as vozes ficavam mais irritadas, fui descendo. Escutei sobre Lorde Chadwick. Precisa ter paciência, precisa ser gentil.

— Agnes, eu fui paciente, fui gentil. Esse foi o meu erro.

— Talvez, papai, fosse melhor se tivesse agido diferente a princípio, muito tempo atrás. Mas tenho certeza de que a raiva não é ideal para o momento atual. Sei que foi por mim, que foi para me salvar que você... que você... sabe o que quero dizer.

— Está certa, Agnes. Meu erro começou muito tempo atrás. Mas você não deve me julgar severamente. Não sabe, não consegue imaginar, qual tem sido minha posição nessa casa. Eu não podia fazer nada. Quando um homem perde seu dinheiro...

— Não o julgo, papai, nem mamãe. Não sou eu quem devo julgar. Sou ignorante do mundo e desejo me manter assim. Sempre senti que seria melhor dessa forma, agora tenho certeza.

— Agnes, está cedo demais para que chegue a essa conclusão. Essa casa...

— Papai, vamos rezar juntos. Não rezo com o senhor desde que era criança. Se ajoelharia e oraria pela mamãe comigo?

‘Oh, father; oh, father, I beg of you.... It is with gentleness and love that we overcome our troubles. Let mother go if she wants to go.’

The Major took his hand from his wife’s arm, and Mrs. Lahens said:

‘You’re a good girl, Agnes. I wish you had always remained with me. If your father had not taken you from me, I might—’

She left the room hurriedly, and, a few moments after, they heard her drive away in a cab.

‘Father, I know everything.’

‘You overheard?’

‘Yes, father. As your voices grew more angry I crept downstairs. I heard about Lord Chadwick. You must have patience; you must be gentle.’

‘Agnes, I have been patient, I have been gentle. That was my mistake.’

‘Perhaps, father, it would have been better if you had acted differently at first, a long time ago. But I’m sure that the present is no time for anger. I know that it was on my account, that it was to save me, that you — that you — you know what I mean.’

‘You’re right, Agnes. My mistake began long ago. But you must not judge me harshly. You do not know, you cannot realise what my position has been in this house. I could do nothing. When a man has lost his money — —’

‘I do not judge you, father, nor mother either. It is not for me to judge. I am ignorant of the world and wish to remain ignorant of it. I always felt that it would be best so, now I am sure of it.’

‘Agnes, it is too soon for you to judge. This house—’

‘Father, let us say a prayer together; I have not said one with you since I was a little child. Will you kneel down with me and say a prayer for mother?’

Ela estendeu a mão para ele, e eles se ajoelharam na sala de estar. Agnes falou:

— Ó, meu Senhor, oferecemos um Pai Nosso e uma Ave Maria para que nos dê vossa graça para superar as tentações.

O Major repetiu as orações, seguindo a filha, e, quando se levantaram, Agnes disse:

— Nunca te pedi um favor antes. Não vai me recusar esse, vai?

O Major olhou com ternura para a filha.

— Prometa-me, papai, que nunca mais será violento. Irei me sentir miserável se não o fizer. Promete, papai? Não pode me negar isso. É o meu primeiro e último pedido.

O rosto do Major estava cheio de lágrimas. Não havia nenhuma no de Agnes, mas os olhos dela brilhavam de antecipação e desejo.

— Prometa – ela disse —, prometa.

— Eu prometo.

— E quanto a tentação vier, vai se lembrar do que me prometeu?

— Sim, Agnes. Vou lembrar.

A tensão que a extorsão da promessa colocou em seus sentimentos exauriu a garota. Ela então colocou as mãos sobre os olhos e desabou na otomana. Por um bom tempo, pai e filha sentaram-se de frente um para o outro sem nada dizer. Por fim, o Major falou:

— Preciso sair. Não posso ficar parado aqui.

— Mas, papai, lembre-se... não vá atrás de mamãe.

— Não, vou apenas para uma corrida ao redor da praça.

Ela pôs a mão na testa, sentiu os olhos: estavam secos e ardiam. E o fogo queimava baixo na grade da lareira, a luminária com cúpula de papel formava apenas um pequeno círculo luminoso; e o crepúsculo parecia cheio dos visitantes da mãe. Lord Chadwick inclinando-se sobre os ombros da mãe,

She stretched out her hand to him, and they knelt down together in the drawing-room. Agnes said:

‘Oh, my God, we offer up an our Our Father and Hail Mary that thou mayst give us all grace to overcome temptation.’

The Major repeated the prayers after his daughter, and, when they rose from their knees, Agnes said:

‘I never asked a favour of you before. You’ll not refuse me this?’ The Major looked at his daughter tenderly. ‘You will never again be violent. You promise me this, father. I shall be miserable if you don’t. You promise me this, father? You cannot refuse me. It is my first request and my last.’

The Major’s face was full of tears. There were none on Agnes’ face; but her eyes shone with anticipation and desire.

‘Promise,’ she said, ‘promise.’

‘I promise.’

‘And when the temptation comes you’ll remember your promise to me?’

‘Yes, Agnes, I’ll remember.’

The strain that the extortion of the promise had put upon her feelings had exhausted the girl; she dropped on the ottoman; for a long while father and daughter sat opposite each other without speaking. At last the Major said:

‘I must go out; I cannot stop here.’

‘But, father, remember... you are not going to mother.’

‘No; only for a trot round the Square.’

She pressed her hand to her forehead; she felt her eyes: they were dry and burning. And the fire was burning low in the grate, the paper-shaded lamp made only a small circle of light; and the dusk seemed filled with her mother’s visitors. Lord Chadwick leaning over her mother’s shoulders, Mr. St. Clare sitting by Lilian Dare; and Agnes could almost hear Mr. Moulton drawing his chair nearer, or obsequiously making room for Lord

o sr. St. Clare sentado ao lado de Lilian Dare; Agnes podia quase ouvir o sr. Moulton puxando a cadeira mais para perto, ou obsequiosamente abrindo espaço para que Lorde Chislehurst viesse conversar com ela. E no silêncio da sala de estar, um sentimento de pavor, um frio malévolos lhe tomou o corpo, segurando-a ali, como estava, paralisada. O mal-estar do pensamento. Em sua trágica intervenção, não houvera tempo para pensar, mas no silêncio da sala de estar, não podia senão pensar, tinha que pensar na mãe.

VI

— Então você ficou sabendo — Agnes falou ao dar um passo adiante e tomar a mão do padre nas suas. — Como? Por acaso encontrou meu pai?

— Não, criança. Não fiquei sabendo de nada. Não encontrei seu pai. Desde a última vez que a vi, apenas hoje cheguei a Londres. Deveria ter passado aqui mais cedo, mas tive um contratempo... Sinto ter chegado tarde, já está muito tarde. Já deve estar quase na hora de seu jantar.

— Vejo que não sabe de nada e que terei de lhe contar tudo.

— Sim, criança, conte-me tudo. — Agnes sentou-se na otomana, e o padre White tomou a cadeira ao lado dela. — Conte-me tudo. Vejo que andou chorando. Não está feliz em casa, então?

— Oh, padre! Feliz! Se o senhor soubesse.... Se soubesse... Não posso dizer-lhe. — Mas ao tomar a chegada do padre como um meio de escapar da posição perigosa entre seu pai e mãe, Agnes clamou: — Precisa me levar de volta ao convento ainda hoje. Não posso estar aqui quando minha mãe voltar para casa. Algo terrível pode acontecer. padre White, precisa me levar de volta ao convento, diga que me leva, diga.

Chislehurst to come and talk to her. And in the silence of the drawing-room a sense of dread, a cold sickness filled her flesh, holding her, as it were, paralysed. It was the sickness of thought. In her tragic intervention there had been no time for thought, but in the silent drawing-room she could not but think, she had to think of her mother.

VI

‘THEN you’ve heard,’ said Agnes, coming forward and taking the priest’s hand. ‘How did you hear? Did you meet father?’

‘No, my dear child, I’ve heard nothing. I did not meet your father. I was in London to-day for the first time since I last saw you. I ought to have called earlier, but I was detained.... I’m afraid I’m late, it must be getting late. It must be getting near your dinner hour.’

‘I see that you know nothing, and that I shall have to tell you all.’

‘Yes, my dear child, tell me everything.’ Agnes sat on the ottoman, Father White took a chair near her. ‘Tell me everything. I see you’ve been weeping. You’re not happy at home then?’

‘Oh, Father; happy!—if you only knew, if you only knew.... I cannot tell you.’ Then seeing in the priest’s arrival a means of escape from the danger of her position between her father and mother, she cried, ‘You must take me back to the convent to-night. I cannot meet mother when she comes home. Something dreadful might happen. Father White, you must take me back to the convent; say that you will, say that you will.’

— Querida, você está agitada, acalme-se. O que aconteceu? Fale.

— É uma longa e terrível história. Não posso contar-lhe inteira por agora. Depois eu conto. Leve-me de volta para o convento, não posso encontrar minha mãe. Não posso.

— Mas o que sua mãe fez? Foi cruel com você?... Por acaso lhe bateu?

— Me bater! Se fosse apenas isso, não teria sido nada!

O padre empalideceu. Sentiu que algo terrível havia ocorrido. A garota estava abatida, tomada pelos nervos, mal conseguia falar. Não seria nada bom submetê-la à tortura de um relato completo.

— Onde está seu pai? — ele disse.
— O major Lahens vai me explicar, ele sabe, imagino, o que aconteceu. Acalme-se, Agnes. Me diga onde está seu pai, isso basta.

— Papai está caminhando pela praça, mas não me deixe, não me deixe. Não posso ficar sozinha nessa sala — falou enquanto olhava ao redor com uma expressão assustada.

— Vou esperar que ele chegue.

— Talvez ele demore horas para voltar. Talvez nunca volte... Tudo pode acontecer.

— Se está dando uma volta na praça, podemos mandar buscá-lo.

— Não, padre White. Vou me acalmar, eu conto o que aconteceu. Preciso contar a você, mas não pode me abandonar, não me deixe aqui para revê-la.

— Não acha, criança, que seria melhor pedir que tragam seu pai, para que ele me conte?

— Não, prefiro contar logo eu mesma. Papai nunca conseguiria explicar. Amanhã, ou depois, no convento, contarei a você e à madre superiora, se o senhor me levar daqui.

— Agnes, você deve entender que não posso levá-la embora da casa de seu pai sem a permissão dele.

‘My dear child, you are agitated; calm yourself. What has happened? Tell me.’

‘It is too long a story, it is too dreadful. I cannot tell it all to you now. Later I’ll tell you. Take me back to the convent. I cannot meet mother. I cannot.’

‘But what has your mother done? has she been cruel to you — has she struck you?’

‘Struck me! if that were all! that would be nothing.’

The priest’s face turned a trifle paler. He felt that something dreadful had happened. The girl was overcome; her nerves had given way, and she could hardly speak. It were not well to insist that she should be put to the torture of a complete narrative.

‘Where is your father?’ he said. ‘Major Lahens will tell me; he knows, I suppose, all about it. Calm yourself, Agnes. Tell me where your father is, that will be sufficient.’

‘Father is walking round the Square. But don’t leave me, don’t. I cannot remain in this room alone,’ she said, looking round with a frightened air.

‘I’ll wait till he comes in.’

‘He may not come in for hours. Perhaps he’ll never come back— anything may happen.’

‘If he’s walking round the Square he can be sent for.’

‘No, Father White. I’ll be calm. I’ll tell you. I must tell you, but you’ll not desert me, you’ll not leave me here to meet mother.’

‘Don’t you think, my dear child, that it would be better that I should see your father, that he should tell me?’

‘No, I’d sooner tell you myself. Father could not explain. To-morrow, or after in the convent I’ll tell you; I’ll tell you and the Mother Abbess, if you take me away.’

‘You must see, Agnes, that I cannot take you away from your father’s house without his permission.’

— A casa não é do meu pai.
 — Bem, a casa de sua mãe.
 — É bem diferente. Estou vendo que vou precisar explicar... claro que preciso.

— Certamente, Agnes, seria melhor esperar até amanhã para falar disso comigo. Você está cansada, esteve chorando, vai poder me contar melhor amanhã cedo.

— Não. O senhor precisa me levar para o convento hoje à noite, não posso ficar aqui... Vai concordar que não posso quando lhe contar tudo... Mas não consigo falar. — Agnes encarou o padre White. Já não chorava, recompusera-se, dada a necessidade do momento, e começou a falar sem quase tremor algum na voz.

— Infelizmente não tenho forças... Mal sei o que estou falando; mas me leve de volta para o convento.

— Tenho certeza, criança, que eu devia falar com o major Lahens como sugeri.

— Porque você não conhece as circunstâncias, nem meu pai. Não, precisa vir de mim. Eu que preciso contar.

Havia um tom de convicção na voz de Agnes que silenciou novas objeções, e o padre White a escutou.

— Sabe, a casa e tudo nela pertence à mamãe. Ela paga por tudo. Papai perdeu todo dinheiro que tinha alguns anos atrás; levaram tudo injustamente. A perda o abalou profundamente, não soube lidar com a humilhação, como ele mesmo diz, de ter que pedir à esposa poucos trocados para pegar o ônibus. Isso o afeta muito, e ele vive como um criado aqui, em um quatinho no sótão em que a auxiliar de cozinha se recusou a dormir. Papai tem uma máquina de escrever lá e ganha uns poucos xelins por semana com transcrições. Ele comprou o casaco velho do mordomo... É tão triste vê-lo trabalhando lá em cima. E as coisas que ele diz... Ainda por cima, as

'It is not father's house.'

'Well, your mother's house.'

'That is quite different. I see that I must tell you — of course I must.'

'Surely, Agnes, it would be better to postpone telling me till to-morrow; you're tired, you've been crying, you'll be able to tell me better in the morning. I'll call here early to-morrow morning.'

'No; you must take me back to the convent to-night; I cannot remain here.... You'll agree with me that I cannot when I tell you all.... But I cannot tell you.' Agnes looked at Father White, she was no longer crying, she had regained her self possession in the necessity of the moment, and she began with hardly a tremble in her voice.

'I'm afraid I'm very weak.... I hardly know what I'm saying. Don't ask; but take me back to the convent.'

'I'm sure now, my dear child, that I was right when I suggested that I should speak to Major Lahens.'

'Because you don't know the circumstances, nor do you know my father. No, it must be I. I must tell you.'

There was a note of conviction in Agnes' voice which silenced further protestation, and Father White listened.

'You see, this house and everything here belongs to mother. It is she who pays for everything. Father lost all his money some years ago; he was cheated out of it in the city. The loss of his money preyed upon his mind; he could not stand the humiliation of asking his wife, as he puts it, for twopence to take the omnibus. It preys on his mind, and he lives in the house like a servant, in a little room under the roof that the kitchen-maid would not sleep in. He has a type-writing machine up there, and he makes a few shillings a week by copying; he bought the butler's old overcoat... It is very sad to see him up there at work, and to hear him talk. Moreover, the people who come here are not good people, I don't think that they can be very nice; the conversation

peessoas que vêm aqui não são boa gente, acho que não conseguem ser gentis; a conversa nessa sala com certeza não é... Há um senhor que vem aqui de quem não gosto nada, um tal de sr. Moulton. Ele diz coisas desagradáveis e tentou me beijar no outro dia. Tenho medo dele, e mamãe me deixa só com ele. Estava tendo dificuldades de me manter afastada dele, então pedi a papai que resolvesse. Pensei que papai, a sós, pediria ao sr. Moulton que não falasse comigo do jeito que estava falando, mas papai ficou com tanta raiva que, a despeito de tudo que pude fazer para impedi-lo, desceu com suas roupas velhas até a sala de estar e, creio eu, insultou a todos. Eles foram embora, de qualquer forma. Senti que alguma coisa estava acontecendo, então fui escutar das escadas. Papai e mamãe estavam discutindo agressivamente, e quando ele agarrou o pescoço dela.... Eu fui correndo para separá-los. Essa é a história completa.

— Uma história deveras terrível.

— Então consegue ver por que é impossível que eu permaneça aqui. Não posso encarar mamãe depois do que aconteceu. Precisa me levar para o convento hoje à noite. Diga que vai, padre White.

— Mas não crê, criança, que talvez seja seu dever ficar aqui como mediadora, alguém para acalmar os ânimos?

— Papai prometeu nunca mais levantar um dedo na direção de mamãe. Eu o fiz entender que é com gentileza e paciência que ela deve ser reconquistada.

— Mais motivo ainda para continuar aqui e observar e encorajar o andamento do bom trabalho que você começou.

— Mas, padre White, sinto que já fiz tudo que poderia fazer... Minhas preces devem fazer o resto.

in this drawing-room I'm sure is not....

There is a man who comes here whom I don't like at all, a Mr. Moulton. He says things that are not nice, and he tried to kiss me the other day. I was afraid of him, and mother leaves me alone with him. I had difficulty in getting away from him, so I asked father to speak. I thought that father, when he met him alone, would tell him not to talk as he did, but father got so angry, that notwithstanding all I could do to prevent him he went down in his old clothes to the drawing-room, and, I suppose, insulted every one. Anyhow they all went away. I felt that something was happening, so I listened on the stairs. Father and mother were talking violently, and when he grasped mother's throat — I rushed between them. That is the whole story.'

'A very terrible story.'

'So you see that it is impossible for me to remain here. I cannot meet mother after what has happened. You must take me to the convent to-night. Say that you will, Father White.'

'Have you not thought, my child, that it may be your duty to remain here as mediator, as peace-maker?'

'Father has promised me that he will never raise his hand to mother again. I made him understand that it was by gentleness and patience she must be won back.'

'All the more reason that you should remain here to watch and encourage the good work you have begun.'

'But, Father White, I feel that I have done all that I can do.... My prayers must do the rest.'

— Mas sua presença nessa casa seria uma boa influência, e poria em xeque, como fez hoje, esses episódios infelizes de violência.

— Papai prometeu não recorrer novamente à violência; a minha presença é que o tenta a fazê-lo, coisas podem acontecer.... Com certeza vão acontecer coisas que o forçariam a esquecer da promessa. Talvez ele mate mamãe... É assim que essas coisas terminam. Papai aturou bastante sem dizer nada. As pessoas pensam que ele não sente nada; talvez ele mesmo pense que não, mas alguma coisa vem crescendo dentro dele, e vai chegar o dia em que papai não vai mais aguentar e vai matar minha mãe. Apenas uma coisinha basta, já quase foi o suficiente. Preciso ir embora, padre, o senhor precisa me tirar daqui.

Agnes falou apenas com a intuição, e o padre White se admirou, pois sabedoria de vida como esta parecia estranha a uma moça da idade e inexperiência de Agnes.

— Eu entendo, criança. Como disse, é difícil para você continuar aqui. Mas não posso levá-la embora sem consultar seu pai.

— Papai não se oporá ao meu retorno para o convento, já falei com ele. Ele sabe como estou infeliz.

— Mas não posso tirar você daqui sem a autorização dele.

— Não pretendia ir embora sem me despedir de papai. Podemos parar o coche quando estivermos dando a volta na praça.

— Mas sua mala não está feita.

— Vão me emprestar tudo que eu quiser no convento, minhas roupas podem ser enviadas para lá depois. Padre, precisa me levar, não posso ficar aqui e encontrar mamãe depois do que aconteceu. Minha missão aqui acabou; minhas preces farão o resto. Quero ir para o convento para ficar livre para rezar por mamãe.

‘But your presence in this house would be an influence for good, and would check again, as it did to-day, these unhappy outbursts of violence.’

‘Father has promised me never to resort to violence again; my presence is the temptation to do so; things might happen — things would be sure to happen — that would force him to forget his promise. He might kill mother — that is the way these things end. He has borne with a great deal; he has said nothing; people think that he feels nothing; he may think so himself, but something is all the while growing within him, and the day will come when he will stand it no longer, when he will kill mother. Very little suffices; I very nearly sufficed. I must go, Father, you must take me away.’

Agnes spoke out of the fulness of her instinct, and Father White wondered, for such knowledge of life seemed very strange in one of Agnes’ age and ignorance.

‘I understand, my child. As you say, it is difficult for you to remain here. But I cannot take you away without consulting your father.’

‘Father will not oppose my returning to the convent; I have spoken to him. He knows how unhappy I am.’

‘But I cannot take you away without his authority.’

‘I did not intend to leave without bidding father good-bye. We can stop the cab as we go round the Square.’

‘But your clothes are not packed.’

‘They will lend me all I want at the convent; my clothes can be sent after me. Father, you must take me away; I cannot remain here and meet mother after what happened. My mission here is ended; prayer will do the rest. I want to go to the convent so that I shall be free to pray for mother.’

Incapaz de resistir à intensidade dos desejos da garota, o padre White respondeu que esperaria que ela subisse para pegar o casaco e o chapéu. Andando de um lado a outro da sala, tentava raciocinar, mas não conseguia completar um pensamento sequer. Estava apenas consciente da situação horrível em que essa querida, bondosa e inocente garota inesperadamente se encontrou, e do bom senso e desenvoltura que demonstrou nessa provação. “Sem dúvidas ela está certa”, ele pensou, “não pode ficar aqui... Precisa voltar ao convento, pelo menos por enquanto. Mas estando lá, não vão mais conseguir convencê-la a sair. Melhor ainda — mais uma alma para Deus e a graça eterna.”

A porta se abriu. Agnes vestia-se com a mesma roupa com o que chegou na casa, a mesma pequena jaqueta de pelo preto, o mesmo pequeno regalo. Desceram sem se falar, e o padre White chamou um coche de quatro rodas. Ao embarcarem, ele disse:

— Sabe que não poderia levá-la sem antes obter a autorização de seu pai.

— Vamos encontrá-lo quando estivermos passando pela praça. Diga ao condutor para ir devagar, fico de olho deste lado e você daquele, com certeza o achamos.

— Devo fazer a volta na praça até vocês encontrar um cavalheiro a pé?

— Sim, e então pediremos que pare — o padre White disse.

De repente, Agnes exclamou:

— Ali, papai está ali!

Padre White botou o guarda-chuva para fora da janela, e Agnes gritou, teve de gritar a plenos pulmões, de tão absorto que estava o Major.

— Padre White foi me visitar. Pedi a ele que me levasse de volta ao convento. Vai me deixar ir, não é, papai? Ficarei mais feliz lá do que em casa.

Unable to resist the intensity of the girl's will, Father White answered that he would wait for her while she went upstairs to get her hat and jacket. As he paced the room he tried to think, but he could not catch a single thread of thought. He was merely aware of the horrible position that this dear, good and innocent girl had so unexpectedly found herself thrust into, and of the good sense and resource she had displayed in her time of trial. 'No doubt she is right,' he thought, 'she cannot remain here.... She must go back to the convent, at least for the present. But once she goes back she will never again be persuaded to leave it. So much the better— another soul for God and joy everlasting.'

The door opened. Agnes wore the same dress as she had arrived in, the same little black fur jacket, and her hands were in the same little muff. They went downstairs without speaking, and Father White called a four-wheeled cab. As they got in he said:

'You know that I cannot possibly take you away without first obtaining your father's authority.'

'We shall meet him as we go round the Square. Tell the cabman to drive slowly; I'll keep watch this side, you keep watch that side, we can't miss him.'

'I'm to drive round the Square till you sees a gentleman walking?'

'Yes, and then we'll stop you,' said Father White.

Suddenly Agnes cried, 'There is father—there!' Father White poked his umbrella through the window, and Agnes screamed, and she had to scream her loudest, so absorbed was the Major.

'Father White called to see me. I've asked him to take me back to the convent. You'll let me go, father...? I shall be happier there than at home?'

O Major não respondeu, e o padre falou:

— Se me permitir, Major Lahens, gostaria de conversar alguns minutos com você.

Ele desceu do coche, e Agnes aguardou ansiosamente; podia ouvi-los conversar e pediu em oração que pudesse dormir no convento naquela noite. Por fim, o Major foi até a porta do coche e falou:

— Se é o seu desejo, Agnes, voltar ao convento com o padre White, você pode. Vou trabalhar duro e juntarei dinheiro, então poderá vir morar comigo.

— Sim, papai... E lembre-se de que está sempre em meus pensamentos... É bondade sua me deixar partir, de verdade. Tente não sentir muita falta de mim e que vá me visitar de vez em quando.

— Claro, querida.

— E papai, querido pai, lembre-se da sua promessa.

— Claro, querida... Adeus.

Agnes deu um beijo na testa do pai e pôs-se a chorar. A carruagem seguiu e foi sacolejando, o padre ficou em silêncio, e gradualmente, por entre o luto da garota, começou a surgir a lembrança da estrada até o convento. E, apesar de ainda estarem a oito ou mais quilômetros de distância, Agnes viu o portão na esquina da rua e a porteira também. Viu as freiras atravessando depressa, tranquilas e silenciosas, passagens estreitas até a capela. Ela as viu correndo atrás da bola pelos passeios de cascalho e pelo gramado. Viu sua própria vida de uma ponta a outra, do momento em que a porteira abriria os portões para eles, até o momento em que seria enterrada no pequeno cemitério no fim do jardim, aonde as freiras vão para descansar.

The Major did not answer, and the priest said:

‘If you’ll allow me, Major Lahens, I’d like to have a few minutes’ conversation with you.’

He got out of the cab and Agnes waited anxiously; she could hear them talking; and she prayed that she might sleep at the convent that night. At last the Major came to the cab door and said:

‘If you wish, Agnes, to go back to the convent with Father White you can. I’ll work hard and make some money, and then you’ll come and live with me.’

‘Yes, father, and remember you’ll always be in my thoughts.... It is good of you to let me go, indeed it is. You must try not to miss me too much, and you’ll often come and see me.’

‘Yes, dear.’

‘And, father, dear, you’ll remember your promise.’

‘Yes, dear.... Good-bye.’

She kissed her father on the forehead and burst into tears. The cab jangled on, the priest did not speak and gradually through the girl’s grief there grew remembrance of the road leading to the convent. And though they were still five miles away or more, she saw the gate at the corner of the lane, the porterness too. She saw the quiet sedate nuns hastening down the narrow passages towards their chapel. She saw them playing with their doves like innocent children, she saw them chase the ball down the gravel walks and across the swards. She saw her life from end to end, from the moment when the porterness would open the door to them to the time when she would be laid in the little cemetery at the end of the garden where the nuns go to rest.

CAPÍTULO 4 — OS COMENTÁRIOS DA TRADUÇÃO

Feita a leitura do conto “Agnes Lahens”, na língua-fonte e língua-meta, agora me proponho a comentar a obra. Como se trata de um trabalho constricto em certos moldes de tempo e forma, seria impossível comentar a obra e sua tradução integral e exaustivamente. Nesse capítulo, analiso e comento aspectos culturais e estilísticos da tradução a partir, principalmente do cotejo de trechos no capítulo inicial, o capítulo I, e final, o capítulo VI, de “Agnes Lahens”.

Após a leitura de “Agnes Lahens”, e considerando a distância temporal entre obra e tradução, julguei como de alta relevância a atenção ao aspecto da representação sociocultural. Ou seja, para que as leitoras se sintam imergidas na leitura do conto, é essencial que haja uma representação, exposição e elucidação adequada dos elementos da sociedade e cultura vitorianas.

Como já discutido, a distância temporal entre a publicação do texto de George Moore e a tradução aqui realizada é relevante, assim como a distância temporal, o que acrescenta uma instância adicional de tratamento necessário ao texto. Encontrei léxicos relativos a termos restritos à cultura da Era vitoriana e, a partir das pesquisas de Guerini e Manzato (2020), e de Aixelá (2013), desenvolvi o glossário para auxiliar na compreensão dos ICEs na língua-meta. Minha intenção foi a de manter os elementos culturais presentes no texto, ainda que na língua-meta não houvesse uma palavra ou expressão que adequadamente representasse tais elementos. Foram utilizadas várias estratégias em maior e menor grau, com uma tendência às de conservação para manutenção de elementos culturais, pois tenho o intuito de explicitar a cultura da Londres vitoriana, mas também fazendo uso de estratégias de substituição para adequar o estilo textual para aquele da tradição literária brasileira.

Questões estilísticas também devem ser consideradas na hora da seleção das estratégias de tradução, pois compõem sua literariedade que, como já dito, é primordial para o texto literário. Não poderia, então, ignorar os elementos que compõem o estilo de Moore. Na Seção 4.1, farei um apanhado geral da minha análise do conto “Agnes Lahens”, explicitando o estilo do autor a partir de excertos que me permitirão também demonstrar as minhas escolhas sobre como representá-lo na língua portuguesa, especialmente considerando aspectos que impediriam sua aceitabilidade diante das leitoras brasileiras por divergências naquilo que é considerado “bom estilo” (Aixelá, 2013 [1996], p. 208).

Quanto aos ICEs, optei por uma estratégia de explicação extratextual nos casos de termos sem ocorrência semelhante no Brasil ou cujo entendimento de qualquer idiossincrasia cultural seja obscuro através da criação de um glossário.

Selecionei os capítulos I e VI do conto para comentar “Agnes Lahens” através da exploração da narrativa. O capítulo I apresenta o quadro inicial do conto, estabelecendo a cena de onde acontece a maior parte da história, a mansão da família Lahens. A casa, os objetos, as aparências são essenciais para o panorama geral criado por Moore, e, por isso, é indispensável seu entendimento. É também no capítulo I que conhecemos Olive Lahens, o Major Lahens, e Lorde Chadwick, amante de Olive, o núcleo familiar desarmonioso do conflito do conto. Agnes aparece em pessoa apenas no capítulo II, e utilizarei esse trecho de apresentação para fazer a ligação com o capítulo VI, que, por sua vez, condensa o conflito vivido por Agnes e sua família, como também a resolução, ou a fuga da resolução do conflito. Trechos de outros capítulos são utilizados como complemento.

4.1 CAPÍTULO I DE “AGNES LAHENS”

A partir da classificação de Aixelá (2013) e com o entendimento de estilo proposto por Eco (2011b) e Benjamin (2008; 2010), entendo que minha tradução tendeu à conservação do estilo de escrita de George Moore, desde que não resultasse em um efeito muito diferente daquele que causaria no idioma do texto-fonte.

Escolher entre conservar ou substituir elementos na tradução proposta nessa dissertação depende majoritariamente da tradutora, eu, aqui não sujeita a um processo de revisão ou de decisão arbitrária de terceiros. Mas já vimos que esse processo não acontece desprendido da realidade em que me insiro. Sou leitora de ficção traduzida e nacional, principalmente contemporânea e majoritariamente de textos narrativos; fui revisora de periódico acadêmico e, como pesquisadora e estudiosa, escrevo majoritariamente para a academia, textos esses de forma mais padronizada, fechada — alguns dizem “truncada”; sou tradutora e já trabalho para editoras há mais de dois anos. No mercado editorial, existem pressões diferentes: um prazo muito mais curto para se trabalhar um texto, quase nenhuma possibilidade de revisão do meu próprio trabalho, quase nenhum contato com os departamentos de revisão e diagramação, por vezes sequer com a edição; devo seguir manuais de estilo que tendem a uma suposta neutralidade do discurso, das vozes do texto; não tenho

escolha sobre a publicação ou não dos livros que traduzo, não tenho escolha na seleção do que está para ser publicado.

Um exemplo da minha experiência mercadológica, que diz respeito também a uma de minhas opções como tradutora de “Agnes Lahens”, é a obrigatoriedade do uso de artigos ante os nomes próprios. Em *Doutor Estranho no multiverso da loucura* (2023), de Reina Luz Alegre, que traduzi para a editora Excelsior — Book One, está a seguinte passagem:

Quadro 4 — Exemplo de tradução de diálogo

Português	Inglês
Christine franziu a testa. – E a America tá bem? O Doutor Estranho assentiu. – Ela tá vindo buscar a gente. [...] – E a Wanda? – Não – o Doutor estranho disse, mórbido, lembrando-se da Wanda que ele tinha conhecido antes de ela abrir o Darkhold, ela sim uma verdadeira heroína.	Christine’s brow furrowed. “Is America okay?” Doctor Strange nodded. “She’s on her way here to get us.” [...] “Wanda?” “No,” Doctor Strange said grimly, remembering the Wanda he knew before she opened the Darkhold, the one who was a true hero.

Fonte: Alegre (2023, p. 163); tradução de Júlia Serrano.

A primeira mudança óbvia, além da língua diferente, está na separação entre a descrição da ação e a fala de cada personagem. Na tradição literária brasileira, o uso de aspas para indicar diálogos não é o mais comum. Nossos diálogos costumam serem escritos separados do texto e apresentados por travessões (—). No exemplo acima, a meia-risca (–) é utilizada por padrão da editora. Essa obra, em particular, trabalha também com restrições do “Universo da Marvel”, trata-se de uma adaptação do roteiro do filme para o formato de romance e deve estar alinhada com o registro dos filmes e outros materiais do estúdio de origem. Vemos isso na mudança de tratamento entre certos vocábulos, que Aixelá (2013) descreveu como nomes comuns e próprios. Nomes próprios são mantidos, sem adaptação (Christine, America, Wanda); mas termos solidificados no “Universo da Marvel” como o nome de herói de Stephen Strange, Doutor Estranho, e do item Darkhold, sofrem um tratamento diferente, apesar de seu valor semelhante (ambos são “títulos”, nomes “próprios”): Doutor Estranho é naturalizado, seguindo o padrão das publicações da Marvel; mas “Darkhold” é repetido, sem sequer adaptação ortográfica, pelo mesmo motivo. Outra orientação recebida por mim, como mencionado mais acima, é a obrigatoriedade da

utilização dos artigos antes dos nomes próprios, para uma suposta neutralidade discursiva. Traduzi como “a America” e “a Wanda”, quando, no meu próprio dialeto, de Recife–Pernambuco, falaria “America” e “Wanda” em contextos similares ao diálogo.

Utilizar ou não o artigo é, portanto, questão de suposta adequação e lealdade ao contexto receptor, pois, em inglês, não existe o uso do artigo antes do nome próprio, e sua “neutralidade” depende de quem lê o texto. Na tradução de “Agnes Lahens” optei por seguir meu próprio dialeto, uma escolha também política, pois o uso do artigo não é neutro, e a estranheza que ele possa vir a causar com leitoras de fora do eixo do Nordeste, não é maior que a causada pela escolha das editoras de manterem o artigo às leitoras do eixo do Nordeste. Então, os diálogos de “Agnes Lahens” traduzidos por mim ficaram como no exemplo abaixo, destacado por mim:

Quadro 5 — Exemplo de tradução de diálogo em “Agnes Lahens” – Capítulo I

Português	Inglês
— Não, e achei melhor não tentar. O retorno de <u>Agnes</u> o deixou terrivelmente entusiasmado, e ele acredita que tomar conta dela é seu dever, que deve protegê-la de meus amigos.	‘No, and I thought it better not to try. Agnes’ return home has excited him dreadfully, and he fancies that it is his duty to watch over her — to protect her from my friends.’

Fonte: a autora.

No mesmo diálogo, podemos ver uma outra pequena mudança que precisei realizar durante a tradução. Como padrão, utilizei o travessão para iniciar os diálogos e, a fim de evitar confusão na leitura, eliminei travessões utilizados no interior dos diálogos em inglês, então, no lugar de “[...] he fancies that it is his duty to watch over her — to protect her [...]”, fiz uso da vírgula (,): “[...] ele acredita que tomar conta dela é seu dever, que deve protegê-la [...]”. Em inglês o *em-dash* pode ser utilizado com vírgulas, travessões e dois pontos, produzindo efeitos diferentes, portanto. Nesse trecho em particular, há uma diferença sutil em aplicar a vírgula no lugar do travessão, pois o sentido de aposto fica menos evidente, mas não completamente perdido, sendo ainda adequada.

George Moore também faz uso de repetições de palavras, estruturas e trechos inteiros ao longo do conto, que não são resultado de uma obrigatoriedade da gramática, levando-me a considerá-las como escolhas autorais deliberadas para a construção da estrutura narrativa.

Quadro 6 — Excerto, “você escutou, Major?”

Português	Inglês
<p>— De toda forma, o mistério foi solucionado. Acho que ninguém me acreditou quando disse ter falado com ele nas escadas certa vez.</p> <p>— Você ouviu isso, Major? O sr. Moulton disse que pensa que não lhe acreditaram quando disse certa vez ter falado com você nas escadas. Major, você ouviu?</p>	<p>‘At all events the mystery is cleared up. I don’t think I ever was believed when I said that I had once spoken to him on the stairs.’</p> <p>‘Do you hear that, Major? Mr. Moulton says that he doesn’t think he ever was believed when he said that he had once spoken to you on the staircase. Major, do you hear?’</p>

Fonte: a autora.

No trecho acima, por exemplo, a sra. Lahens repete palavra por palavra aquilo que disse o sr. Moulton. Este recurso não tem uma aplicação única, mas neste momento em particular, reforça a opinião de Olive sobre seu marido ser um tolo, alguém que não está completamente são. Repetir aquilo que Moulton disse, além de ter função fática, de chamar a atenção do Major, que estava conversando, é um tratamento comum oferecido por pessoas que acreditam estar falando com outras de intelecto ou sanidade considerados inferiores, algo condizente com a função satírica do texto, parte da temática do conto.

A questão do tema já está bem estabelecida: o celibato é a frustração da vida social. Em “Agnes Lahens” ele é representado principalmente pela jovem Agnes e sua incapacidade de viver no contexto social burguês de Londres. Essa incapacidade é descrita muitas vezes pela perspectiva daqueles que estão ao seu redor, como a impressão de inaptidão social construída em torno do Major. Mas também surge pelas impressões que captamos com a leitura do texto. Os diálogos agitados e cortados são pequenas pinceladas que juntas formam um todo. Vejamos esse pequeno recorte abaixo, no qual o pai de Agnes critica outro personagem, Moulton, e ao receber a resposta da esposa, entra num estado defensivo.

Quadro 7 — Excerto, ir para a Mashonalândia ou o Canadá

Português	Inglês
<p>— Me pergunto por que ele não vai para a Mashonalândia ou o Canadá – o Major indagou.</p> <p>— Se todos que não conseguem se manter aqui fossem para a Mashonalândia ou o Canadá, as salas de estar de Londres ficariam deveras vazias.</p>	<p>‘I wonder he doesn’t go to Mashonaland or to Canada?’ said the Major.</p> <p>‘If every one who could not make his living here went to Mashonaland or Canada, the London drawing-rooms would be pretty empty.’</p>

— Você fala de mim, Olive – o Major disse. — Eu iria amanhã para a Mashonalândia se fosse tão jovem quanto Moulton.	‘You mean that for me, Olive,’ said the Major. ‘I would go to-morrow to Mashonaland if I were as young as Moulton.’
---	---

Fonte: a autora.

As leitoras não recebem uma resposta da sra. Lahens, pois a troca é interrompida pela chegada do próprio Moulton. As palavras do Major falam justamente sobre a incapacidade de Moulton viver adequadamente naquela sociedade, mas ele mesmo se vê julgado, pois também está nas mesmas condições de insuficiência financeira. A diferença estaria na honra que cultiva em si, e que lhe permitiria julgar Moulton. Mas o Major já tem uma ideia fixa do que a esposa pensa dele, e sabemos que não é bem a que ela mesma diz ter. Num momento anterior do conto, vemos como a sra. Lahens o defende de ser um aproveitador. Vemos, também, ao longo do texto como ela gostaria que ele deixasse um pouco da teimosia de lado e aceitasse seu auxílio financeiro. Essa oposição do Major em viver com sua esposa está no seu próprio entendimento do papel do homem na sociedade. Falido e incapaz de se manter e manter a família, ele não é mais um homem, a explicação para isso veio já anteriormente, em uma fala da sra. Lahens:

Quadro 8 — Excerto, sra. Lahens e sua opinião do Major

Português	Inglês
[...] Disse que sabia que eu estava dizendo a verdade. Que não era minha culpa, que não dá para esperar que uma mulher respeite um homem que sequer consegue bancá-la, que tem vergonha da posição dele nessa casa [...]	[He said] That it wasn't my fault, that a woman couldn't be expected to respect a man who couldn't keep her, that he felt the shame of his position in the house [...]

Fonte: a autora.

Esse vai-e-vem dos diálogos e como eles se interrelacionam é a forma pela qual Moore vai costurando a trama do seu texto: nunca por um único ponto de vista, sempre a partir de fragmentos de impressões dispersos. Isso somado às pinceladas descritivas de figurino e ambiente são o que fazem críticos como O'Sullivan (2006), e no contexto dessa dissertação também eu, caracterizarem sua narrativa como “impressionista”. Vimos no Capítulo 1 que o pesquisador se alinha a Richard Cave e afirma que George Moore constrói a intimidade, pensamentos e objetivos dos personagens através de dados sensoriais e a relação de cada personagem, pedindo à leitora que veja o texto como se visse uma pintura, e entenda a seleção subjetiva

feita. Vimos também que Huguet (2006) indica que *Celibates* (1895) foi escrito em um período de transição estilística de Moore, em que o autor irlandês justamente realizava uma mudança na sua forma de escrever e foi passando a incorporar mais o eu no fluxo da narrativa, ou seja, ao mesmo tempo que vemos a perspectiva de seus personagens, Moore ainda insere características realistas e naturalistas no texto, como diz Huguet (2006), sobrepondo as várias estratégias estéticas dos movimentos artísticos com os quais teve contato.

Quadro 9 — Excerto, pintando a família vitoriana

Português	Inglês
Uma manhã cinzenta de inverno permeava as cortinas de renda das salas de estar típicas de Londres em suas vizinhanças elegantes e relativamente abastadas. Nelas não havia excesso de porcelana, ou de mesinhas, ou de biombos. Dois grandes vasos apontavam certa vulgaridade de gosto.	A GREY, WINTER morning filtered through lace curtains into drawing-rooms typical of a fashionable London neighbourhood and a moderate income. There was neither excess of porcelain, nor of small tables, nor of screens. Two large vases hinted at some vulgarity of taste; [...]

Fonte: a autora.

O Quadro 9 reproduz parte do primeiro parágrafo do conto. “Agnes Lahens” começa com um quadro da burguesia vitoriana. O autor dá o tom, cinza do inverno, com uma luz filtrada pela cortina de renda, à cena. Estamos, aparentemente, em uma sala de uma residência típica das famílias vitorianas abastadas e de bom gosto, como indica o adjetivo “fashionable”: aquilo que “obedece à moda estabelecida, à tradição ou à prática comum” (Webster, 1886 [1880], p. 498)⁶⁸. Mas já no final da apresentação desse quadro inicial, Moore nos aponta, entretanto, que há indícios de “vulgaridade”, dois vasos que não harmonizam com o que seria realmente elegante.

Deixo aqui registrado que optei por não utilizar a caixa alta nas palavras iniciais do capítulo, pois, apesar de ser uma ferramenta de destaque interessante para trazer a atenção das leitoras ao início dos capítulos, como é também a letra capitular, poderia tumultuar a leitura dentro do formato da presente dissertação, em que apresento o texto em duas colunas bilíngues, algo que por si só já quebra o fluxo de

⁶⁸ Tradução minha, no verbete em inglês está: “fashionable [...] 2. Conforming to established fashion, custom, or prevailing practice [...]” Use o Webster Dictionary para entender se houve alteração de sentido, sutil ou não, nos termos. Neste caso, entretanto, o Webster online mostra definição similar: “1: conforming to the custom, fashion, or established mode”, que pode ser traduzido como: “1: que obedece à tradição, à moda, ou à maneira estabelecida.”

leitura regular de um texto literário. Mantive o título numérico dos capítulos do conto, como pode ser observado no Capítulo 3, e essa separação já produz chamamento suficiente à quebra do texto. Além disso, apliquei correções gramaticais e de ortografia quando entendi que não havia intenção autoral neles, como, por exemplo, nomes próprios digitados de formas diferentes (como veremos no Quadro 20 mais adiante). Em uma publicação futura, é um aspecto que pode ser repensado.

De volta ao indício de vulgaridade, é ele que abre as portas para a apresentação dos personagens, e é com eles que as leitoras têm a clara visão das imperfeições desse quadro metafórico que George Moore pretende construir para as leitoras:

Quadro 10 — Excerto, notando as imperfeições

Português	Inglês
Um piano de cauda no cômodo de trás sugeria amor pela música, e bastavam algumas notas cantadas para que não restasse dúvida de toda a atenção dada pela Sra. Lahens ao cultivo de sua voz. Mas a técnica apenas disfarçava as falhas da voz estridente e falha, tal qual pó e rouge o faziam à pele murcha e empalidecida. Ela era como sua voz.	[...] a grand piano in the back room suggested a love of music, and Mrs. Lahens had but to sing a few notes to leave no doubt that she had bestowed much care on the cultivation of her voice. But method only disguised its cracks and thinness as powder and rouge did the fading and withering of her skin. She was like her voice.

Fonte: a autora.

A descrição de Olive Lahens é apenas uma das descrições que mostra as imperfeições de cada personagem que entra em cena. Existe um eterno conflito entre as personalidades e os objetos ou papéis que as qualificam. A sra Lahens, por exemplo, é uma mulher elegante, mas cuja beleza já é velha; é uma mulher esforçada na sua vaidade, mas que tem falhas na pele, murcha e empalidecida, assim como na voz. A representação dela e dos demais personagens é um retrato do povo vitoriano aos olhos de Moore: uma tentativa vazia de escapar à mudança dos tempos, um tradicionalismo hipócrita. Outro bom exemplo de que está se construindo uma percepção de falta de valor pessoal é a comparação que o conto faz entre as feições de Olive Lahens com objetos decorativos.

Quadro 11 — Excerto, um rosto de antessala

Português	Inglês
[...]não havia nada de particular ou distintivo em seu rosto; era feito de formas muito comuns — o nariz longo e	[...]there was nothing personal or distinguished in her face; it was made of too well-known shapes — the long,

reto ordinário, e os olhos, testa, bochechas e queixo estavam dispostos tal qual a de uma escultura de uma antessala. À primeira vista se via que era ligeiramente <i>déclassée</i> . E ela representava tudo que a palavra poderia significar [...]	ordinary, clear-cut nose, and the eyes, forehead, cheeks, and chin proportioned according to the formula of the casts in vestibules. That she was slightly <i>déclassée</i> was clear in the first glance. And she represented all that the word could be made to mean [...]
--	--

Fonte: a autora.

Nada de especial ela tem em termos de beleza, apesar de aparentar elegância. Os caracterizadores “well-known”, “ordinary”, “formula”, “*déclassée*” reforçam a característica comum, familiar: Olive Lahens não é uma pessoa especial, ela é “ordinária”, “comum”, “padrão”, como um busto colocado em uma antessala. A palavra “ordinário” em português poderia apontar para uma vulgaridade sexual, que não julgo estar contida na maioria de suas ocorrências do conto, como no trecho acima. Desta forma, ora optei por fazer a tradução linguística, ora optei por fazer uso de uma sinonímia.

No Quadro 11 acima, há também uma situação curiosa de especificidade vocabular. “Vestibule”, em inglês representa um *hall* de entrada, um cômodo entre a rua e a casa propriamente dita, utilizado para recepcionar as pessoas: guardar casacos, chapéus etc., antes de entrar verdadeiramente “na casa”. Suas raízes remontam mesmo a “vestir”. Em português o vocábulo “vestíbulo” passou a representar um cômodo funcional colocado antes de um quarto ou de uma casa, não só na entrada da casa. Esse cômodo funcional, em ambas as culturas tratadas, foi evoluindo e, na intenção de aumentar a elegância de suas casas, foram crescendo e evoluíram para um cômodo de maior área, com mais móveis, mais bem decorados... Em português, o vocábulo antessala representa melhor cômodos com essa configuração maior e mais decorada. Minha opção por utilizar antessala, então, tem como objetivo representar melhor o cômodo e o que ele significa: um ambiente decorado que busca ser elegante, atrativo — assim como Olive Lahens.

Figura 9 — Mulher e um *Chatelaine*



Fonte: Willow & Birch Apothecary (2019).

São muitos os elementos típicos deste período que não possuem um referente adequado no Brasil de 2023. No primeiro capítulo, por exemplo, temos os termos “chatelaine”. “omnibus” e “varredor”. *Chatelaine* é um elemento que não ultrapassou muito a Era vitoriana. Uma espécie de chaveiro usado pelas moças inglesas. Não existe registro dessa palavra, nem encontrei uma tradução ou ocorrência relevante em textos escritos na língua portuguesa. Poderia ocultá-la chamando a peça de chaveiro, cinto, até mesmo cinto de utilidades, mas perderia a chance de apresentar esse curioso item da moda do século XIX, registrado visualmente no glossário e na Figura 8 acima. Além disso, manter o termo na língua-fonte me ajuda a marcar um pouco mais algumas inserções do francês no texto de Moore, uma característica estilística notada no texto do autor. Optei, portanto, pela repetição do ICE e combinei essa estratégia com a de explicação extratextual, oferecendo comentário às leitoras através do glossário.

O *omnibus* é um fenômeno menos específico, que se alterou com o tempo e existe atualmente, apesar de não da mesma maneira. Considero esse ICE menos obscuro para as leitoras, e para esta ocorrência, optei por utilizar a palavra em português “ônibus”, uma tradução linguística, e anotar a especificidade cultural no

glossário, pois manter a palavra em inglês apenas marcaria desnecessariamente o texto, já que o *omnibus* vitoriano tinha essencialmente a mesma função de um ônibus brasileiro. O mesmo fez com o “carro de aluguel”, que aparece no capítulo, para salientar e exemplificar a diferença entre os coches vitorianos que funcionavam como carros de aluguel, e o carro a motor de hoje em dia.

Por último, outro ICE identificado foi o termo “varredor” (de “*crossing sweeper*”), que apesar de ser uma palavra perfeitamente normal no português, tem nela registrada um sentido cultural situado historicamente. Um varredor, ou “varredor de calçadas”, na época vitoriana era alguém que trabalhava, tal qual um sapateiro, na rua, varrendo a calçada para que pessoas mais ricas passassem, esperando receber em troca dinheiro. Essa ocupação não existe na cultura brasileira de 2023, e não encontrei uma representação recente de uma figura deste tipo, portanto, omitir esta definição do glossário faria com que a cena abaixo perdesse um pouco o seu sentido como escrita por Moore:

Quadro 12 — Excerto, Major varredor

Português	Inglês
— Que tipo de bizarrice ele cometeu desta vez? Quer virar varredor, ou servir mesas em roupas de varredor?	‘What further eccentricity has he been guilty of? Does he want to sweep the crossing, or to wait at table in the crossing-sweeper’s clothes?’

Fonte: a autora.

A explicação extratextual combinada à tradução linguística do termo me permite acrescentar à caracterização da época vitoriana sem interferir demais no fluxo construído por George Moore, apesar de criar uma leve estranheza no texto-alvo, pois a chamada para o glossário e o uso de “varredor” como uma espécie de cargo, intuído pelo contexto como algo ruim e degradante, mostra à leitora brasileira que há algo ali que não faz parte do contexto no qual ela está inserida. Entretanto, isso me permite evitar a perda do sentido degradante da elite social na qual Lorde Chadwick, quem fala isso do Major, está inserido. Trago para a leitora, como Moore levou às suas, a noção mais bem caracterizada de que o amante da sra. Lahens está comparando o Major a um “menino de rua”, pois esses varredores “eram pessoas, especialmente crianças, que ganhavam a vida varrendo calçadas e vias, removendo lixo, fezes de cavalo e outros dejetos” (Jane Austen’s world, 2007, n.p.).

Outro termo presente no capítulo I do conto e que não é propriamente exclusivo da Era vitoriana, mas que certamente está afastado da cultura brasileira, é

o nome usado para designar uma das colônias inglesas do, à época, Zimbábue: Mashonalândia. Isso se não considerarmos a diferença contextual do Canadá àquela época, apenas parcialmente independente, e o Canadá independente agora.

Todos os ICEs desse tipo — gentílicos, nomes de países e outros similares — foram adaptados ortograficamente para o português, como é a prática estabelecida, e optei também pela explicação extratextual, no glossário, para complementar o entendimento deles, oferecendo um maior contexto sócio-histórico. Apesar de estar traduzindo uma obra eurocêntrica, não desejo pintar um quadro de uma Inglaterra livre de suas “influências” no resto do mundo. O imperialismo inglês moldou o contexto moderno tanto quanto seus avanços fabris e as lutas feministas que ocorreram dentro de seus limites.

Durante todo o primeiro capítulo, vemos se construir as relações entre Olive Lahens, seu marido, o Major, e seu amante, Lorde Chadwick. Vemos como George Moore subverte a formação tradicional da família vitoriana ao caracterizar um pai social e financeiramente inepto, sem autoridade moral, apenas legal, sobre a mulher, que, por sua vez, tem uma personalidade independente, uma boa renda, é sexualmente ativa e nunca teve aptidão para a maternidade como ela é tradicionalmente entendida na Era vitoriana.

Como vimos no Capítulo 1, da perspectiva da “ideologia das esferas distintas” (Cordea, 2013), à mulher vitoriana, a “boa mulher”, caberiam: o cuidado do lar, em oposição ao “social” e “público” e ao trabalho, que traz a renda; a devoção à maternidade em detrimento do desenvolvimento pessoal; à religião e retidão moral, em oposição ao desejo e à sexualidade. Tudo isso Olive Lahens não é. E é essa figura feminina atípica que serve de lenha para a fogueira criada pela sua contraparte masculina dentro do “lar”, o Major. Essa figura masculina atípica não consegue lidar com a própria incapacidade de se adequar aos moldes do que a sociedade espera de um homem, mas se apegua a eles e continua em sua batalha pessoal de recobrar a própria honra, enquanto dirige boa parte de seu desgosto para a mulher, por não se conformar aos moldes que ele espera que se conforme.

A sra. Lahens comenta que talvez não fosse assim, caso lhe houvesse sido oferecido algo diferente pela vida. Em dois momentos diferentes, no capítulo I e no capítulo V, ela demonstra sua insatisfação com a situação em que foi colocada:

Quadro 13 — O infortúnio de Olive Lahens

Capítulo I	
Português	Inglês
[...] Eu tive muito azar: fui amaldiçoada com um marido tolo que perdeu todo o dinheiro. Ninguém pode dizer que ele está bem da cabeça. [...] Foi tão estúpido com a filha quanto foi com o dinheiro. Primeiro a tira de mim: não sou boa o suficiente para ela, essa casa não é boa o suficiente para ela. [...]. Então, quando ela quer se tornar freira, e está decidida a isso, e seu caráter está formado, ele insiste que ela deve voltar para casa, e que eu devo desistir do meu amante e a apresentar à sociedade.	[...] I have been very unlucky; I was cursed with a husband who was a fool, and who lost all his money — no one can say he's in his right mind. [...] He has acted as stupidly about his daughter as he did about his money. First he takes her away from me — I'm not good enough for her, this house isn't good enough for her [...]. Then, when she wants to become a nun, and her mind is made up, and her character is formed, he insists that she shall come home, and that I shall give up my lover and bring her into society.
Capítulo V	
Português	Inglês
[...] Se tivesse me casado com outro homem, talvez fosse uma mulher virtuosa... O mundo pede virtude demais das mulheres. Se não fosse pelo Chad, eu já teria enlouquecido. Ele me fez muito bem: por que deveria desistir dele? Pelo quê? O que minha filha fez por mim para que eu deva abandonar a única coisa que é minha?	[...] Had I married another man I might have been a virtuous woman.... The world asks too much virtue from women. If I had not had Chad I should have gone mad long ago. He's been very good to me: why should I give him up? For why? What has my daughter done for me that I should give up all I have in the world?

Fonte: a autora.

No primeiro trecho, Olive Lahens mostra que não teve a opção de cuidar de Agnes, todas as decisões sobre a vida da menina foram feitas pelo pai, já que, naquela época, apenas o pai tinha direito legal sobre a filha. Ela, que também esperava que o marido fosse mais adequado, fala que o homem falhou com as finanças e com a criação da filha, mas que espera que ela resolva o problema da filha e insiste em resolver os problemas financeiros sozinho. Essa desconexão dos personagens com as esferas que, de acordo com a sociedade, lhe dizem respeito, cria o conflito que tem Agnes Lahens como materialização. Como o primeiro, o segundo trecho também é um diálogo, em que a sra. Lahens externaliza a culpa do próprio desvio moral, tal qual faz o Major: ela não é uma mulher virtuosa, pois não teve um marido que lhe permitisse ser. E mais uma vez, Agnes aparece como um obstáculo material, desta vez para a felicidade de Olive.

A mãe, incongruente com a moral e bons costumes do que se espera ser o papel da “mulher”, tem uma filha e não consegue ser “mãe”, não do jeito que se espera da mulher vitoriana, já discutida no Capítulo 1, e sequer tem a oportunidade de ser uma mãe, pois o marido remove a filha do lar e cimenta na relação das duas uma distância intransponível, pois uma desconhece a outra, não conseguem se entender mutuamente.

Nessa casa de belo exterior, mas de relações interpessoais desarmoniosas, George Moore mantém a sra. Lahens dentro da “esfera da mulher”, a casa, o *boudoir*, mas traz o público para dentro dela, mostra discussões sobre dinheiro, sobre a vida, mostra como o Major se ausenta fisicamente daquele lugar para o sótão da casa, mantendo-se “fora” da casa “dela”, Olive Lahens. Outra descrição que merece comentário no primeiro capítulo de “Agnes Lahens” é a chegada do sr. Moulton à casa. Ele é o primeiro dos convidados a chegar para um jantar. É também indesejado pelo Major, por ser um “oportunista”. A sra. Lahens, apesar de não ter grande apreço pela moral do sr. Moulton, parece ter uma afinidade à vaidade dele, que, assim como ela, luta para se encaixar na sociedade a partir das aparências.

Quadro 14 — Excerto, o sr. Moulton

Português	Inglês
um homem de aparência jovial, com cerca de trinta e cinco anos [...] trajava um terno cinza leve de verão, usava uma camisa azul e uma gravata azul de linho, amarrada e alfinetada com esmero. A sra. Lahens, o Major e Reggie miraram as botas que haviam custado três libras, e a mulher pensou sobre como aquele terno cinza de verão era cuidadosamente dobrado e guardado no pequeno gaveteiro que ficava ao lado da parede da janelinha.	a youngish-looking man, about five-and-thirty [...] was clad in a light grey summer suit; he wore a blue shirt and a blue linen tie, neatly tied and pinned. Mrs. Lahens, the Major, and Reggie glanced at the boots which had cost three pounds, and Mrs. Lahens thought how carefully that grey summer suit was folded and laid away in the tiny chest of drawers which stood next the wall by the little window.

Fonte: a autora.

O trecho acima é um bom exemplo de como Moore costura o ambiente às impressões e ao subjetivo de seus personagens. O foco nas botas retoma diálogo anterior, lembrando a leitora de que tanto o Major quanto Reggie não se agradam com o quanto elas custaram, os homens concordam que Moulton se aproveita da leniência de Olive Lahens, que é mais permissiva com o convidado “que aceita dinheiro de mulheres” (Moore, 1895, tradução minha). No diálogo a sra. Lahens diz

que ambos são muito duros com ele, e que o sr. Moulton não é diferente de muitos da sociedade, denunciando a hipocrisia da cultura em que se insere mais uma vez. De fora, Moore mostra que é uma cultura que pune tanto os homens, quanto as mulheres, portanto.

No trecho do Quadro 14, entretanto a descrição minuciosa da aparência de Moulton se mistura ao devaneio da sra. Lahens, que imagina uma cena elegante: o terno bem tratado, bem guardado, em um quarto de verdade. É uma imagem que se opõe à do Major, que comprou o casaco do mordomo, que mora no sótão, e com outros diálogos que mostram como a sra. Lahens gostaria que o Major a deixasse comprar coisas para ele. Em ambos os casos, há o reforço da impressão que temos de quanto Olive se importa com as aparências e de como essa preocupação se realiza.

4.2 CAPÍTULO VI DE “AGNES LAHENS”

O jogo de aparências, de percepções e impressões afeta como Olive vê sua filha, Agnes. No segundo capítulo do conto, Agnes chega à casa, depois de muito tempo vivendo em um convento. Após descrever a aparência e roupas da personagem, como Moore sempre o faz ao longo do conto, o escritor volta a perspectiva da narrativa para os olhos de Olive Lahens, que mais uma vez reflete sobre aparências.

Quadro 15 — Excerto, Agnes pelos olhos da mãe

Português	Inglês
E a sra. Lahens perturbou-se inconscientemente com o contraste que suas próprias feições ordinárias e pintadas, e sua longa vida de aventuras sociais, trariam a esta bela garota mimosa, esta pálida rosa conventual, sem instinto algum de sobrevivência, e em cuja mente inocente, aparentemente nenhum conhecimento de mundo entrou.	Mrs. Lahens was unconsciously affected by the contrast that her own regular and painted features, and her long life of social adventure, presented to this pretty, dovelike girl, this pale conventual rose, without instinct of the world, and into whose guileless mind no knowledge of the world would apparently ever enter.

Fonte: a autora.

Nós, leitoras, ficamos cientes da evidência distância entre mãe e filha, enquanto Olive a sente, sem entender bem a extensão do sentimento, pela diferença entre suas aparências. Agnes também é afetada por essa diferença e distância. Ainda

no capítulo II, a filha relembra algumas das poucas imagens que gravou na memória sobre a mãe, e através dessas imagens, somos apresentadas aos sentimentos de Agnes quanto à mãe, e como eles mudaram.

Quadro 16 — Excerto, Olive pelas lembranças da filha

Português	Inglês
<p>No quarto da mãe, o maior e mais elegante da casa, lembrava-se da camareira abrindo grandes guarda-roupas e guardando peças de roupa brancas delicadas, rendados, peças de seda verdes e anáguas cor-de-rosa, mais belas que os vestidos que as cobriam. [...] Pensou nos espelhos de mão, nas joias espalhadas, nos <u>frascos de perfume</u>, as caixinhas de pó e rouge, e no lápis com o qual a mãe escurecia as sobrancelhas e os cílios. [...] Os lábios da mãe pareciam-lhe agora uma ferida vermelha. Envergonhada por seu pensamento involuntário, Agnes afastou todo seu julgamento, e se mergulhou na crença de que tudo que a mãe fazia estava certo, que ela era a melhor e mais bela mulher de Londres, que ser sua filha era o maior dos privilégios.</p>	<p>And in her mother's bedroom — the largest and handsomest room in the house — she remembered the maid opening large wardrobes, putting away soft white garments, laces, green silk and pink petticoats, more beautiful than the dresses that covered them. [...] She remembered the hand-glasses, the scattered jewellery, the <u>scent-bottles</u>, and the little boxes of powder and rouge, and the pencil with which her mother darkened her eyebrows and eyelids. [...] Her mother's mouth seemed to her now like a red wound. Ashamed of the involuntary comment, Agnes repelled all criticism, and threw herself into the belief that all her mother did was right, that she was the best and most beautiful woman in London, that to be her daughter was the highest privilege.</p>

Fonte: a autora. Destaque meu.

Por meio dos objetos do quarto, constrói-se a vaidade e a posição de relevância da mãe na casa. E a transição da imagem de elegância e beleza dos vestidos e da maquiagem durante a infância passara para uma representação negativa das mesmas características: a maquiagem que antes mostrava beleza, agora mostra algo feio, uma ferida. Agnes é incapaz de lidar com a realidade, com o significado de sensualidade que o batom vermelho traz para a mãe, e prefere ignorar os próprios sentidos, agarrando-se ao que crê que toda filha deveria pensar da mãe.

Destaquei no texto em inglês do Quadro 16 as “scent-bottles”, pois decidi tratá-las também como um ICE, já que, com um comentário extratextual, poderia expandir a compreensão das leitoras quanto à relevância da peça para a categorização de Olive Lahens. Optei por incluí-la na lista de palavras com explicação extratextual, no glossário. Apesar de perfume ser um conceito bem entendido pelas leitoras do português, na Era vitoriana, os frascos possuíam um maior valor ostentativo. Como diz Susan Eastman (2020, n.p.), “a variedade de frascos cheios de

perfume que uma dama vitoriana podia ter assustaria a maioria das mulheres de hoje em dia”.⁶⁹

No capítulo VI do conto, ocorre a resolução do conflito, ou a evitação dele, de certa forma. Colocada entre o pai e a mãe, confrontada por sentimentos desagradáveis e uma realidade paradoxal dentro do lar: pai e mãe que não se encaixam no que pai e mãe devem ser; relações interpessoais baseadas em jogos de aparência; e a gota d’água para os ânimos de Agnes foi o assédio sofrido, do qual a mãe não a protegeu.

Quadro 17 — Excerto, o conflito se materializa

Português	Inglês
[O sr. Moulton] diz coisas desagradáveis e tentou me beijar no outro dia. Tenho medo dele, e mamãe me deixa só com ele. Estava tendo dificuldades de me manter afastada dele, então pedi a papai que resolvesse. [...] papai ficou com tanta raiva que, a despeito de tudo que pude fazer para impedi-lo, desceu com suas roupas velhas até a sala de estar e, creio eu, insultou a todos. Eles foram embora, de qualquer forma. Senti que alguma coisa estava acontecendo, então fui escutar das escadas. Papai e mamãe estavam discutindo agressivamente, e quando ele agarrou o pescoço dela.... Eu fui correndo para separá-los.	[Mr. Moulton] says things that are not nice, and he tried to kiss me the other day. I was afraid of him, and mother used to leave me alone with him. I had difficulty in getting away from him, so I asked father to speak. [...] father got so angry, that notwithstanding all I could do to prevent him he went down in his old clothes to the drawing-room, and, I suppose, insulted every one. Anyhow they all went away. I felt that something was happening, so I listened on the stairs. Father and mother were talking violently, and when he grasped mother’s throat — I rushed between them.

Fonte: a autora. Destaque meu.

Agnes buscou ajuda do pai, e isso desencadeou uma discussão entre os genitores que acabou com uma agressão física. Vemos como Agnes se culpa pelo conflito entre os pais, ou é assim que ela se justifica. Mas fica também evidente, por meio de suas reações às interações sociais, às lembranças que tem da mãe, que ela não possui um temperamento capaz de lidar com a hipocrisia social, com a existência impossível de padrões e normas tão incongruentes com a realidade. Essa incompatibilidade social é que leva Agnes a desistir de vez “do mundo” e voltar para o convento, para o celibato.

⁶⁹ Tradução minha, no texto-fonte: The range of perfume-filled bottles that a Victorian lady might have would astonish most modern women.

Quadro 18 — Excerto, fala de Agnes

Português	Inglês
— Oh, padre! Feliz! Se o senhor soubesse.... Se soubesse... Não posso dizer-lhe. – Mas ao tomar a chegada do padre como um meio de escapar da posição perigosa entre seu pai e mãe, Agnes clamou: – Precisa me levar de volta ao convento ainda hoje. Não posso estar aqui quando minha mãe voltar para casa. Algo terrível pode acontecer. padre White, precisa me levar de volta ao convento, diga que me leva, diga.	‘Oh, Father; happy! if you only knew, if you only knew.... I cannot tell you.’ Then seeing in the priest’s arrival a means of escape from the danger of her position between her father and mother, she cried, ‘You must take me back to the convent to-night. I cannot meet mother when she comes home. Something dreadful might happen. Father White, you must take me back to the convent, say that you will, say that you will.’

Fonte: a autora. Destaques meus.

Diante do trecho destacado no quadro acima, em português, senti a necessidade de realizar uma alteração maior na linearidade do texto, focando mais no conteúdo da mensagem do que sua forma. A frase “não posso encontrar mamãe quando ela voltar para casa” não ocorre naturalmente em português com as mesmas nuances significativas da frase em inglês. Então, escolhi perder a forma para manter o efeito da frase. Em inglês, ao dizer “I cannot”, a súplica de Agnes adquire uma conotação de desespero, nos passa a impressão de que fisicamente ela não pode estar no mesmo lugar que a mãe, caso contrário, uma catástrofe aconteceria. Então, dizer que ela “não pode estar na casa”, em português, compensa a perda da nuance do verbo “*can*”, realiza esse efeito, traz essa conotação de um impedimento de estar no ambiente. Com isso estabelecido, na fala seguinte, pude manter o “não posso encontrar minha mãe. Não posso. / I cannot meet mother. I cannot.”

Discuti no Capítulo 2 como o celibato pode ser entendido como uma representação da arte e da maturidade pela perspectiva de George Moore. O desfecho do conto “Agnes Lahens” vem em imagens imaginadas, de um futuro não ainda vivido, como um ato não consumado — a fuga da mãe. O conflito entre os pais não se resolve realmente, volta ao estado de suspensão do início, não sabemos ao certo se o Major Lahens vai mesmo voltar ao que era antes do episódio de agressão física, nem como Olive Lahens vai viver dali para frente, como ela vai ficar depois de acalmados os ânimos. Mas é essa imagem incompleta mesmo que George Moore constrói, desde o início impressionista, que só se entende vendo o conto como um todo: Agnes rechaça o jogo de aparências da sociedade, mas se enclausura por detrás do véu do celibato, construindo para ela própria uma casa, o convento, de aparência

pura e simples, que não sofre com os males do lado de fora. Ainda que, por dentro, ela nunca deixe de pensar no pai e na mãe, nos problemas que eles têm. O celibato é o ato não consumado de aceitação da realidade.

Como último comentário quanto ao texto e à tradução do corpo do texto propriamente dito, explico minha abordagem dos diálogos, das escolhas sintáticas no geral. No Capítulo 2, mencionei meu trabalho de conclusão de curso, em que estudo e analiso as escolhas feitas por Paulo Henriques Britto em sua tradução de *Atlas de Nuvens / Cloud Atlas* (2004), de David Mitchell. Concluí que a obra de Mitchell é polifônica, formada por múltiplas vozes, e que Britto usou vários recursos para representar essas vozes no português, como Mitchell fez no inglês: alteração de sintaxe, escolhas vocabulares; criação de neologismos, emulação de dialetos etc.

A redação de George Moore, apesar de trazer várias influências artísticas, vários elementos culturais relevantes, é, no geral, homogênea no que tange o discurso. A correção gramatical e a formalidade do texto prevalecem. Todo o texto é permeado pela voz do narrador, talvez do escritor, sem variação relevante entre a fala de Olive e sua filha, do Major e de Lorde Chadwick, por exemplo, como podemos ver nos Quadros 13 e 18 (falas de Olive e Agnes). Mãe e filha, se lidas isoladamente, não possuem grandes distinções sintáticas e vocabulares. As falas de Agnes no geral possuem mais elementos fáticos, apostos, interjeições, chamamentos, como no Quadro 18. Mas o texto de Moore também contém notas de humor e sarcasmo, como visto no “Quadro 12 — Excerto, Major varredor”. Então, por vezes, recorri ao uso de ICEs brasileiros, uma criação autônoma, uma domesticação do texto, pois o efeito do humor era uma prioridade maior que a sintaxe e o vocabulário utilizado.

Quadro 19 — Excerto, o buchinho

Português	Inglês
O Major era um homem baixinho , uns cinco centímetros mais baixo que a esposa ou Lorde Chadwick. [...] Suas mãos pequenas e gordas eram cobertas de pelos avermelhados. Elas remexiam inquietas a calça e o colete, apertado demais no buchinho redondo dele [...]	The Major was a short man , shorter by nearly two inches than his wife or Lord Chadwick. [...] His short thick hands were covered with reddish hair. They fidgeted at the trousers and waistcoat, too tightly strained across his little round stomach [...]

Fonte: a autora. Destaques meus.

A inserção da referência brasileira não altera o sentido da frase, um “bucho” pode ser entendido em partes do Brasil, em Pernambuco, por exemplo, como uma “barriga redonda”, tal qual uma grávida fica “buchuda”. O diminutivo “-inho”, tal qual o

“little” em inglês, serve para efeitos carinhosos ou para efeitos degradantes. Descrever um homem adulto como alguém de “mãos inquietas / [hands that] fidgeted” e de “buchinho / little round stomach” cria um efeito cômico que, como vimos, constrói a percepção dos personagens sobre o Major. Esse exemplo também serve para mostrar como uma mesma estratégia pode servir propósitos diferentes e causar efeitos diferentes. No início do mesmo quadro acima, destaquei “um homem baixinho / a short man”. Tal qual “buchinho”, baixinho é um diminutivo comum no Brasil. A frase poderia também ser traduzida como “O Major era baixo”, que passaria mais o aspecto formal da redação, mas mudaria a linearidade da frase. A perda breve da formalidade certamente foi compensada em outros momentos, como na fala de Agnes, mostrada no “Quadro 18 — Excerto, fala de Agnes”, em que fiz uso da ênclise, cujo efeito de formalidade que causa ao texto é maior do que o necessário.

Outro argumento para escolhas como a do “buchinho” é um que não se pode nunca ser relevado: o componente caprichoso da tradução. Sendo um trabalho criativo, de maior potencialidade ainda, por ser uma criação literária, algumas tradutoras, eu inclusive, utilizarão a estratégia do “porque eu quis”, algo que Aixelá (2013), mais eloquente, chama de idiossincrasia.

4.3 CRIANDO O GLOSSÁRIO DE “AGNES LAHENS”

No meio editorial, o objeto “livro” é estudado e subdivido de maneira particular, nem sempre com a discussão sobre a diferenciação entre elementos textuais e paratextuais. *A construção do livro: princípios da técnica de editoração* (2012), obra de Emanuel Araújo atualizada por Briquet de Lemos, divide as partes do livro três categorias: pré-textuais, textuais, pós-textuais, além de apresentar o que seriam os elementos extratextuais. Nenhum dos termos apresenta definição clara, dentro da obra, e são apenas apresentados seus elementos constitutivos.

A parte pré-textual seria aquela que aparece comumente antes do texto (Araújo, 2012), por exemplo: folha de rosto, dedicatória, sumário, prefácio etc. (Araújo, 2012, p. 400). A parte textual contemplaria o texto propriamente dito, suas subdivisões e outros elementos que aparecem concomitante a ele, como por exemplo os capítulos, suas seções e subseções, as páginas capitulares, as notas (que também podem aparecer como elementos pós-textuais) além de elementos de apoio, como os quadros e tabelas (Araújo, 2012, p. 418). E a parte pós-textual vem entre a parte

textual e o fim do livro, podendo conter elementos como o posfácio, os apêndices, a bibliografia e o glossário (Araújo, 2012, p. 430).

Araújo (2012) apresenta a seguinte definição para “glossário”:

O glossário é uma coleção de glosas, vale dizer, uma lista de explicações de termos arcaicos, dialetais, técnicos etc. e pode apresentar-se na página em **linhas compridas** ou em colunas (duas, raramente três) e ser composto em corpo menor que o do texto. A consulta ao glossário será facilitada se cada termo **apresentar-se em versaletes** ou em negrito e a partir da segunda linha **de cada definição o bloco de texto sofrer um recolhido** de pelo menos um Cícero. (Araújo, 2012, p. 431, destaques meus).

O Cícero se trata de uma unidade de medida que corresponde à largura e altura das linhas, os “brancos interliterais” (Araújo, 2012, p. 290), ela corresponde a doze (12) pontos. A definição informa a composição (lista de glosas) e forma (apresentação na página e formatação da fonte) de um glossário, e servirá de guia para a estruturação do glossário no contexto desta dissertação. Entretanto, a definição de glossário como “lista de glosas” é redutiva e a discussão da função do glossário precisa ser expandida para que se entenda sua importância neste projeto de tradução.

Traduzir é tanto comunicar quanto representar. Aqui, comunicar (Nord, 2018) algo é trazer aquilo que está em outro sistema para dentro do horizonte de recepção pretendido; Representar (Lévy, 2011 [1963]) é mostrar, através da atividade da tradução, um produto que possa ser considerado “o mesmo” que sua fonte. Portanto, dentro dos parâmetros dessa dissertação, para traduzir preciso considerar como comunicar uma cultura a outra, e como mitigar as diferenças que podem existir entre cultura e linguagem (Aixelá, 2013), para que a tradução produto do processo tradutório, o texto literário, possa representar adequadamente o texto-fonte. Essa é a ideia que tenho construído ao longo da dissertação.

A cultura a ser representada aqui é a da Era vitoriana, mais especificamente, a percepção dela construída a partir do conto de George Moore. A cultura de recepção de “Agnes Lahens” e de *Celibates* (1895), era bem diferente da nossa, como já ficou estabelecido no Capítulo 1. O Brasil de 2024 tem um sistema político republicano, em oposição à monarquia parlamentar; tem uma estrutura de classe diferente, como também papéis sociais, relações trabalhistas, cargos, moda, costumes, economias... Mas as similaridades existem, e por isso as leitoras podem reconhecer e se relacionar com o texto de uma maneira mais próxima. Por exemplo: o Brasil é um país em valores cristãos são hegemônicos, até mesmo de um puritanismo moral e religioso presentes;

tem uma sociedade patriarcal, com papéis sociais latentes para “homens” e “mulheres”, ainda que acredite-se em uma mudança gradual do sistema; o Brasil é um país em que há uma clara diferença de peso nos julgamentos da moral desses “homens” e “mulheres”. Portanto, ainda que eu não trouxesse certos ICEs menos evidentes à tona, certamente uma leitora brasileira seria capaz de se relacionar com os temas do conto “Agnes Lahens”.

A tradução, de uma visão “superficial” media o sentido para as leitoras que não alcançam o texto em inglês, seja por desconhecimento da língua, seja por desconhecimento do texto, pois traduzi-lo chama atenção a ele. Mas ela media também sentido em instâncias menos visíveis e de maneiras mais indiretas.

No capítulo 2 falei sobre os paratextos e metatextos, como também indiquei que faria um glossário para o conto. Nas seções anteriores, mostrei casos específicos para exemplificar meu pensamento e processo decisório até definir os termos que consideraria como *culturemas*, *realia*, ICEs.

O glossário, além da definição mais formal apresentada, é também entendido aqui como um paratexto (Guerini; Manzato, 2020), como já disse, e ele, como os demais paratextos, tem como função “oferecer algum comentário no texto e [o paratexto] influencia como o texto é recebido” (Batchelor, 2018, p. 10)⁷⁰, é um lugar de mediar sentidos, de representar (Guerini; Manzato, 2020). Todos os paratextos, em maior ou menor grau, trabalham para trazer maior familiaridade àquilo é culturalmente mais desconhecido (Watts, 2000).

Mas, apesar de contribuir positivamente ao trabalho de quem traduz, as pesquisas de Guerini e Manzato (2020), e Batchelor (2018), chegam à conclusão de que o glossário não é extensamente discutido no âmbito dos estudos da tradução.

Reitero a posição de Guerini e Manzato (2020) de que glossários são um paratexto importante para a veiculação de significados e elementos culturais, e que, portanto, apontam para discussões sobre a ética da tradução. A perspectiva das autoras é de que os paratextos, especificamente o glossário, permitem que se mantenha o outro enquanto outro na tradução, estabelecendo adequadamente uma relação dialógica. E, ainda no contexto de seu estudo, as autoras investigam a possível exotização da cultura brasileira nas traduções italianas, e discutem como os glossários podem “criar uma relação dialógica entre naturalização e exotização”

⁷⁰ Tradução minha, no texto-fonte: “[...] provides some commentary on the text and influences how the text is received [...]”

(Guerini; Manzato, 2020, p.107) e “aproximar o público-leitor à cultura ‘periférica’ do texto-fonte sem cair em fáceis exotizações” (Guerini; Manzato, 2020, p.107).

Este elemento não se converte no contexto dessa dissertação. Ainda permito-me apresentar a você, leitora, elementos de uma cultura outra, mas não uma considerada “periférica”. Para todos os efeitos editoriais e literários, a cultura inglesa retratada em “Agnes Lahens” não é periférica, é central, anglófona e entendida como “clássica”, por mais que George Moore não esteja entre os escritores do cânone estudados no Brasil. No contexto dessa dissertação, portanto, o efeito dialógico que se cria é justamente o de apontar um afastamento dentro de algo aparentemente similar. Não no sentido de tornar mais inalcançável a cultura e seus aspectos, mas no de dar perspectiva, ampliar o grau de visão das leitoras para o panorama do conto.

O glossário será construído aos moldes de Araújo (2012), e as glosas seguirão a ordem de aparição da expressão no texto, pois o pretendido é que se acompanhe a leitura com a consulta ao glossário. Digitalmente, será possível acessar o glossário por meio de hyperlinks em numeração sobrescrita. A numeração sobrescrita pode ajudar a consulta posterior aos termos, mesmo em um produto impresso. Como a dissertação usa algarismos arábicos para suas referências, a fim de evitar confusões, utilizarei numerais romanos para as entradas do glossário. Por exemplo, vejamos a formatação da glosa de um termo já exemplificado:

¹**VARREDOR** Em inglês *crossing sweepers* (varredores de calçadas), ou apenas *sweepers* (varredores), eram pessoas, especialmente crianças, que ganhavam a vida varrendo calçadas e vias, removendo lixo, fezes de cavalo e outros dejetos em troca de gorjetas ou esmolas das pessoas mais abastadas. Essa ocupação perdurou até os anos iniciais do século XX (Jane Austen's World, 2007).

A glosa acima apresenta sucintamente os varredores, figuras vistas nas ruas da Londres em que está ambientada a narrativa de “Agnes Lahens”, e não apenas “pessoas que varrem”, como apontado no verbete dicionarizado, vide o verbete Aulete Digital (2023) abaixo, mas pessoas que viviam de mendigar as gorjetas oferecidas por aqueles mais abastados.

(var.re.dor) [ô]

a.

1. Que varre

sm.

2. Pessoa que varre; GARI: Chame o varredor para limpar a calçada.

[F.: varre(r) + -dor.] (Aulete Digital, 2023).

O glossário, apesar de estar ao fim, de maneira nenhuma é menos relevante para minha tradução. As escolhas linguísticas e estilísticas que fiz ao construir o texto fazem parte de uma leitura crítica, de uma interpretação minha como uma leitora informada, ou pelo menos é o que eu almejo que seja: é a síntese da leitura do texto-fonte feita pela tradutora e de seu julgamento, no sentido de análise e decisão, sobre o texto (Batchelor, 2018). Como paratexto, o glossário faz parte desse processo analítico, é uma decisão consciente minha. Ele informa às leitoras de minha intenção de informar; ele informa às críticas *como* pretendo informar, *o que* pretendo informar. Tudo que posso dizer a mais, é que o efeito desejado é aquele que mencionei acima, “de dar perspectiva, ampliar a o grau de visão das leitoras para o panorama do conto.”

4.4 UM TEXTO NÃO FINAL

Ao longo da dissertação, reafirmei meu posicionamento de que nenhuma tradução é final, no sentido de ser única ou última. Para “Agnes Lahens”, isso é verdade também, pois não existe uma única versão publicada do conto. Como mencionado no Capítulo 2, a versão da British Library reproduz a primeira edição de *Celibates*, publicada em 1895, já a coleção da Delphi com a qual tive contato posteriormente, parece reproduzir a versão de 1915, considerando elementos presentes, como a introdução escrita por Temple Scott (1864–1939).

Reitero que não considero que a existência de uma publicação posterior do texto invalide uma tradução da edição de 1895, pois ler e entender quaisquer versões disponíveis auxilia o estudo de George Moore e serve aos estudos da tradução, em discussões acerca da escolha dos textos traduzidos, a interpretação dos textos, a manipulação do texto-fonte e como isso afeta sua tradução etc. Na presente seção, traço um breve comentário sobre essas reflexões durante minha leitura de “Agnes Lahens” e sobre as mudanças que notei entre as edições.

George Moore e a editora alteraram o texto do conto “Agnes Lahens” em mais de um aspecto. Alguns deles podem ser considerados mais ordinários na troca de edições, como a correção de erros de composição do texto (omissão de letras, duplicação de sinais etc.) e alteração de pontuação. Entre a edição de 1895 e 1915, por exemplo, muitos ponto-e-vírgula (;) foram substituídos por vírgulas (,), ou vice-versa. Vide o quadro abaixo, em que ponto-e-vírgulas foram substituídos por vírgulas na edição de 1895, e o erro na grafia do nome de St. Clare foi corrigido:

Quadro 20 — Comparativo de “Agnes Lahens” entre edições

1895	1915
‘Agnes must come to my shootin’ party; we must find a young man for her; there is Mr. Moulton, or would you like Mr. St. Clair better? I hope, Mr. Moulton, you’ll be able to come to Morelands on the twenty-fifth.’	‘Agnes must come to my shootin’ party, we must find a young man for her, there is Mr. Moulton, or would you like Mr. St. Clare better? I hope, Mr. Moulton, you’ll be able to come to Morelands on the twenty- fifth.’

Fonte: Moore (1895); Moore (1915). Destaques meus.

Entretanto, também foram notadas alterações consideráveis no conteúdo de algumas cenas, particularmente nos capítulos II e V. As mudanças do capítulo II ocorrem durante um jantar na casa da família Lahens, e dão uma voz diferente a alguns dos personagens, especialmente o sr. St. Clare, que na edição de 1895 discute com mais profundidade a relação entre as pessoas que vivem “na sociedade”, “no mundo”, e aquelas que escolhem a vida do monastério. Enquanto isso, na versão de 1915, a discussão foca em outro aspecto, pois em vez de se tornar uma conversa sobre a filosofia e moral de vida daqueles que escolhem entre a religião e o mundo, torna-se uma discussão sobre o dinheiro e a diferença de classes, como pode ser visto nos Quadros 21 e 22, abaixo.

Saímos de uma leitura mais focada na construção da imagem do celibato monástico versus a vida mundana social, para uma discussão puramente “mundana”. Ou seja, na edição de 1915, Moore recorta a inserção de uma perspectiva externa sobre a vida monástica, deixa a discussão muito mais focada no que Agnes percebe ser essa vida, já que a maior parte das informações de como é essa vida vem dela própria. Enquanto isso, na de 1895, acompanhamos a discussão por um personagem também interessado no assunto, como era o próprio Moore, algo que poderia indicar a inserção da voz do escritor no texto.

Quadro 21 — O sr. St. Clare em 1895

Português	Inglês
— [...] Pensem, existem milhares de pessoas que abrem mão de tudo que chamamos de prazer: amantes, apostas, jantares, viagens; e que aceitam uma vida com adversidades piores do que as que qualquer governo teria coragem de impor a seus piores bandidos; milhares que, quando se deitam, podem apenas chutar fora as sandálias, e se levantar	‘[...] Think, there are thousands who give up all that we call pleasure — mistresses, gambling, dinner-parties, travelling — and accept a life more terrible in its hardship than that which any government would dare to impose upon its worst criminals; thousands who when they lie down may only kick off their sandals, and get up in their habits

em seus hábitos enrijecidos pelo suor do dia anterior, prontos para se lançar ao chão e rezar; que vivem em silêncio perpétuo, não comem nem carne, nem peixe, apenas uns poucos legumes mirrados fervidos na água; que, sustentados por tão parca comida, trabalham o dia todo nos campos, e que, ao serem perguntados se estão felizes, respondem “Demais”.	stiffened with the sweat of the preceding day to throw themselves immediately on the floor and pray; who live in perpetual silence, who eat neither meat nor fish, but only a few poor vegetables boiled in water; who, sustained by such spare food, work all day in the fields, and who, when you ask them if they are happy, answer, “Too happy”.
---	--

Fonte: A autora.

Quadro 22 — O sr. St. Clare em 1915

Português	Inglês
<p>— Porém se perguntássemos ao homem médio – o sr. Harding disse — o que ele faria se tivesse dez mil por ano, ele nos responderia que não faria nada. Mas talvez faça. O único homem que não faz nada é aquele que de repente consegue dez mil por ano; tenta viver de sua renda; não consegue, ele morre dela.</p> <p>[...] Esforçam-se o suficiente, e ocupam-se da tarefa mais difícil de todas, o lazer. Pois por algum estranho mal-entendido, os meios mais tediosos e insuficientes de distração são chamados de lazer. Apostas, jogos de azar, viagens, jantares, fazer amor. Enquanto isso, as formas válidas e satisfatórias de ocupar o tempo, de ganhar a vida com o suor da própria testa, recebe o nome desagradável de “trabalho”.</p>	<p>‘Yet if we asked the ordinary man,’ said Harding, ‘what he’d do if he had ten thousand a year, he would answer that he would do nothing. But he may not. The only man who does nothing is the man who suddenly acquires ten thousand a year; he tries to live on his income; he doesn’t, he dies of it. [...] They work hard enough, and their work is the hardest of all, their work is amusement. For by some strange misunderstanding all the most tedious and unsatisfactory means of distraction, are termed amusement, betting, gambling, travelling, dinner-parties, love-making. Whereas the valid and sufficient form of distraction, earning your livelihood by the sweat of your brow, is designated by the unpleasant word Labour.’</p>

Fonte: A autora.

Essa alteração temática também altera o quanto vemos dos personagens secundários, pois modifica também a interação entre eles. Enquanto em 1895 temos uma troca focada em St. Clare e Lilian Dare, cujo relacionamento é relevante para a perspectiva de Agnes sobre a sociedade, a de 1915 foca na troca entre Moulton e St. Clare, o que dá à cena uma leitura maior da ideologia das duas esferas: homens falam de trabalho e dinheiro, são menos religiosos; mulheres falam de casa e amor, são mais religiosas.

Moore também alterou a paragrafação em alguns pontos, e fez alterações mais sutis em alguns trechos, como retirar vocativos. Estudar todas elas é um estudo a

parte, que fica para o futuro. Mas apenas a título de exemplo, vejamos também duas alterações na construção de dois dos protagonistas: o Major Lahens, e Agnes Lahens.

Moore acrescentou na edição de 1915 uma fala do Major logo após a agressão física que cometeu contra a esposa. Conversando com Agnes, ele diz: “Ela foi encontrar aquele homem, mas não vai! Eu juro!... Aquele homem, vou segurá-lo pelo pescoço. Devia ter feito isso muito tempo atrás, mas ainda há tempo.” (Moore, 2018 [1915], n.p.)⁷¹. Esse simples diálogo aumentou exponencialmente a percepção da agressividade do Major, e como Agnes precisou de forças para impedi-lo de ir atrás da mãe. Como leitoras, percebemos melhor como a situação pode ter impactado Agnes a partir da fala de seu pai e como ela deve tê-la recebido.

Em relação a Agnes, o final dessa mesma cena mostra uma alteração narrativa considerável do ponto de vista da moça. Nos Quadros 23 e 24, abaixo, vemos o encerramento do capítulo V, em que Moore recorta, quase em sua totalidade, a intromissão do narrador no íntimo de Agnes Lahens.

As partes em negrito nos trechos em inglês indicam o texto que se repete nas duas edições. Na edição de 1895, há uma descrição mais detalhada sobre os sentimentos de Agnes em relação ao seu ambiente, que se mistura às sombras da sala de estar, o principal elemento espacial do conto. Já na de 1915, George Moore remove esse elemento, optando por fazer uma ligação mais pragmática entre os capítulos V e VI, uma construção menos “impressionista” (O’Sullivan, 2006). Outra diferença que a alteração suscita está no enfrentamento do conflito por parte de Agnes. Na edição de 1895, esse é o momento em que Agnes finalmente não consegue escapar de pensar em como a visão que tem da mãe choca com aquilo que está vivenciando. Já na edição de 1915, Agnes fica estacionada na cena, o pouco que vemos de seu confronto com a realidade não está mais aparente.

Quadro 23 — Cena final do capítulo V em 1895

Português	Inglês
Ela pôs a mão na testa, sentiu os olhos: estavam secos e ardiam. E o fogo queimava baixo na grade da lareira, a luminária com cúpula de papel formava apenas um pequeno círculo luminoso; e o crepúsculo parecia cheio dos visitantes	She pressed her hand to her forehead; she felt her eyes: they were dry and burning. And the fire was burning low in the grate, the paper-shaded lamp made only a small circle of light; and the dusk seemed filled with her

⁷¹ Tradução minha, no texto-fonte: ‘She’s gone to meet that man; but she shall not. She shall not! I swear it! ... That man, I’ll take him by the throat. I ought to have done so long ago; but it is not too late.’

<p>da mãe. Lorde Chadwick inclinando-se sobre os ombros da mãe, o sr. St. Clare sentado ao lado de Lilian Dare; Agnes podia quase ouvir o sr. Moulton puxando a cadeira mais para perto, ou obsequiosamente abrindo espaço para que Lorde Chislehurst viesse conversar com ela. E no silêncio da sala de estar, um sentimento de pavor, um frio malévolos lhe tomou o corpo, segurando-a ali, como estava, paralisada. O mal-estar do pensamento. Em sua trágica intervenção, não houvera tempo para pensar, mas no silêncio da sala de estar, não podia senão pensar, tinha que pensar na mãe.</p>	<p>mother's visitors. Lord Chadwick leaning over her mother's shoulders, Mr. St. Clare sitting by Lilian Dare; and Agnes could almost hear Mr. Moulton drawing his chair nearer, or obsequiously making room for Lord Chislehurst to come and talk to her. And in the silence of the drawing-room a sense of dread, a cold sickness filled her flesh, holding her, as it were, paralysed. It was the sickness of thought. In her tragic intervention there had been no time for thought, but in the silent drawing-room she could not but think, she had to think of her mother.</p>
---	--

Fonte: Moore (1895); Moore (1915). Destaques meus.

Quadro 24 — Cena final do capítulo V em 1915

Português	Inglês
<p>Ela pôs a mão na testa, sentiu os olhos, estavam secos e queimavam, e foi apenas quando o servo anunciou a chegada de padre White que as lágrimas caíram.</p>	<p>She pressed her hand to her forehead; she felt her eyes, they were dry and burning; and it was not until the servant announced Father White that her tears flowed.</p>

Fonte: Moore (1895); Moore (1915). Destaques meus.

Ou seja, na edição de 1895, durante essa cena, a compreensão do estado mental de Agnes se dá pela intromissão do narrador nos pensamentos da personagem. Enquanto isso, a de 1915, com a remoção dessa intromissão e o acréscimo da fala do Major, constrói essa compreensão a partir de uma inferência diante da violência e agressão física, e de nossa leitura de que Agnes, sentada na sala, ficou reprimindo as próprias emoções, até receber a visita de alguém que pudesse ajudá-la.

As alterações aqui demonstradas não me parecem implicar uma necessidade de releitura da obra, pois boa parte delas aponta para os mesmos elementos considerados relevantes: a diferença entre os papéis sociais do gênero, a situação conflituosa entre os pais de Agnes e a inabilidade da jovem de lidar com o conflito entre o que é o mundo fora do convento e o mundo conventual. Entretanto, altera-se o conteúdo e a linearidade do texto a ser traduzido. Minha opção por traduzir o conteúdo do livro em 1895 remove das leitoras trechos como os apresentados nessa seção, portanto, julguei essencial comentar minha opção pela edição de 1895. Além de ter sido a primeira edição com a qual tive contato, parece-me adequado traduzi-la

na forma que tomou inicialmente no sistema literário, e deixar indicado que, depois, outra tradução é possível. Além de registro de uma edição, serve também como possibilidade de releitura e retradução mais adiante, a partir da edição de 1915, do estudo das edições. Estando no controle da edição e publicação de minha própria tradução, tenho a possibilidade de informar às leitoras de que existem pelo menos dois textos diferentes para o mesmo conto, “Agnes Lahens”, dessa forma, não julgo que sou desleal a George Moore, nem a quem pretendo que o leia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Traduzir é o ato humilde de mostrar aos outros a história que se quer contar. Então mesmo com o objetivo egoísta de escrever um texto que represente um autor e a mim mesma como tradutora, mesmo assim, realizamos um ato altruísta de despejar parte de nós, de nossas reflexões, de nossos conhecimentos, de nossa visão de mundo e da literatura. Todos esses aspectos sóciohistóricos vão influenciar quem lê e como se lê, o que torna o traduzir uma atividade de grande responsabilidade, uma atividade que gostaria de poder me dar sempre que algo que merece ser lido.

Como deve proceder a pessoa tradutora? Tive contato tardiamente com o conceito de lealdade (Nord, 2016 [1989]). Ele me ajudou a expressar minha ideia do que a “fidelidade” deveria ser, algo que acredito tornar mais ética a tradução: a lealdade é dar conta, de maneira atenciosa, de todos os sistemas, e das figuras desses sistemas, que estão relacionados à tradução. Vimos, por meio de meus comentários, que a tradução poderia vir de outras várias formas, a depender dos envolvidos, da pretensão da tradução, de todo o contexto de sua produção. Vimos que a forma que o texto traduzido tomou veio a ser por uma leitura crítica minha, por minhas intenções e com o propósito particular de mostrar George Moore e a cultura vitoriana para o público, fazendo uso de opções por vezes menos alinhadas com um mercado editorial sudestino — que não faz parte do contexto de produção dessa dissertação — e com o apoio de minhas análises e comentários para expandir o horizonte de sentidos possíveis dentro da obra.

Que elementos devem ser levados em consideração em uma tradução, particularmente a literária? Além da atenção que se deve dar aos sistemas que tocam a tradução, vejo, como Aixelá (2013 [1996]) diz, que a historicidade é uma característica inseparável da tradução, “que caminha junto à noção de linguagem e à noção do outro que cada comunidade linguística tem tido ao longo de sua existência.” (Aixelá, 2013, p. 186). Isso quer dizer que língua, cultura, literatura e linguística estão envolvidas no processo de tradução. A assimetria entre as línguas, entre as culturas; a relação das tradições literárias com os textos (fonte e alvo); os ICEs, culturemas, *realias* e como eles interagem com as culturas envolvidas; a forma como normas linguísticas influenciam às literárias; a forma como as possibilidades linguísticas abrem caminhos para a representação do outro; o estilo do autor e como ele se constrói.

E qual o trabalho de quem traduz George Augustus Moore? É justamente dar conta desses aspectos acima mencionados. A partir de agora, sou uma das representantes de George Moore (1852–1931) no Brasil, não apenas tradutora, mas editora, crítica e revisora de uma obra que já foi apresentada noutra lugar e tempo. Para isso, precisei entender: como se realizou a narrativa de Moore? Como e se opera a intertextualidade e subjetividade em sua obra? Como trabalhar as figuras, os símbolos, as vozes (que vozes estão presentes?), e demais elementos presentes no texto do autor?

Estabeleci que “Agnes Lahens” é um conto, apesar do formato inusitado, por carregar um único grande conflito narrativo. Estudei o texto e a crítica, e cheguei à conclusão de que *Celibates* (1895) faz parte de um período de transição estilística do autor, na qual podemos ver descrições típicas do realismo, mas com a intromissão do impressionismo como classificado por O’Sullivan (2006) e exemplificado por Huguet (2006), que nos mostraram que o subjetivo dos personagens se misturava às descrições e narrações, e através dos comentários demonstrei como podíamos ver as percepções de mundo desses personagens não apenas por meio dos diálogos, mas pela voz do narrador. Além disso, a edição estudada aqui, a de 1895, não é a única versão publicada do texto: notei diferenças de conteúdo em mais de um capítulo ao fazer uma comparação com a edição de 1915. O estilo de Moore é formal nas duas, as mudanças nos diálogos dos personagens não foram minha prioridade, pois não considerei que havia sutilezas no discurso de cada personagem. A utilização da imagem, por outro lado, avaliei como mais relevante para o estilo de Moore, que faz uso de cômodos, objetos e descritivos materiais para construir as impressões subjetivas na diegese do conto. A cultura formadora dessas imagens, a cultura que alimenta essas impressões, tornou-se, talvez, a minha maior prioridade, e a criação de uma estratégia de explicação extratextual, um paratexto, o glossário, se mostrou necessária. Espero, por meio dele, ter ajudado a apresentar criticamente a cultura inscrita em “Agnes Lahens”.

Revisitando, mas agora revendo o que foi dito na introdução: traduzir é um ato de imensa coragem, pois ponho palavras nas mãos de um autor que sequer aprendeu uma vírgula de português. Quem traduz “[...] ‘traduz direito por linhas tortas’” (Aslanov, 2015, p.17), e que é quase inevitável a *felix culpa* ao se traduzir texto, parágrafo, frase ou palavra qualquer (Aslanov, 2015). Traduzir é, portanto, um ato de libertação do texto, do autor e da tradutora. O autor que imagino querer ser lido, o texto que só

existe na leitura, e a tradutora, agente do ato de traduzir, que quer, metaforicamente, subir ao palco e o representar para todos que ainda não o puderam ler.

Neste trabalho, traduzi George Moore ao português criando uma representação (Lévy, 2011 [1963]) de “Agnes Lahens” às pessoas leitoras do Brasil dentro e fora da academia; Comentei o conto e minha tradução no melhor da minha habilidade, com o intuito de fazer crescer o corpus teórico em relação ao autor irlandês e, com o comentário da tradução, poder servir aos Estudos da Tradução tanto como relato de experiência individual, como também uma possibilidade de abordagem do texto a ser traduzido que pode vir a servir outras pessoas tradutoras. No futuro breve, espero publicar a tradução de George Moore inserindo um pouco mais o autor no círculo leitor brasileiro.

Como agente da tradução, meu papel foi o de dar voz ao texto. Mas meu papel como analista do texto e comentarista do processo de tradução me tornou, ao mesmo tempo, leitora de George Moore e leitora de mim. Como voz do texto, falei a qualquer pessoa que tenha vontade de apreciar literatura. Como analista medieei o sentido entre o texto de minha tradução e o texto de George Moore, que apesar de se apresentarem como “o mesmo”, são criações distintas e por vezes podem discordar de si em níveis menores do texto. Como comentarista, fiz perguntas e anotações sobre meu próprio processo, para que você, ao ler, pudesse seguir ao meu lado em parte do processo e entender o meu ponto de vista e minhas escolhas linguísticas e estéticas.

Traduzi um homem quando poderia ter traduzido uma mulher ou uma pessoa queer. Não digo isso como uma condenação, apenas uma constatação, outras perspectivas devem ser analisadas. Estudar o retrato feminino pelos olhos de um homem da Inglaterra do século XIX alimenta nossa leitura crítica dos textos e, apesar da posição polêmica em que eu mesma coloquei as opiniões de Moore, não podemos negar que a relação dialética entre Olive Lahens e Agnes abre muitas portas para trabalhar a relação da mulher com a sociedade e com outras mulheres. Uma visão crítica de algo possivelmente negativo é de extrema importância. Creio que as personagens femininas de George Moore em “Agnes Lahens” são interessantes e aprecio o retrato que ele construiu para elas. Como as vemos, como as lemos, não depende só dele.

Traduzi um texto do inglês, língua hegemônica, “língua mundial”, como diz Pascale Casanova (2021). E como bilíngue, sou dominada (Casanova, 2021) pelo meu viés de acesso a um texto a essa língua. Mas traduzi um texto pouco acessível

de um autor pouco estudado no Brasil, que é natural de um país colonizado, a Irlanda. No Capítulo 1 falei de “Homesickness” e as possibilidades de leitura compartilhadas entre os imigrantes irlandeses e brasileiros. Toda a dissertação mostra como é importante olhar criticamente para a construção dos papéis sociais e como a literatura faz parte disso. Outros textos de outras culturas e outras línguas podem e devem ser traduzidos. Deixo o convite a pessoas mais espertas do que eu.

Traduzir o texto de um autor com tantas experiências textuais e estilísticas foi um desafio e um exercício agradável. Traduzir um texto de *Celibates* (1895), uma obra com 129 anos, me ensinou a olhar com mais cuidado para aquilo que está além das linhas, a perceber que mesmo quem lê na língua inglesa pode perder referências se não estiver ciente de elementos culturais e linguísticos que se perderam ou se modificaram com o tempo — o valor de se examinar a intertextualidade. Por isso a historicidade da tradução, por isso uma tradução não é a única tradução válida e nunca será a última possível. Como George Moore escreveu e reescreveu seus textos, a tradução pode escrever e reescrevê-los em outras línguas.

Celibates (1895) marcou a carreira de George Moore, e a tradução de “Agnes Lahens” é um convite às leitoras brasileiras para explorar a literatura complexa e a existência complexa desse homem e, particularmente, das mulheres que ele pintou.

REFERÊNCIAS

AIXELÁ, Javier F. “Itens Culturais-Específicos em Tradução”, de Javier Franco Aixelá. Tradução de Mayara Matsu Marinho; Roseni Silva. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 5, n. 8, p.185–218, jan./jun., 2013. ISSN: 21767904.

ALBERT Nobbs. Direção: Rodrigo García. Produção: Mockingbird Pictures; Trillium; Productions; Parallel Film Productions; Morrison Films; WestEnd Films (Estados Unidos; Irlanda; Reino Unido; França). Intérpretes: Glenn Close; Mia Wasikowska; Aaron Taylor-Johnson; et. al. Roteiro: Gabriella Prekop; John Banville; Glenn Close. Estados Unidos; Irlanda; Reino Unido; França: Mockingbird Pictures; Trillium; Productions; Parallel Film Productions; Morrison Films; WestEnd Films; Chrysalis Films; Allen & Associates; Bord Scannán na hÉireann / The Irish Film Board (Irish Film Board, support), 2011. (113 min), son., color.. ISAN: 0000-0003-0D4E-0000-R-0000-0000-U.

ALEGRE, Reina. L. **Doutor Estranho no multiverso da loucura**. Tradução de Júlia Serrano. São Paulo, Excelsior, 2023. ISBN 9786580448685.

ALVES, Júlia M.. **Janela Vitoriana**. 2024. 1 original de arte, nanquim em papel, 21 x29 cm. Coleção particular.

ARAÚJO, Emanuel, 1942-2000 2.ed. **A construção do livro** [recurso eletrônico]: princípios da técnica de editoração/ Emanuel Araújo; revisão e atualização Briquet de Lemos; prefácio Antônio Houaiss. - Rio de Janeiro: Lexikon, 2012. 640 p., recurso digital: il. ISBN 978-85-86368-85-1 (recurso eletrônico).

ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. 1ª ed. São Paulo, Perspectiva; Casa Guilherme de Almeida, 2015. (Debates; 338). ISBN: 9788527310390.

BATCHELOR, Kathryn. **Translation and paratexts**. London, New York: Routledge, 2018.

BERUTTI, Eliane B. Albert Nobbs: Mulher, masculinidade e Passing. *In*: HENRIQUES, Ana Lucia de S. (org.). **Feminismos, identidades, comparativismos**: vertentes nas literaturas de língua inglesa–Vol.XII. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2014, p. 20–30. ISBN: 9788577853267.

BENJAMIN, Walter. **A Tarefa-renúncia do tradutor**. Tradução de Susana Kampff Lages. *In*: CASTELO BRANCO, L. (org.). A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008 [1923], p. 66–81.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. Tradução: Susana Kampff Lages. *In*: HEIDERMAN, W. (org). Clássicos da teoria da tradução. 2 ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010 [1923], p. 201–231.

BENJAMIN, Walter. **The Art of Storytelling**. *In*: BENJAMIN, W. The Storyteller essays. Tradução de Lewis Tess. Nova Iorque: New York Review Books, 2019, [n.p.].

BENNETT, Linda. George Moore and James Joyce: Story-Teller versus Stylist. JSTOR, **Studies: An Irish Quarterly Review**, vol. 66, n. 264, 1977, p. 275–91. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/30090092>. Acesso em: jul. 2022.

BOLDT, Andreas. The Tribes Of Galway, 1124–1642 — Adrian Martyn: Reviewed by Andreas Boldt. **HISTORY IRELAND**, Dublin, n. 4, v. 29, jul./ago. 2021. Book Reviews. Disponível em: <https://www.historyireland.com/the-tribes-of-galway-1124-1642/>. Acesso em: abr. 2023.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. **Irish literary renaissance**. [ONLINE]: Encyclopedia Britannica, 2 Mar. 2012. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Irish-literary-renaissance>. Acesso em: nov. de 2023.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Tradução de Ivo Barroso. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 [1990]. ISBN: 8571641250.

CASANOVA, Pascale. **A língua mundial**: tradução e dominação. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres. Florianópolis, Editora da UFSC; Brasília, Editora UNB, 2021. ISBN: 9786558050056; 9786558460343.

CAVE, Richard A. A study of the novels of George Moore. (Irish Literary Studies 3). Nova Iorque; Londres: Harper & Row Publishers inc.; Library of Congress, 1978. ISBN: 0064910148. Disponível em: https://archive.org/details/studyofnovelsofg0000cave_n3i3/mode/2up. Acesso em: jun. de 2023.

CELIBATE. *In*: MERRIAM-WEBSTER.COM Dictionary. Springfield: Merriam-Webster online, [s.d.]. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/celebate>. Acesso: jun. de 2023.

CHAPMAN, Siobhan. **The pragmatics of revision George Moore's acts of rewriting**. Gewerbestrasse/Suíça: Springer International Publishing; Palgrave Macmillan, 2020. ISBN: 9783030412678.

CHERNOCK, Arianne. **The Right to Rule and the Rights of Women**. Cambridge, Cambridge University Press, 2019. ISBN: 1108484840.

CHESTERMAN, Andrew; WILLIAMS, Jenny. **The map** – a beginner's guide to doing research in translation studies. 1ª ed. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

CHESTERMAN, Andrew. Translation Ethics. *In*: D'HULST, Lieven. GAMBIER, Yves. (eds.). **A History of Modern Translation Knowledge** – Sources, concepts, effects. Amsterdam: Benjamins, 2018, p. 443–448.

CORDEA, Diana. Two approaches on the philosophy of separate spheres in mid-Victorian England: John Ruskin and John Stuart Mill. **Procedia - Social and Behavioral Sciences**, [online], v. 71, p. 115–122, jan., 2013. Disponível em:

<https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2013.01.016>. Acesso em: nov. 2023. ISSN: 18770428.

CUMMINS, Anthony. Émile Zola's Cheap English Dress: The Vizetelly Translations, Late-Victorian Print Culture, and the Crisis of Literary Value. **The Review of English Studies**, v. 60, n. 243, 2009, p. 108–32. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40267514>. Acesso em: maio 2023.

DAVIS, Justin A. **The Theological Edifice of Modern Experiential Protestantism: Schleiermacher, Kierkegaard, and Palmer's Reconstruction of nineteenth Century Pietism**. 2017. Dissertação (Estudos da religião, Departamento de História da Universidade de Missouri). 2017. Universidade de Missouri, Kansas City, 2017. 921 f. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10355/60495>. Acesso em: nov. 2023.

DE PABLOS, Maria Elena J. George Moore: the committed feminist. In: PIERSE, M. (ed.). **George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds**. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, p. 184–196. ISBN: 1847180299.

DE MARIA, Luzia. **O que é conto**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004 [1984]. Coleção primeiros passos; 135. ISBN: 8511011358

EASTMAN, Susan. **Vintage glass perfume bottles**. Herald-times online, Bloomington, jul. 2020. Disponível em: <https://www.heraldtimesonline.com/story/lifestyle/home-garden/2020/07/31/vintage-glass-perfume-bottles/43805753/>. Acesso em: nov. de 2023.

ECO, Umberto. **Quase a mesma coisa** – experiências de tradução – Livro vira-vira 2. 1ª ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011a.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura** – ensaios – Livro vira-vira 1. 1ª ed. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011b.

FASHIONABLE. In: . WEBSTER, Noah (et al). **Webster's complete dictionary of the English language**. Londres: George Bell & sons; 1886 [1880], p. 498.

FLEMING, Brendan. "Mildred Lawson": A Reinterpretation Based on the Forgotten Serial Version of 1888. In: PIERSE, Mary. (ed.). **George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds**. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, p. 142–159. ISBN: 1847180299.

FRAZIER, Adrian. Rapprochement with a very old man: Joyce's London meetings with George Moore. JSTOR: **Joyce Studies Annual**, vol. 3, 1992, p. 228–36. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26283611>. Acesso em mar. 2022.

FRAZIER, Adrian. "I No Longer Underrate Him": The Question of Moore's Value. In: PIERSE, Mary. (ed.). **George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds**. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, p. 2–11. ISBN: 1847180299.

FREITAS, Luana F. de; COSTA, Walter C. **A Sentimental Journey em tradução: pontuação e notas**. In: FREITAS, L. F. de; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA; Walter C. (org.). *Literatura traduzida: tradução comentada e comentários da*

tradução. Fortaleza: Substância, 2017, p. 37–58. (TransLetras; v. 2). ISBN: 978-85-69643-24-1.

FREITAS, Luana F. de; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter C. (orgs.). **Literatura traduzida**: tradução comentada e comentários da tradução (TransLetras; v.2). 1ª ed. Fortaleza: Substância, 2017, p. 15–35.

GARCIER, Fabienne. George Moore's The Untilled Field: the irish short story at a crossroads. *In*: PIERSE, Mary. (ed.). **George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds**. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, p. 10–48. ISBN: 1847180299.

GASPARI, Fabienne. More Than Dramas of Sterility: Portraits of the Artist in Moore's Fiction. *In*: PIERSE, Mary. (ed.). **George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds**. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, p. 12–23. ISBN: 1847180299.

GRAY, Peter: The Great Famine, 1845–1850. *In*: **The Cambridge History of Ireland: Volume III 1730–1880**. Dublin: Cambridge University Press, 2018.

GREEN, Sarah. Impotence and the Male Artist: The Case of George Moore. Yorkshire, **Journal of Victorian Culture**, v. 24, n. 2, 2019, p. 179–192. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/jvcult/vcy077>. Acesso em: out. 2023.

GUERINI, Andréia; MANZATO, Elena. Glossário em traduções literárias: Jorge Amado em italiano. Belo Horizonte, **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, v. 30, n. 4, 2020, p. 87–110. Disponível em: <https://doi.org/10.35699/2317-2096.2020.22000>.

HUGUET, Christine. **Charting an aesthetic journey**: the case of Esther Waters. *In*: PIERSE, Mary. (ed.). **George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds**. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, p. 160–172. ISBN: 1847180299.

HUMBOLDT, Wilhelm V. Introdução a Agamêmnon. Tradução de Susana Kampff Lages. *In*: HEIDERMAN, Werner (org.). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis, UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, v.1, 2010, p. 104–119. (Antologia bilíngue).

JAKOBSON, Roman. On linguistic aspects of translation [1959]. *In*: VENUTI, Lawrence. (ed.). **The Translation Studies Reader**. Londres; Nova York: Routledge, 2000, p. 113–118.

JANE AUSTEN'S WORLD. **Crossing Sweepers**. Jane Austen's World, [online], 10 de nov., 2007. Disponível em: <https://janeaustensworld.com/2007/11/10/crossing-sweepers/>. Acesso em: set. 2023.

JEFFARES, Alexander. **George Moore**. Supplement to "British Book News" on Writers and Their Work. Londres, Longmans, Green & Co. LTD. 1965.

KEATING, Peter. **Nineteenth century short stories**. Essex: Longman House, 1981. p. 186–198. ISBN: 0582352339.

KENNY, Kevin. Irish Emigration, c. 1845–1900. *In*: **The Cambridge History of Ireland: Volume III 1730–1880**. Dublin: Cambridge University Press, 2018.

LE GUIN, Ursula K. **The language of the night: essays on fantasy and science fiction** (revised). Nova Iorque, Harper Perennial; Harper Collins Publishers, 1992 [1989]. ISBN 0-06-092412-8.

LEFEVERE, André. **Translation/History/Culture: a sourcebook**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2003 [1992].

LEFEVERE, André. **Translation, rewriting and the manipulation of literary fame**. Londres, Nova Iorque: Routledge, 1992.

LEITE, Ligia C. M. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). (Série princípios). 10ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002. ISBN: 8508017146.

LEVÝ, Jiří. **The art of translation**. Amsterdã/Filadélfia: John Benjamins Publishing Company. Tradução para o inglês de Patrick Corness, 2011 [1963].

LIMA, Júlia L. S. de. **Cloud Atlas (2004) de David Mitchell: estratégias para a tradução de um romance polifônico**. 2019 (no prelo). Monografia (Graduação em Letras — Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2019.

LLEWELLYN, Mark. CELIBACY AND ITS ARTISTIC DISCONTENTS. *In*: PIERSE, Mary. (ed.). *George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds*. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006, p. 220–231. ISBN: 1847180299.

MARTINS, Marcia do A. P.. As contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a teoria da tradução. **Cadernos de Letras** (UFRJ), n. 27, dez. 2010, p. 59–72. Disponível em:

http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/numeros/122010/textos/cl30122010marcia.pdf. Acesso em: set. 2022.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa 1**. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. ISBN 9788531604362.

MESCHONNIC, Henri. **Poética do traduzir**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Coleção estudos; 257). ISBN: 9788527308755.

MOORE, George A. **Albert Nobbs: a novella**. Londres: Penguin Books, 2011. ISBN: 9780143122524.

MOORE, George A. *Albert Nobbs*. *In*: MOORE, George A. **Celibate Lives**. Londres: William Heinemann Ltd.. Disponível em:

https://archive.org/details/moore_celibate_lives_albert_nobbs1/mode/2up. Acesso em: mar. 2022.

MOORE, George A. **Celibates [three tales]**. Londres: The British Library, 2010 [1895]. ISBN: 9781241199241.

MOORE, George A. **Complete Works of George Moore**. Delphi Classics, 2018. ISBN: 9781786561046. (ebook).

MOORE, George A. **In single strictness**. Londres: Heinemann, 1922. Disponível em: <https://archive.org/details/insinglestrictne00moor/mode/2up>. Acesso em: mar. 2022.

MOORE, George A. **Literature at nurse, or circulating morals**. Londres, Vizetelly & Co, 1885. Disponível em: <https://www.bl.uk/collection-items/literature-at-nurse-a-pamphlet-about-the-censorship-of-literature>. Acesso em: mai. 2023.

MOORE, George. **Sex in art**. In: Modern Painting. online: Project Gutenberg, 2005[1893]. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/8162/pg8162-images.html>. Acesso em: mar. 2023.

MOORE, George A. Preface. In: ZOLA, Émile. Piping hot! (pot-bouille) — a realistic novel. Londres: Vizetelly & Co., 1887, p. v–xviii. Disponível em: <https://archive.org/details/pipinghotpotboui00zola/mode/2up>. Acesso em: abr. 2023.

MOORE, George A. The Vain Fortune. In: MOORE, George A. **Complete Works of George Moore**. Delphi Classics, 2018, n.p. ISBN: 9781786561046. (ebook).

MORGAN, Charles. **Epitaph on George Moore**. Londres: Macmillan & co ltd, 1935 (reprodução integral). Disponível em: <http://www.charlesmorgan.org/epitaph-on-george-moore.html>. Acesso em: maio de 2023.

MUTRAN, Munira H. **A batalha das estéticas**. São Paulo: Humanitas; FAPESP, 2015. ISBN: 9788577322633.

MUTRAN, Munira H. **Álbum de retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX : um momento cultural**. São Paulo: Humanitas-FFLCH-USP, 2002. ISBN: 8575060570.

NORD, Christiane. Lealdade em vez de fidelidade: proposta de uma tipologia funcional da tradução. Tradução de Cristiane Krause Kilia. **Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, Número Especial, 2016, p. 9–24. ISSN: 18079873.

NORD, Christiane. **Translating as a Purposeful Activity** — Functionalist Approaches Explained. 2ª ed. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2018. ISBN: 978-1-138-57334-5.

OSIMO, Bruno. **Manuale del traduttore** - guida pratica con glossario. 2ª ed. Milão: Ulrico Hoepli Editore, 2004. ISBN 8820332698.

OWENS, Graham. (1966). **A Study of George Moore's Revisions of His Novels and Short Stories**. 1966. Tese de Doutorado (Departamento de Literatura Inglesa da Universidade de Leeds). 1966. Universidade de Leeds, Leeds, 1966. 438 f. Disponível em: <https://etheses.whiterose.ac.uk/8560/>. Acesso em: mar. 2022.

PIERSE, Mary. (ed.). **George Moore: Artistic Visions and Literary Worlds**. Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006. ISBN: 1847180299.

RUSSEL, Richard R. Escaping the Examined Life in George Moore's "Homesickness". **Journal of the Short Story in English**, [Online], v. 48, p. 1–14, 1

jun. 2007. Disponível em: <http://journals.openedition.org/jsse/681>. Acesso em: 12 nov. 2022. ISSN: 19696108.

SALOMÃO, Amanda C.; ALENTEJO, Eduardo da S. Bibliotecas circulantes na Inglaterra industrial: práticas biblioteconômicas e sua atuação como novo ambiente de distribuição e circulação de informação. **Revista Brasileira de Biblioteconomia e Documentação**, [S. l.], v. 15, n. 2, p. 194–215, 2019. Disponível em: <https://rbbd.febab.org.br/rbbd/article/view/1192>. Acesso em: 05 jun. 2023.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. **Sobre os diferentes métodos de tradução**. Tradução: Celso R. Braidá. In: HEIDERMANN, Werner. (org). *Clássicos da teoria da tradução*. 2 ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010, p. 37–101.

SHANLEY, Mary. **Feminism, Marriage and the Law in Victorian England, 1850-1895**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989.

SHEPPARD, **Crossing Sweepers from London 1808–1870**. Museu de Londres, 1971. 1 gravura. <https://janeaustensworld.com/2007/11/10/crossing-sweepers/>. Acesso em: jun. 2023.

SOLOMON, Albert. A Moore in Ulysses. JSTOR, **James Joyce Quarterly**, vol. 10, n. 2, 1973, p. 215–27. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25487039>. Acesso em: jul. 2022.

SORANZO, Thais M. **Na encruzilhada entre a vida e a arte**: um estudo de *The Picture of Dorian Gray*, de Oscar Wilde, e *Esther Waters*, de George Moore. 2020. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020. 148 f. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=492559>. Acesso: ago. 2022.

STEINBACH, Susie. Victorian era. **Encyclopedia Britannica** [recurso online], 30 Oct. 2023 [2019]. Disponível em: <https://www.britannica.com/event/Victorian-era>. Acesso em: out. 2023.

SUTHERLAND, Juliet; FRANKS, Charles (orgs.). **The Project Gutenberg eBook of Celibates**. [online]: PROJECT GUTENBERG, 2004. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/6005/pg6005.html>. Acesso em: out. 2022.

T. & A. CONSTABLE LTD. **Brief notes on the origins of T. & A.** Constable Ltd. Edimburgo: T. & A. Constable Ltd, 1937. Disponível em: <https://www.scottishprintarchive.org/wp-content/uploads/2012/04/T-A-Constable1.pdf>. Acesso em: maio de 2023.

THE GEORGE MOORE ASSOCIATION. Biographical summary. **The George Moore Association**, Dublin, [s.d.]. Life. Disponível em: <https://www.georgemooreassociation.org/a-brief-chronology>. Acesso em: mar. 2023.

THE GEORGE MOORE ASSOCIATION. Publications. The George Moore Association, Dublin, [s.d.]. Life. Disponível em: <https://www.georgemooreassociation.org/publications>. Acesso em: mai. 2023.

THE WOMAN with the five elephants. Direção: Vadim Jendreyko. Produção: Mira Film GmbH (Suíça); Filmtank Hamburg GmbH (Alemanha). Intérpretes: Svetlana Geier; Anna Götte; Hannelore Hagen; Jürgen Klodt. Roteiro: Vadim Jendreyko. Suíça:Alemanha: Mira Film GmbH; Filmtank Hamburg GmbH, 2009. (94 min), son., color., DCP. ISAN: 0000-0002-0B2B-0000-P-0000-0000-0.

TORRES, Marie- Hélène Catherine. **Por que e como pesquisar a tradução comentada?**. In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie- Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). Literatura traduzida: tradução comentada e comentários da tradução (TransLetras; v.2). 1ª ed. Fortaleza: Substância, 2017, p. 15–35.

TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdã, Filadélfia, Benjamins translation library, 1995. ISSN 09297316.

VARREDOR. In: **DICIONÁRIO Aulete Digital**. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, (2023 [1881]). Disponível em: <https://www.aulete.com.br/varredor>. Acesso em: out. 2023.

VELDMAN, Meredith; WILLIAMS, Edgar T.. Victoria. **Encyclopedia Britannica** [recurso online], 2023 [1998]. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Victoria-queen-of-United-Kingdom>. Acesso em: out. 2023.

VENUTI, Lawrence. **The translator's invisibility**: a history of translation. Londres/Nova Iorque: Routledge, 1995.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução**: por uma ética da diferença. Tradução: Laureano Pelegrin, Lucinéia Marcelino Villela, Marileide Dias Esqueda e Valéria Biondo. São Paulo: EDUSC, 2002.

WATTS, Richard. Translating Culture: Reading the Paratexts to Aimé Césaire's Cahier d'un retour au pays natal. **TTR**, [online], v. 13, n. 2, p. 29–45, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.7202/037410ar>. Acesso em: out. 2023.

WEBSTER, Noah; GOORDRICH, Chauncey A. (ed.); PORTER, Noah (ed.); MAHN, August (ed.). **Webster's complete dictionary of the English language**. Londres: George Bell & sons; 1886 [1880]. Disponível em: <https://archive.org/details/websterscomplete00webs>. Acesso em: abr. de 2023.

ZHU, Jie. **Análise de estratégias de compensação da tradução com base nas "Assimetrias Culturais" entre chinês e português no Romance Viver de Yu Hua**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade de Lisboa, Lisboa, 2021. 136 fls. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10451/46236>. Acesso: dez. 2023.

Referências do Glossário

BATCHELOR BROUGHAM. *In*: Carriage Tour. [online]: The Carriage Association of America. Disponível em: https://web.archive.org/web/20071027142451/http://www.caaonline.com/caa_content.asp?PageType=Dept&Key=15&MCat=3. Acesso em: jan. 2024.

BOAHEN, Albert A. (ed.). **História Geral da África**: África sob dominação colonial, 1880-1935. 2. ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010. v. VII. ISBN 978-85-7652-129-7.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. **Burlesque**. Encyclopedia Britannica, 15 dez. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/burlesque-literature>. Acesso em: fev. 2024.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. **Chatelaine**. Encyclopedia Britannica, 29 jan. 2015. Disponível em: <https://www.britannica.com/art/chatelaine>. Acesso em: jun. 2023.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. **Hansom cab**. Encyclopedia Britannica, 9 fev. 2018. <https://www.britannica.com/technology/hansom-cab>. Acesso em: fev. 2024.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. **Luigi Cherubini**. Encyclopedia Britannica, 10 set. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Luigi-Cherubini>. Acesso em: jan 2024.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. **Pound sterling**. Encyclopedia Britannica, 27 jan. 2024. Disponível em: <https://www.britannica.com/money/pound-sterling>. Acesso em: jan. 2024.

BRITISH MUSEUM COLLECTION. **Chatelaine** (COMPASS Image Caption:Back). [s.d.]. 1 fotografia. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1979-0101-1_1. Acesso em: jun. de 2023.

BROUGHAM. *In*: Cambridge Dictionary (online). Cambridge: Cambridge University Press. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles/brougham>. Acesso em: jun. 2023.

MCCULLOUGH, J. J. **19th Century Canadian History**. Vancouver: The Canada Guide. Disponível em: <https://thecanadaguide.com/history/the-19th-century/>. Acesso em: fev. 2024.

DÉCLASÉE. *In*: **Merriam-Webster.com Dictionary**. Spring-field: Merriam-Webster, (s.d.). Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/d%C3%A9class%C3%A9>. Acesso em: jan. 2024.

DUGDALE'S MONASTICON VOLUME 6 PART 1. *In*: **Monastic Matrix** [Recurso digital]. Escócia: University of St. Andrews; Medieval Academy of America. Disponível em: <https://arts.st-andrews.ac.uk/monasticmatrix/bibliographia/dugdales-monasticon-volume-6-part-1>. Acesso em: fev. 2024.

DUGDALE'S MONASTICON VOLUME 6 PART 2. *In*: **Monastic Matrix** [Recurso digital]. Escócia: University of St. Andrews; Medieval Academy of America.

Disponível em: <https://arts.st-andrews.ac.uk/monasticmatrix/bibliographia/dugdales-monasticon-volume-6-part-2>. Acesso em: fev. 2024.

DUGDALE'S MONASTICON VOLUME 6 PART 3. *In: Monastic Matrix* [Recurso digital]. Escócia: University of St. Andrews; Medieval Academy of America. Disponível em: <https://arts.st-andrews.ac.uk/monasticmatrix/bibliographia/dugdales-monasticon-volume-6-part-3>. Acesso em: fev. 2024.

DUGDALE, William. (et. al). **Monasticon Anglicanum: A History of the Abbies and Other Monasteries, Hospitals, Frieries, and Cathedral and Collegiate Churches, with Their Dependencies, in England and Wales.** Reino Unido: Bohn, [1655].

EASTMAN, Susan. **Vintage glass perfume bottles.** Herald-times online, Bloomington, jul. 2020. Disponível em: <https://www.heraldtimesonline.com/story/lifestyle/home-garden/2020/07/31/vintage-glass-perfume-bottles/43805753/>. Acesso em: nov. de 2023.

SHILLING (Xelim). *In: Enciclopédia De Finanças.* [online]: ENFIN, (2024). Disponível em: <https://www.enfin.com.br/termo/shilling-ZfsLZZVr>. Acesso em: jan. 2024.

GOLDBECK, Frederick. **Charles Gounod.** Encyclopedia Britannica, 14 out. 2023. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Charles-Gounod>. Acesso em: jan. de 2024.

GROSVENOR. **Grosvenor Square.** Londres: Grosvenor. Disponível em: <https://www.grosvenor.com/property/property-uk/grosvenor-square>. Acesso em: out. 2023.

HATHI DIGITAL LIBRARY TRUST; THE UNIVERSITY OF MINNESOTA LIBRARY. **Very communicative.** Victorian Web. 2016. 1 gravura. Disponível em: <https://victorianweb.org/periodicals/fun/cabs/11.html>. Acesso em: jun. 2023.

Holland, Evangeline. **The London Season.** Edwardian Promenade, [online], 31, ago. 2007. Season. Disponível em: <https://www.edwardianpromenade.com/season/the-london-season/>. Acesso em: 27 fev. 2024.

JANE AUSTEN'S WORLD. **Crossing Sweepers.** Jane Austen's World, [online], 10 de nov., 2007. Disponível em: <https://janeaustensworld.com/2007/11/10/crossing-sweepers/>. Acesso em: set. 2023.

LIAISON. *In: Merriam-Webster.com Dictionary.* Spring-field: Merriam-Webster, (s.d.). Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/liaison>. Acesso em: jan. 2024.

LONDON CITY COUNCIL. **Survey of London: Volume 40, the Grosvenor Estate in Mayfair, Part 2 (The Buildings).** Londres: British History Online. Disponível em: <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol40/pt2>. Acesso em: dez. 2023.

LONDON TRANSPORT MUSEUM. **Public transport in Victorian London – on the surface.** Londres: London Transport Museum [online]. Disponível em:

<https://www.ltmuseum.co.uk/collections/stories/transport/public-transport-victorian-london-surface>. Acesso em: jan. de 2024.

MARX, Karl. **O capital**: crítica da economia política. Livro 1: O processo de produção do capital. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

ORDER OF CISTERCIANS OF THE STRICT OBSERVANCE. **O.C.S.O.** Disponível em: <https://ocso.org/>. Acesso em: jan. 2024.

RENDEZVOUS. *In*: **Merriam-Webster.com Dictionary**. Springfield: Merriam-Webster, (s.d.). Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/rendezvous>. Acesso em: jan. 2024.

SHANLEY, Mary. **Feminism, Marriage and the Law in Victorian England, 1850-1895**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989.

SHEPPARD, F. H. W. (ed.). **Grosvenor Street**: Introduction. *In*: LONDON COUNTY COUNCIL. Survey of London, v. 40, the Grosvenor Estate in Mayfair, Part 2 (The Buildings). Londres: London County Council, 1980, p. 33–35. Disponível em: <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol40/pt2/pp33-35>. Acesso em: dez. 2023.

SHEPPARD, F. H. W. (ed.). **The Social Character of the Estate**: The London Season in 1841. *In*: LONDON COUNTY COUNCIL. Survey of London, v. 39, the Grosvenor Estate in Mayfair, Part 1 (General History). Londres: London County Council, 1977. p. 89–93. Disponível em: <http://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol39/pt1/pp89-93>. Acesso em: dez. 2023.

THE HOARD LIMITED (SCOTTISH ANTIQUES). **Sterling Silver Cased Glass Perfume Bottle William Comyns London 1899**. [s.d]. 1 fotografia. Disponível em: <https://scottishantiques.com/victorian-table-glass/perfume-scent-bottles/Silver-Cased-Glass-Perfume-Bottle-William-Comyns>. Acesso em: jan 2024.

THE SCIENCE MUSEUM OF LONDON; ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Hansom cab. [s.d.]. 1 fotografia. Disponível em: <https://www.britannica.com/technology/hansom-cab#/media/1/254607/5829>. Acesso em: fev. de 2023.

WEALE, John. **Rudimentary dictionary of terms**. Londres: John Weale; High Holborn; Rughes and Robinson printers, 1849.

ANEXO A – SOBRE “A JANELA VITORIANA”

Uma manhã cinzenta de inverno permeava as cortinas de renda das salas de visita típicas de Londres em suas vizinhanças elegantes e relativamente abastadas. Nelas não havia excesso de porcelana, ou de mesinhas, ou de biombos. Dois grandes vasos apontavam certa vulgaridade de gosto. Um piano de cauda no cômodo de trás sugeria amor pela música, e bastavam algumas notas cantadas para que não restasse dúvida de toda a atenção dada pela Sra. Lahens ao cultivo de sua voz. Mas a técnica apenas disfarçava as falhas da voz estridente, tal qual pó e rouge o faziam à pele murcha e empalidecida. Ela era como sua voz.
(George Moore, 1895)

Ao ler um texto, é comum que a cena simplesmente venha à minha mente. No trecho em questão, vi as cortinas tremulando devido à janela aberta e havia uma sensação de calor no quarto, mas senti frio por algum motivo. Talvez estivesse frio lá fora na minha imaginação. Depois de um tempo, descobri que detalhes que existiam em minha mente não se enquadravam exatamente no período/cenário histórico do livro, ou mesmo com a personalidade revelada um pouco a seguir.

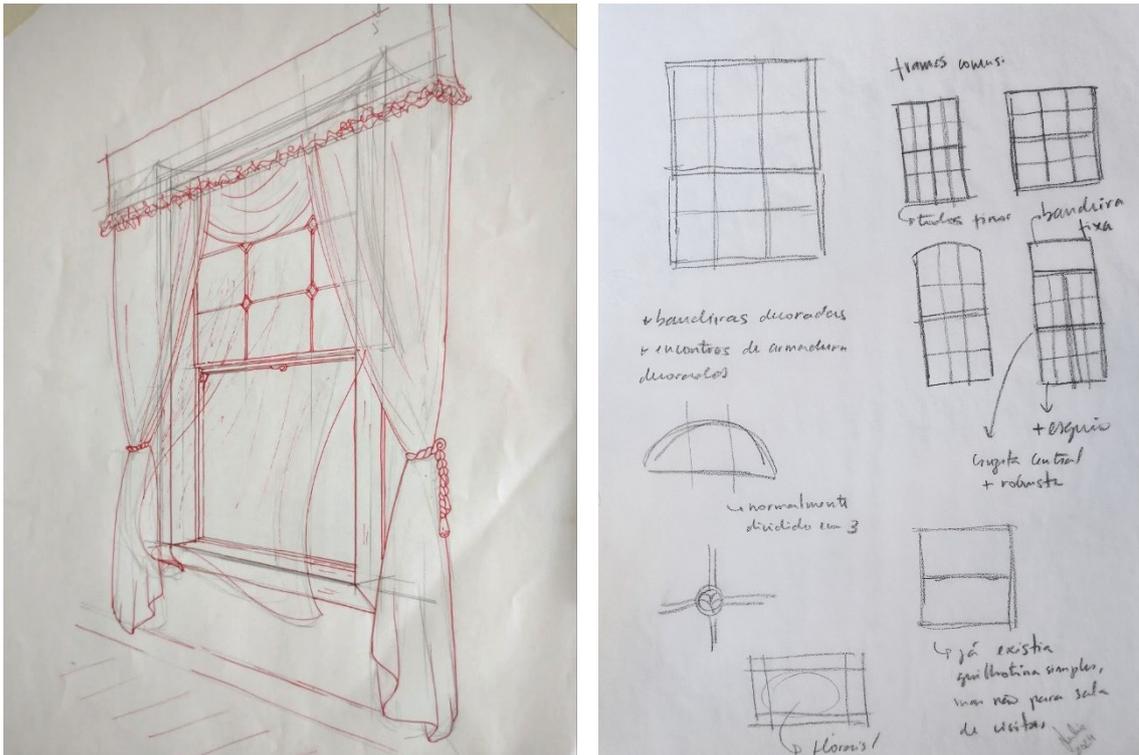
De início, imaginei um ambiente com algumas influências do Barroco e Rococó, com curvas, estampas florais e diferentes texturas. A janela em destaque, de moldura bem trabalhada, com uma bandeira decorada com vitrais e um bandô bordado. Mas a sala do texto não parecia o estilo vitoriano mais pomposo e cumulativo de famílias há muito abastadas. Quando decidi de fato ilustrar, me debrucei em como eram as casas de Upper Grosvenor Street e a vida em Mayfair na época. Pesquisei em catálogos de época, como *Thomson Brothers and Sons*, Lancashire, de 1845, e outros designs registrados nos arquivos nacionais do Reino Unido no período de 1837 a 1894; fotos históricas da Brooking Collection; e alguns livros, como *English Furniture Decorations and Carpets*, da Sotheby's, e *Victorian Window Treatments* (1868-1890), de Millicent Rene; até que enfim consegui estipular o que realmente era comum nas casas da época.

Usei como modelo a ideia inicial, pois foi quase instintiva, como esqueleto. Explorei como poderia ser a casa, os detalhes, os móveis, a decoração. Testei algumas composições, alguns detalhes. Em seguida, testei os materiais para representar as minhas ideias. Tinta, grafite, carvão, marcadores de álcool. Como seria o traço? Apenas linhas? Textura? Com sombra de pó de grafite?

Depois de alguns testes, acabei fazendo minha primeira exploração, com tinta acrílica e aquarela. Não deu muito certo. A segunda exploração acabou sendo a que

mais me agradou, usando nanquim à mão livre. Mesmo depois de alguns testes, voltei a ela. Foi uma ilustração rápida, afinal, criei um costume depois de tanto desenhar essa mesma janela em outros materiais. No fim, surgiu uma ilustração simples de linhas leves, nada exagerado, assim como a sala onde se passa a cena.

Figura 10 — Estudos de ilustração para “Uma janela vitoriana”



Fonte: Alves (2024).

Júlia Medeiros Alves

Recifense graduada em Arquitetura e Urbanismo, atualmente bolsista CAPES na modalidade Mestrado no PósARQ da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação de Lizandra Vergara, numa pesquisa sobre Ergonomia em Ambientes para Saúde. Além de arquiteta, é ainda musicista e sempre gostou de passar seu tempo livre desenhando ou lendo. É no meio dessas leituras que por vezes imagina cenas, que nem sempre são colocadas no papel. Mas este não é o caso aqui.

APÊNDICE A – GLOSSÁRIO

- ^I **BURLESCO** Na literatura, o burlesco é tradicionalmente entendido como uma expressão artística que imita uma obra literária ou artística através do uso de incongruências o tratamento extravagante que recebe o objeto sendo imitado. Nessa forma de expressão, o sério torna-se “bobo”, e o “bobo” torna-se sério (Brittanica, 2023).
- ^{II} **BROUGHAM (CARRUAGEM)** Tipo de carruagem típica da Inglaterra. Trata-se de um veículo puxado a cavalos com quatro rodas, teto, assento para o motorista à frente. O veículo de dois assentos internos foi, a princípio, encomendado por Lord Brougham, jurista, em 1839.

Figura 11 — Carruagem brougham



Fonte: Cambridge University Press (s.d.).

- ^{III} **CANADÁ** A Confederação do Canadá à época de “Agnes Lahens” ainda era uma estrutura administrativa jovem, tendo sido unificada apenas em 1867, como o “Domínio do Canadá”. Apesar de relativamente independente, ainda era colônia da Inglaterra e o governo de Londres tinha poder sobre suas terras. Durante o século XIX, houve grande propaganda para a ocupação das terras canadenses por famílias da “Inglaterra vitoriana”, com a promessa de uma vida fácil e confortável nas fazendas, mas, na realidade, o Canadá oferecia um ambiente e um clima hostil para essas novas pessoas.
- ^{IV} **CARRO DE ALUGUEL** Durante o século XIX era comum que famílias mais abastadas alugassem coches, carruagens de vários tipos para se deslocar, esses *cabs*, os “carros de aluguel” não são, portanto, carros motorizados, mas sim veículos de tração animal de vários tipos.
- ^V **CHATELAINE** Peça ornamental de vestimenta utilizada por homens, por vezes de ouro, que continha diversas correntes onde se penduravam outros itens como relógios, tesouras, chaves etc. Durante o período vitoriano, entretanto, era particularmente popular entre as mulheres.

Figura 12 — Chatelaine



Fonte: The British Museum (2023).

- VI CHERUBINI, LUIGI** Refere-se a Luigi Cherubini (1760-1842), compositor italiano, mestre de música sacra e famoso compositor de ópera na França, onde trabalhou boa parte da vida. Uma de suas composições sacras mais famosas é a *Ave Maria*. Na Inglaterra, entretanto, não foi tão bem recepcionado e sua menção por George Moore pode advir do tempo que o próprio escritor viveu em Paris, na França.
- VII DÉCLASSÉE** Passado do verbo *déclasser*, significa: que perdeu a classe, que foi rebaixado, que é de *status* inferior. Originalmente do francês, essa palavra foi posteriormente assimilada ao inglês (o dicionário Merriam-Webster registra seu primeiro uso em inglês no ano de 1887).
- VIII FRASCOS DE PERFUME** Apesar de perfumes existirem há séculos, durante a Era vitoriana da Inglaterra, período do reinado da rainha Vitória, as fragrâncias e seus frascos eram vendidos separadamente. Os frascos possuíam valor ostentativo, e colecioná-los era prática comum, especialmente entre as damas (Eastman, 2020).

Figura 13 — Frasco de perfume (Londres, 1899)



Fonte: The Hoard Limited (s.d.).

- IX GOUNOD, CHARLES** Compositor francês conhecido por suas óperas, dentre elas, O Fausto (1859). Charles Gounod (1818–1893) estudou também teologia, fez parte de um seminário, mas optou por não seguir a vida eclesiástica.
- X HANSOM (CARRUAGEM)** As carruagens hansom receberam esse nome por terem sido criadas por Joseph Hansom. Eram popularmente utilizadas como carros de aluguel. São carruagens baixas de duas rodas em que o assento do cocheiro fica na parte detrás do veículo, com lugar para dois passageiros na parte dianteira, e uma portinhola no topo por onde o cocheiro poderia conversar com os passageiros.

Figura 14 — Carruagem hansom



Fonte: The Science Museum of London; Encyclopaedia Britannica (s.d.).

- XI JUIZADO DE DIVÓRCIO** Em 1857 entrou em vigor o Divorce Act, norma que estabelecia as regras para o divórcio. De acordo com essa norma, apenas o marido poderia pedir livremente o divórcio, para as mulheres isso só era permitido em alguns casos de má conduta do marido, como a violência física. Se optasse por deixar o casamento sem o divórcio, a mulher seria considerada desertora, e renunciaria o direito a qualquer posse, até mesmo a que tenha ela trazido para o casamento, além de perder o direito da guarda dos filhos. Apenas em 1870 e 1882, normas garantiram que mulheres casadas pudessem ter posses próprias, sem participação do marido. Normas de 1873 e 1876, aumentaram o escopo de casos em que a mãe poderia reclamar a guarda dos filhos. Outras duas, em 1878 e 1895, expandiram o escopo de casos em que a mulher poderia pedir a separação legal (Shanley, 1989). Ainda assim, uma mulher divorciada era vista como uma má “vitoriana”, por se afastar do que era considerado papel social da mulher: ser mãe, esposa, tomar conta de casa, etc.
- XII LIAISON** No contexto da obra, *liaison* pode significar tanto a manutenção de relações de mútua cooperação, manter-se conectado com outras pessoas, como também: caso extraconjugal, adultério, amante, relacionamento sexual ilícito.
- XIII LIBRA** Seu nome advém de uma prática anterior ao século XIX, quando, durante o período dos reinos saxões, 240 moedas de prata, *sterling* (esterlino), pesavam, juntas, uma libra (medida de peso). Derivou-se daí a libra esterlina. Durante o reinado da rainha Vitoria (1819–1901), as moedas na Inglaterra eram divididas entre libra (pound), coroa (crown), xelim (shilling), pêni (penny ou pence), centavo

(farthing). A Libra esterlina era a de maior valor, à época sendo equiparada a 20 xelins ou 240 pênis (*pennies*).

- XIV MASHONALÂNDIA** Originalmente um território Ndebele e Shona. Tornou-se Protetorado inglês em 1890, após ocupação forçosa nos séculos XVIII e XIX pela British South Africa Company, apesar da resistência de seus habitantes originários. Entre 1890 e 1900, diversos europeus adquiriam terras no território chamado Mashonalândia, parte da então colônia Rodésia do Sul, para tentar a sorte como fazendeiros em busca de ouro. O território situa-se no que hoje é o norte de Zimbábue.
- XV MORELAND** Parece se referir à Moreland, na região de Westmoreland, posteriormente Morland e Westmorland respectivamente. O condado de Westmorland fica ao norte da Inglaterra e foi incorporado à região de Yorkshire em 1972. Durante o século XIX, o condado de Westmoreland fazia fronteira com Yorkshire, ao leste. Nesta região, o *Monasticon Anglicanum* (Dugdale, [1655]), registra inúmeras construções e ruínas que historicamente foram abadias, conventos e mosteiros.
- XVI ÔNIBUS (OMNIBUS)** Apesar de similar ao ônibus que temos atualmente, os omnibus (em português ônibus) durante a Era vitoriana, eram longas carruagens puxadas por cavalos. Durante a década de 1880, foi introduzido o modelo provavelmente referido em "Agnes Lahens", com vários lugares para sentar-se, inclusive contando com um primeiro andar que podia ser acessado por escadas que iam do chão até ele, cujos assentos apontavam para a frente do veículo.

Figura 15 — Gravura de ônibus vitoriano



Fonte: Hathi Digital Library Trust; The University of Minnesota library (2016).

- XVII PRAÇA GROSVENOR** A praça Gosvenor ocupa um quarteirão situado no bairro de Mayfair, no distrito de Westminster, em Londres. É ladeada pelas ruas Upper Brook e Upper Grosvenor, e é o segundo maior parque urbano de Londres, com uma área de 2,5 hectares. A família Grosvenor era proprietária de terras em Mayfair, e foi responsável pelo desenvolvimento de muitas propriedades, incluindo-se o Parque Grosvenor.

- xviii RENDEZVOUS** Do francês, pode significar tanto o lugar onde se encontrar, quanto o ato de marcar um encontro, ponto de encontro ou reunião, e ainda encontrar-se em local pré-definido.
- xix RUA GROSVENOR** Foi uma das primeiras ruas construídas pela Família Grosvenor, proprietária de terras em Mayfair, ainda no século XVIII. A rua foi cenário de grande remodelagem arquitetônica e urbanística no século XIX, em que as famílias tentavam se manterem atualizadas com aquilo que havia de mais belo e mais moderno, e o interior das casas muitas vezes acabava virando uma mistura de estilos (London County Council, 1980).
- xx TEMPORADAS SOCIAIS** Período referente à época do ano que a elite inglesa dispersa fora de Londres (nobres e aristocratas) deixava suas terras e migrava para a capital. A temporada coincidia com a época de atividade parlamentar, no primeiro semestre do ano (Holland, 2007). As famílias agitavam Londres com vários eventos políticos e sociais, acelerando também a economia, com o aumento de produtos e serviços procurados, além de novos postos de trabalho temporário. Os eventos sociais serviam também para apresentar as debutantes, jovens em idade de casamento, à sociedade. Sabe-se que a temporada social londrina acontecia, pelo menos, desde o século XVIII, com primeiro Baile da Rainha Charlotte; com o início da Primeira Guerra, a tradição foi se enfraquecendo (Sheppard, 1841).
- xxi TRAPISTAS** Ordem dos Cistercienses Reformados de Estrita Observância, ou Ordem dos Cistercienses de Nossa Senhora de La Trappe. Ordem católica que segue a regra de São Bento de Núrsia. Os trapistas vivem em comunidades isoladas, dedicando a vida à contemplação. O nome vem da Abadia Notre-Dame de la Trappe, monastério que deu origem à ordem. Desta ordem participam tanto monges quanto freiras.
- xxii VARREDOR** Em inglês *crossing sweepers* (varredores de calçadas), ou apenas *sweepers* (varredores), eram pessoas, especialmente crianças, que ganhavam a vida varrendo calçadas e vias, removendo lixo, fezes de cavalo e outros dejetos em troca de gorjetas ou esmolas das pessoas mais abastadas. Essa ocupação perdurou até os anos iniciais do século XX (Jane Austen's World, 2007).

Figura 16 — Varredores de calçadas



Fonte: Francis Sheppard (1971).

xxiii XELIM Durante o reinado da rainha Vitoria (1819–1901), as moedas na Inglaterra eram divididas entre libra (pound), coroa (crown), xelim (shilling), pêni (penny ou pence), centavo (farthing). 20 xelins valiam uma libra esterlina. Atualmente essa moeda não faz mais parte do sistema monetário da Inglaterra, tendo sido extinta em 1971.