REVISTA MOSAICO

ENTRE NOMES E ALFINETES: SUPERFÍCIE SOCIAL E VIDA PSÍQUICA EM DOIS CONTOS DE VIRGINIA WOOLF

BETWEEN NAMES AND PINS: SOCIAL SURFACES AND PSYCHIC LIFE IN TWO STORIES BY VIRGINIA WOOLF

Julia GALEMBECK[1]

RESUMO: Este artigo analisa dois contos de Virginia Woolf — *A Woman's College from Outside* e *'Slater's Pins Have No Points'* — para investigar o atrito entre superfícies sociais disciplinadoras e formas subterrâneas de vida psíquica feminina. À luz de Osman Lins e Antonio Dimas, lê a ambientação institucional como dispositivo de controle; com Freud e Lacan, acompanha risos, vapores, fantasias e desejo entre mulheres; e, com Barthes, discute a imagem que fixa identidades. Assim, mostra-se como despertamentos afetivos e rupturas perceptivas reconfiguram o mundo das personagens, sugerindo existências que escapam à utilidade e à legibilidade heteronormativa.

PALAVRAS-CHAVE: Virginia Woolf; subjetividade feminina; conto modernista.

ABSTRACT: This article analyses two short stories by Virginia Woolf — *A Woman's College from Outside* and *'Slater's Pins Have No Points'* — to investigate the friction between disciplinary social surfaces and subterranean forms of female psychic life. Considering Osman Lins and Antonio Dimas, it reads institutional setting as a *dispositif* of control; with Freud and Lacan, it traces laughter, vapours, fantasies, and desire between women; and, with Barthes, it discusses the image that fixes identities. It thus shows how affective awakenings and perceptual ruptures reconfigure the characters' worlds, suggesting forms of existence that escape utility and heteronormative legibility.

KEYWORDS: Virginia Woolf; female subjectivity; modernist short fiction.

1 Introdução

Na década de 1920, período em que publicou romances hoje canônicos como *Mrs Dalloway* (Woolf, 1993 [1925]) e *Ao farol* (Woolf, 2013 [1927]), Virginia Woolf também buscou explorar, por meio de sua ficção breve, formas de representar a experiência feminina em espaços institucionais. Em dois contos desse período, *A Woman's College from Outside* (Woolf, 2022 [1926]) e '*Slater's Pins Have No Points'* (Woolf, 2022 [1928]), Woolf volta-se para ambientes marcadamente femininos: o dormitório exclusivamente feminino de um *college* em Cambridge e o cotidiano discreto de uma professora de música, para interrogá-los a partir de dentro. À primeira vista, trata-se de

[1] Graduada em Letras pela Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, São Paulo, São Paulo, Brasil. E-mail: juliagalembeck@alumni.usp.br e juliagalembeck@outlook.com

lugares de disciplina, estudo e respeitabilidade, em que as mulheres aparecem catalogadas por nomes em cartões, funções e reputações. À medida que a narrativa avança, porém, essas superfícies organizadas cedem lugar a outras cenas: risos que irrompem à noite, vapores que escapam pelas janelas, insônias carregadas de desejo, epifanias silenciosas, gestos de admiração e de amor entre mulheres.

A partir desses contos, o artigo examina como Woolf constrói subjetividades femininas no atrito entre superfícies sociais e vida psíquica invisível. Parte-se da hipótese de que, em *A Woman's College from Outside* e em '*Slater's Pins Have No Points'*, a autora desestabiliza modelos estáveis de identidade ligados a enquadramentos institucionais fechados ao expor formas subterrâneas e subversivas, as quais dissolvem tais molduras. Por meio do acesso à consciência, do uso recorrente de imagens — como espelho, vidro, névoa, flor e alfinete — e de momentos de revelação afetiva, a narrativa torna visível aquilo que excede as paredes institucionais: um excesso de riso, de desejo e de percepção que resiste à legibilidade social.

Para demonstrar esse argumento, o artigo organiza-se em três eixos principais. Em primeiro lugar, analisa-se a construção da superfície institucional nos dois contos, observando como suas ambientações buscam reduzir as personagens femininas a nomes, funções e identidades fixas e restritas. Em seguida, examina-se *A Woman's College from Outside*, com atenção ao riso e ao vapor noturno, bem como à epifania de Angela, entendidos como figuras subterrâneas de um despertar afetivo que reorganiza o mundo. Por fim, a leitura se volta a '*Slater's Pins Have No Points'* para acompanhar o drama psíquico que se desenha na relação de Fanny com Julia Craye, em que uma vida interior intensa se inicia e culmina em momentos de choque.

2 As superfícies institucionais e o controle subjetivo

Nas primeiras cenas de ambos os contos, Woolf expõe a lógica da legibilidade institucional que molda a identidade feminina no início do século XX. As personagens aparecem inicialmente como figuras classificadas por sistemas de identificação, seja por meio de cartões presos às portas ou de reputações que circulam como pequenos arquivos sociais. Trata-se de superfícies de ordem que antecedem qualquer interioridade e funcionam como molduras de reconhecimento. Antes que uma mulher pense, deseje ou sofra, ela já é nomeada, situada e interpretada pela instituição que a abriga.

A força desses dispositivos de reconhecimento reside também no modo como o leitor participa de sua construção. Como observa Foster (2008), ler um romance supõe uma interação entre as imaginações do autor e do leitor, que aceita e completa as realidades oferecidas pelo texto, enriquecendo-as quando necessário. Woolf trabalha precisamente com essa economia da sugestão: oferece sinais mínimos do *college* e do conservatório, confiando que o leitor preencherá essas lacunas com categorias sociais prontas, como disciplina, respeitabilidade ou vigilância. O espaço institucional, assim, não precisa ser descrito em minúcia para surtir efeito.

Em *A Woman's College from the Outside*, Newnham chega ao leitor por meio de uma ambientação que evoca a ordem e o controle de corpos e desejos de suas residentes. Fundado em 1871 como *college* para mulheres que frequentavam as *Lectures for Ladies*

em Cambridge, Newnham foi, desde o início, pensado como um espaço de estudo e de moradia exclusivamente feminino (Newnham College, 2025). No conto woolferiano, tal *college* chega ao leitor da seguinte maneira:

> The feathery-white moon never let the sky grow dark; all night the chestnut blossoms were white in the green, and dim was the cow-parsley in the meadows. Neither to Tartary nor to Arabia went the wind of the Cambridge courts, but lapsed dreamily in the midst of grey-blue clouds over the roofs of Newnham. There, in the garden, if she needed space to wander, she might find it among the trees; and as none but women's faces could meet her face, she might unveil it, blank, featureless, and gaze into rooms where at that hour, blank, featureless, eyelids white over eyes, ringless hands extended upon sheets, slept innumerable women. But here and there a light still burned (Woolf, 2022a, p. 58)[2].

Nesse início, Newnham é retratado como um espaço de visibilidade constante, onde a noite não cumpre plenamente sua função de diluir formas ou suspender a ordem. Ao contrário, ela permanece iluminada por uma lua que tudo recobre de uma tonalidade branca e uniforme. Esse branco, que neutraliza cores e diferenças, articula uma estética de vigilância: não há sombras, mas uma claridade que favorece a legibilidade dos corpos e dos hábitos femininos. Esse regime luminoso encontra eco no princípio panóptico – posteriormente descrito por Foucault (1999) –, cujo olhar disciplinar opera menos por coerção direta do que pela manutenção de um campo de visibilidade que regula condutas. A luz do conto não denuncia, porém preserva uma vigilância difusa que age por antecipação: ela assegura que o espaço continue organizado, identificável e controlável.

A formulação de que a lua "never let the sky grow dark" sugere, pela escolha de seu verbo, não apenas a ausência de escuridão, mas a interrupção de um processo de aprofundamento e expansão. O céu, que poderia figurar um horizonte aberto, propício ao desconhecido e à imaginação, permanece retido em uma claridade intermediária que não se deixa intensificar nem crescer. Algo semelhante ocorre com as imagens de florescimento e movimento: as flores, que remeteriam a um impulso de explosão vital, aparecem esbranquiçadas sobre o verde; ainda, o vento de Cambridge não se orienta para outros lugares, porém se dissolve em nuvens sobre os telhados do *college*. A vida que desponta e o ar que poderia atravessar fronteiras são, assim, simbolicamente capturados pelo perímetro institucional. O resultado é um ambiente em que até aquilo que, em princípio, indicaria circulação, variação ou abertura se vê integrado a uma lógica de contenção e de controle do espaço.

[2] "A lua, branca e plumosa, nunca deixava o céu crescer escuro; à noite inteira, as flores do castanheiro eram brancas no verde, e tênue era o dente-de-vaca nos prados. Nem para a Tartária nem para a Arábia ia o vento dos pátios de Cambridge, mas ele desfalecia, sonhador, no meio de nuvens cinzento-azuladas, sobre os telhados de Newnham. Ali, no jardim, se ela precisasse de espaço para vagar, poderia encontrá-lo entre as árvores; e, como nenhum rosto senão o de mulheres poderia encontrar o seu, ela poderia desvelá-lo, inexpressivo, sem feições, e fitar quartos onde, àquela hora, inexpressivas, sem feições, as pálpebras brancas sobre os olhos, mãos sem anéis estendidas sobre os lençóis, dormiam inumeráveis mulheres. Mas aqui e ali uma luz ainda ardia" (Woolf, 2022a, p. 58, tradução nossa).

Essa mesma lógica estende-se às figuras femininas apresentadas como uma coletividade adormecida, marcada pela repetição de gestos, posturas e sinais visuais homogêneos. Corpos imóveis, rostos indistintos e mãos sem adornos compõem uma imagem que privilegia a massa sobre a singularidade e que reforça a ideia de que cada mulher é, antes de tudo, uma unidade administrada. O que o conto evidencia não é apenas o silêncio da noite, mas o modo como esse silêncio é produzido por uma estrutura que reduz as diferenças a um denominador comum e anônimo. Mesmo gestos associados à intimidade — o dormir, o repousar e as mãos relaxadas estendidas sobre os lençóis — surgem submetidos a um registro coletivo que suprime traços individuais e que reforça um modelo disciplinado de feminilidade. Woolf constrói, assim, uma ambientação que não descreve apenas um lugar físico, mas descreve também uma forma de organização perceptiva: ao leitor chega à sensação de que o ambiente antecede e molda a vida psíquica, antes mesmo que ela se manifeste.

Ainda, as distinções propostas por Osman Lins e Antonio Dimas entre espaço e ambientação ajudam a precisar o que está em jogo nesse conto. Lins (1976) entende a ambientação como o conjunto de processos expressivos que, na narrativa, constroem a noção de um determinado ambiente, enquanto Dimas (1985) resume essa diferença ao afirmar que o espaço é denotativo e a ambientação é conotativa, sendo esta última o plano em que os dados de realidade ganham espessura simbólica. Em *A Woman's College from Outside*, esse jogo entre ambientação e espaço é demarcado na seguinte passagem:

> A. Williams—one may read it in the moonlight; and next to it some Mary or Eleanor, Mildred, Sarah, Phoebe upon square cards on their doors. All names, nothing but names. The cool white light withered them and starched them until it seemed as if the only purpose of all these names was to rise martially in order should there be a call on them to extinguish a fire, suppress an insurrection, or pass an examination. Such is the power of names written upon cards pinned upon doors. Such too the resemblance, what with tiles, corridors, and bedroom doors, to dairy or nunnery, a place of seclusion or discipline, where the bowl of milk stands cool and pure and there's a great washing of linen (Woolf, 2022a, p. 58–59)[3] .

À primeira vista, a presença de nomes completos poderia sugerir aquilo que Watt (1957) identifica como gesto de particularização moderna, na medida em que o nome próprio, na tradição do romance, tende a funcionar como índice de individualidade. Essa potencial singularização é, contudo, no segundo parágrafo do conto, suprimida pela disposição simétrica dos cartões, pela sequência indiferenciada de nomes e pelo próprio formato quadrado desses suportes, o qual reforça regularidade e equivalência. Os nomes

[3] "A. Williams — pode-se ler isso à luz da lua; e, ao lado, alguma Mary ou Eleanor, Mildred, Sarah, Phoebe em cartões quadrados nas suas portas. Só nomes, nada além de nomes. A luz branca e fria os murchava e os engomava até parecer que o único propósito de todos esses nomes era se erguer marcialmente caso houvesse um chamado para apagar um incêndio, reprimir uma insurreição ou prestar um exame. Tal é o poder de nomes escritos em cartões pregados nas portas. Tal também é a semelhança, com azulejos, corredores e portas de quartos, com uma leiteria ou um convento, um lugar de reclusão ou disciplina, onde a tigela de leite permanece fresca e pura e há uma grande lavagem de linho" (Woolf, 2022a, p. 58–59, tradução nossa).

deixam de marcar subjetividades para operar como unidades administrativas mínimas, úteis, sobretudo, para fins de controle.

A dimensão da castidade também é construída pela ambientação, mais do que pelo espaço em si. A comparação com um convento associa o corredor de quartos a lugares de reclusão, pureza e trabalho regulado, de modo a aproximar as estudantes de figuras preservadas, vigiadas e mantidas à distância do mundo exterior. Destaca-se a escolha de "cool" para caracterizar o leite, palavra cujo sentido admite tanto frio — sem o calor da vida — quanto fresco. Esse frescor pode ser associado à pureza, e a cor branca do leite reforça esse efeito, pois retoma a simbologia do branco como apagamento, assepsia e castidade — ideia que já apareceu nas imagens dos dedos sem anéis e das pálpebras esbranquiçadas, mencionadas anteriormente. Nesse ponto, torna-se evidente o funcionamento da ambientação no sentido conotativo: mais do que descrever um cenário, o texto combina cartões, azulejos, metáforas de clausura e imagens de brancura para produzir um ambiente em que cada elemento material contribui para reduzir a identidade das residentes a um conjunto estreito de sinais legíveis pela instituição.

Já em *'Slater's Pins Have No Points'*, a ambientação institucional constrói-se por meio de um espaço de disciplina musical que precede qualquer revelação subjetiva. A cena inicial situa professora e aluna em um ambiente regido por códigos subentendidos de conduta, respeito e precisão técnica, nos quais a prática da música erudita funciona como forma de contenção e ordenação dos gestos. À luz das distinções propostas por Lins (1976) e Dimas (1985), esse espaço denotativo — a sala de prática, os instrumentos, a partitura — é transformado em ambientação conotativa pela maneira como Woolf o carrega de expectativas sociais ligadas ao ensino musical feminino no período.

A lição, que poderia figurar apenas como cenário, converte-se em operador de disciplina, pois regulariza a postura, o olhar, o tom de voz e até a superfície emocional permitida. Retomando a observação de Foster (2008) sobre o modo como o leitor aceita e enriquece as realidades oferecidas pelo texto, percebe-se que, em '*Slater's Pins Have No Points'*, essa cooperação é crucial para a construção do ambiente. A ambientação de controle se insinua de modo mais sutil do que em *A Woman's College from Outside*: não há cartões nem metáforas institucionais tão explícitas, porém a situação de aula, a escolha de Bach, o silêncio esperado e a assimetria entre professora e aluna bastam para que o leitor reconheça um espaço regido por códigos de contenção. Assim como o corredor do *college* no outro conto, o conservatório estabelece um regime de ordenação que antecede a interioridade e prepara o leitor para enxergar as personagens, antes de tudo, como corpos moldados por uma rotina institucional.

A própria cena inicial torna visível esse regime de contenção ao articular, no mesmo gesto, a música erudita e a menção de um detalhe doméstico. O conto inicia-se com o seguinte comentário de Miss Craye: "'*Slater's Pins Have No Points*—don't you always find that?' said Miss Craye, turning round as the rose fell out of Fanny Wilmot's dress, and Fanny stooped with her ears full of the music, to look for the pin on the floor"[4]

[4] "Os alfinetes da Slater não têm ponta — você não acha sempre isso?' disse Miss Craye, virando-se quando a rosa caiu do vestido de Fanny Wilmot, e Fanny se inclinou, com os ouvidos cheios de música, para procurar o alfinete no chão" (Woolf, 2022b, p. 69, tradução nossa).

(Woolf, 2022b, p. 69). Nesse trecho, o corpo de Fanny se curva não apenas para recuperar o objeto perdido, mas também para restaurar uma ordem visual, uma correção de superfície que se espera da aluna naquele contexto, com a sua roupa em ordem e sem nada a atrapalhar a performance e o ensino. Como sugerem Randall e Bradshaw (2022), o conto é narrado a partir de uma posição de prostração aos pés da figura admirada, de modo que essa prontidão corporal também traduz a postura devocional de Fanny diante de Julia.

Ademais, a posterior descrição oferecida de Julia como alguém "[...] not so much dressed as cased, like a beetle compactly in its sheath, blue in winter, green in summer"[5] (Woolf, 2022b, p. 69) desloca essa lógica de contenção da sala de aula para o próprio corpo da professora, conferindo ao leitor uma ideia de uma figura rígida, encapsulada, para quem a roupa funciona menos como ornamento do indivíduo e mais como estojo que a integra ao ambiente.

Desse modo, em ambos os contos, a instituição não aparece como cenário neutro, mas como operação narrativa que organiza, controla e, sobretudo, antecipa tanto a leitura que o leitor faz das personagens quanto a leitura que as próprias personagens fazem de si e das outras. A ambientação, portanto, prepara o leitor para interpretar essas mulheres como figuras ordenadas, legíveis e socialmente enquadradas antes mesmo que qualquer conflito psíquico se manifeste e desafie tais lógicas.

3 O subterrâneo: o riso, a névoa e o despertar em Angela

3.1 A descoberta noturna

No interior de *A Woman's College from Outside*, um abalo significativo ocorre quando o tempo regulamentado deixa de comandar inteiramente a noite. O relógio ainda marca a continuidade da disciplina, mas sua voz é abafada por uma outra força coletiva que começa a emergir, configurando a madrugada como um território feminino de desobediência compartilhada:

> At that very moment soft laughter came from behind a door. A prim-voiced clock struck the hour—one, two. Now if the clock were issuing his commands, they were disregarded. Fire, insurrection, examination, were all snowed under by laughter, or softly uprooted, the sound seeming to bubble up from the depths and gently waft away the hour, rules, discipline. The bed was strewn with cards. Sally was on the floor. Helena in the chair. Good Bertha clasping her hands by the fire-place. A. Williams came in yawning (Woolf, 2022a, p. 59)[6].

[5] "[...] não tanto vestida quanto encaixotada, como um besouro bem compacto na sua carapaça, azul no inverno, verde no verão" (Woolf, 2022b, p. 69, tradução nossa).

[6] "Naquele exato momento, um riso suave veio de trás de uma porta. Um relógio de voz afetada bateu a hora — uma, duas. Ora, se o relógio estivesse a emitir as suas ordens, eram desconsideradas. Incêndio, insurreição, exame, tudo era soterrado pelo riso, ou suavemente desenraizado, parecendo o som borbulhar das profundezas e, de mansinho, levar embora a hora, as regras, a disciplina. A cama estava juncada de cartas. Sally estava no chão. Helena na cadeira. A boa Bertha com as mãos entrelaçadas junto à lareira. A. Williams entrou bocejando" (Woolf, 2022a, p. 59, tradução nossa).

O excerto marca a irrupção de uma temporalidade subterrânea que desautoriza, de forma oblíqua, o regime disciplinar de Newnham. A voz do relógio, apresentada como contida e afetada pela rigidez própria do ambiente, continua a marcar o tempo, mas sua autoridade simbólica se torna abafada. Ao ser descrito como algo que sobe das profundezas e afasta horas, regras e disciplina, o riso adquire contorno quase físico, como se viesse de um estrato mais baixo e coletivamente partilhado da experiência feminina, capaz de suspender, ainda que momentaneamente, a lógica de obediência que estrutura o cotidiano do lugar.

Nesse sentido, o riso que irrompe no dormitório pode ser lido como um dispositivo crítico em sentido estrito, ultrapassando o âmbito de um simples alívio noturno. Em *O valor do riso*, Woolf (2015) associa o riso a uma dimensão propriamente humana e inarticulada da experiência, que não se encontra aquém das palavras, mas além delas, funcionando como expressão de uma inteligência sensível aos desvios, às excentricidades e às fissuras do padrão socialmente reconhecido. No conto, essa concepção se traduz em um riso que recusa a solenidade e desnaturaliza as convenções que organizam a vida moderna, de modo a expor sua rigidez e sua teatralidade. Ao fazê-lo, ele preserva uma percepção menos moralizante e mais complexa do humano; com isso, reabre espaço para formas de vida e de desejo que não se deixam reduzir a uma medida normativa. O riso, então, como força de inconformidade, é um clarão que abala a aparência de estabilidade do mundo e devolve mobilidade ao que a superfície institucional tenta fixar.

Tal cena também se aproxima do que Cixous (2010) descreve como um riso capaz de romper com a Lei simbólica e de desestabilizar a ordem que aprisiona o desejo feminino em uma economia falocêntrica e disciplinar. Segundo a autora, a sexualidade feminina não se deixa reduzir a uma forma única ou classificável, mas se manifesta como uma potência múltipla e excessiva. Esta potência, assim como o riso, desorganiza os dispositivos encarregados de disciplinar o desejo e fixar identidades. Sendo assim, o riso que borbulha e se espalha pelo jardim não meramente produz um novo código para substituir o antigo; ele produz, antes, uma zona de indiscernibilidade vaporosa e informe em que as formas identitárias reguladas pelo *college* perdem sua rigidez. É justamente por isso que ele é descrito como "formless, chaotic" [7] (Woolf, 2022a, p. 60): sua força está em não se deixar codificar, permanecendo fora do regime que reduz mulheres a nomes, postos e condutas.

Ao mesmo tempo, a disposição do quarto se reorganiza: a cama já não é o lugar ordenado do repouso, mas está coberta de cartas; Sally está no chão, Helena na cadeira, Bertha junto à lareira, Angela entra bocejando. Cada nome ocupa uma posição distinta no espaço, produzindo uma configuração que rompe a simetria dos cartões alinhados no corredor e que substitui a homogeneidade da massa adormecida por uma cena de convivência singularizada. O riso coletivo vocaliza aquilo que o espaço institucional tenta silenciar e redefine a noite como domínio de liberdade entre mulheres, em contraste com o rebanho diurno e com a tentativa de regulação pela luz branca da lua e pelo relógio.

[7] "informe, caótico" (Woolf, 2022a, p. 60, tradução nossa).

Em vez de resumir o que acontece no dormitório, o texto encena, em tempo e espaço precisos, o estilhaçamento da ordem noturna: risos surgem atrás da porta, o relógio marca as horas, as cartas se espalham, os corpos se distribuem pelo quarto. A narrativa aproxima o leitor dos acontecimentos como se estes se desenrolassem diante de seus olhos, não mais por meio de uma voz que resume ou que explica, mas por meio de uma sucessão de detalhes concretos, de experiências sensorialmente situadas — hora marcada, móveis, gestos, pensamentos, falas — que constroem um quadro contínuo. Esse procedimento dialoga com a caracterização do modo cena proposta por Friedman (1955), para quem a consciência e a ação podem ser dramatizadas diretamente, em um recorte específico de tempo e espaço, em vez de serem apenas sintetizadas em narrativa panorâmica.

3.2 Vapor, juventude e conflito geracional

Ao longo dessa sequência, a noite deixa de ser intervalo passivo entre dois blocos de rotina e aparece como matéria em estado de suspensão. Quando se afirma que "night is free pasturage, a limitless field, since night is unmoulded richness, one must tunnel into its darkness"[8] (Woolf, 2022a, p. 59), a imagem não confere forma à experiência, mas justamente a mantém não moldada: a noite é riqueza ainda não trabalhada, campo ilimitado que resiste a contornos fixos. Em seguida, "a mist was on the garden"[9] e corpo e mente parecem "blown through the air, to trail across the bushes"[10] (Woolf, 2022a, p. 59); a prosa desfaz fronteiras nítidas entre sujeito e ambiente, fazendo com que percepção, corpo e jardim se articulem num mesmo movimento difuso, que não se fecha. O riso "floated out much like mist and attached itself by soft elastic shreds to plants and bushes, so that the garden was vaporous and clouded"[11], até que "the white vapours blow off across the world"[12] (Woolf, 2022a, p. 59–60), prolonga essa poética dos estados intermediários: riso e desejo não assumem forma estável, circulam como névoa, envolvem, confundem e escapam. As figuras de nuvem, neblina e vapor condensam, pois, a fugacidade da juventude e a indisciplina própria da vida afetiva. Esta permanece aberta, em trânsito, irredutível aos mecanismos de fixação e encerramento impostos pela ordem institucional.

---

[8] "a noite é pasto livre, um campo sem limites, pois a noite é riqueza ainda não moldada, é preciso escavar um túnel na sua escuridão" (Woolf, 2022a, p. 59, tradução nossa).

[9] "uma névoa pairava sobre o jardim" (Woolf, 2022a, p. 59, tradução nossa).

[10] "corpo, mente, ambos juntos, pareciam ser soprados pelo ar, a roçar pelos arbustos" (Woolf, 2022a, p. 59, tradução nossa).

[11] "flutuava para fora muito como neblina e se prendia, em suaves fiapos elásticos, às plantas e aos arbustos, de modo que o jardim ficava vaporoso e toldado" (Woolf, 2022a, p. 59–60, tradução nossa).

[12] "os vapores brancos se dissipavam, soprados, através do mundo" (Woolf, 2022a, p. 59–60, tradução nossa).

> From all the rooms where women slept this vapour issued, attaching itself to shrubs, like mist, and then blew freely out into the open. Elderly women slept, who would on waking immediately clasp the ivory rod of office. Now smooth and colourless, reposing deeply, they lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours, discipline: immensely fertilizing, yet formless, chaotic, trailing and straying and tufting the rose-bushes with shreds of vapour[13] (Woolf, 2022a, p. 60).

Nesse trecho, a oposição entre as mulheres mais velhas e as estudantes condensa o conflito entre rigidez institucional e energia afetiva. As primeiras, que, ao despertar, voltarão a segurar a vara de comando, aparecem adormecidas, alisadas, sem cor. O marfim do bastão, a pele lisa e o repouso profundo compõem um quadro de autoridade fria, rígida, quase mineral ou morta. Por outro lado, a juventude se distribui como corpos reclinados, grupos à janela, risos que transbordam para o jardim. É justamente esse riso que, dissolvendo-se da separação cartesiana entre pensamento e corpo, escapa à codificação moral e se converte em vapor. Ele é efeito de uma energia ao mesmo tempo corporal e mental, energia essa que não se deixa traduzir em conduta exemplar ou produtiva. A sua qualidade de fertilizante e a insistência em sua forma caótica e informe o aproximam de um princípio vital que se propaga por proliferação desordenada, mais próximo de um crescimento orgânico do que de um projeto racional. Aliás, a autoridade depende desse fundo vital para se sustentar, ao mesmo tempo em que é discretamente corroída por ele. Há, nesse sentido, uma tensão fundamental marcada pelo contraste entre o bloco sólido das figuras institucionais e o aspecto gasoso do riso: de um lado, a instituição procura fixar, delimitar e estabilizar; de outro, a alegria juvenil insiste em permanecer em estado de vapor, procurando livremente novas formas.

3.3 O refúgio do espelho: a instância do imaginário

É esse estado gasoso na natureza que Angela procura evitar no começo do conto, agarrando-se ao interior de seu quarto. O jardim é mencionado como lugar ao qual ela poderia recorrer caso precisasse divagar, mas essa possibilidade é, nesse instante, evitada. Diante da chance de sair, atravessar o limite e se expor à névoa e ao escuro do lado de fora, a narrativa acompanha o gesto oposto: Angela recolhe o corpo, volta-se para dentro, concentra-se no quarto — nesse espaço fechado, conhecido e nomeado. O exterior permanece como promessa de um estado móvel, em que formas e fronteiras se dissolvem e em que exploração e aventura poderiam se tornar possíveis. Em oposição, Angela parece

[13] "De todos os quartos onde mulheres dormiam, este vapor exalava, prendendo-se a arbustos, como neblina, e, em seguida, soprava livremente para fora, ao ar livre. Dormiam mulheres idosas, que, ao despertar, imediatamente empunhariam a vara de marfim do cargo. Agora lisas e incolores, repousando profundamente, jaziam cercadas, jaziam amparadas, por corpos jovens reclinados ou agrupados à janela; derramando para o jardim este riso borbulhante, este riso irresponsável: este riso de mente e de corpo que varria regras, horas, disciplina: imensamente fertilizante, e contudo informe, caótico, arrastando-se e errando e tufando as roseiras com farrapos de vapor" (Woolf, 2022a, p. 60, tradução nossa).

insistir nos contornos institucionais, nas formas estáveis e padronizadas, produtoras de uma sensação de segurança. A fim de melhor elucidar esse conflito, cabe analisar o seguinte trecho:

> A double light one might figure in Angela's room, seeing how bright Angela herself was, and how bright came back the reflection of herself from the square glass. The whole of her was perfectly delineated—perhaps the soul. For the glass held up an untrembling image—white and gold, red slippers, pale hair with blue stones in it, and never a ripple or shadow to break the smooth kiss of Angela and her reflection in the glass, as if she were glad to be Angela. Anyhow the moment was glad—the bright picture hung in the heart of night, the shrine hollowed in the nocturnal blackness. Strange indeed to have this visible proof of the rightness of things; this lily floating flawless upon Time's pool, fearless, as if this were sufficient—this reflection[14] (Woolf, 2022a, p. 58).

A cena do espelho intensifica o movimento de Angela em direção a formas fechadas e plenamente delimitadas. A narrativa organiza o olhar de modo a enfatizar uma cadeia de luzes: primeiro o brilho do próprio corpo; depois, o retorno igualmente intenso dessa luminosidade pelo espelho quadrado. A geometria rígida do vidro já inscreve a figura em um perímetro estável, como se a imagem precisasse, desde o início, caber em uma moldura definida.

Nesse quadro, tudo nela aparece nitidamente contornado, sem falhas, sem tremores, como se a superfície refletida oferecesse uma versão integral e fixada de seu ser, capaz até de sugerir a presença de uma essência capturada. Em consonância com a formulação lacaniana do estádio do espelho como momento em que o sujeito assume, jubiloso, uma imagem corporal total que o organiza imaginariamente, o reflexo de Angela parece funcionar como *imago* unificadora. Segundo Lacan (1998), tal imagem especular seria responsável por estabelecer uma espécie de ponte entre mundo interno e mundo externo, uma vez que articula o corpo a uma certa ideia de realidade reconhecível e compartilhável.

Essa nitidez ganha peso religioso quando a figura de Angela, isolada no quarto escuro, é descrita como "the shrine hollowed in the nocturnal blackness" (Woolf, 2022a, p. 58): a imagem refletida assume a função de pequeno santuário luminoso na noite. Para Lacan (1998), o espelho oferece um alívio imaginário ao conferir ao sujeito a ilusão de um "eu sou isto", contido e reconhecível. No conto, o reflexo de Angela atua da mesma forma. Sendo uma evidência visível e observável ("visible proof"), organiza aquilo que, fora do quadro, permaneceria disperso ou ameaçador. Dessa forma, a imagem ordenada atua como superfície de desconhecimento: ao mesmo tempo em que parece revelar um

[14] Uma luz dupla poderia imaginar-se no quarto de Angela, vendo-se quão brilhante era a própria Angela, e quão brilhante voltava o reflexo de si mesma do vidro quadrado. O todo dela estava perfeitamente delineado — talvez a alma. Pois o vidro sustentava uma imagem sem tremor — branco e ouro, sapatilhas vermelhas, cabelo pálido com pedras azuis nele, e nunca uma ondulação ou sombra para quebrar o beijo liso de Angela e do seu reflexo no vidro, como se ela se alegrasse de ser Angela. De qualquer modo o momento era alegre — o quadro luminoso pendia no coração da noite, o santuário escavado na negrura noturna. Estranho, de fato, ter esta prova visível da retidão das coisas; este lírio flutuando sem falha sobre a poça do Tempo, destemido, como se isto bastasse — este reflexo (Woolf, 2022a, p. 58, tradução nossa)

"eu" verdadeiro, encobre a dimensão instável e fragmentária que o olhar não alcança diretamente (Lacan, 1998). Assim como as religiões, busca-se aliviar aquilo que seria difícil de enfrentar no escuro — o informe, o incontrolável.

No caso de Angela, o reflexo não apenas condensa essa promessa de integralidade, como também a fixa em uma moldura quase perfeita, próxima daquela integridade circular que Lacan (2010) associa a um corpo sempre idêntico a si mesmo, sem tempo e sem fenda. No registro do imaginário, Angela é deslocada para a posição de objeto no plano sintático. Em vez de comparecer como sujeito dividido, ela é recortada metonimicamente por uma série de traços visíveis ("white and gold", "red slippers", "pale hair"), que se encadeiam por contiguidade e conferem uma imagem. Tal funcionamento retoma o que Lacan (1998) chama de paradigma de uma definição propriamente imaginária da metonímia.

Além disso, se o sujeito humano é estruturalmente atravessado pela linguagem e pela falta, o espelho oferece à Angela, ainda que provisoriamente, a ficção de um contorno completo, sem rachaduras. Em contraste com o que não é estático — a névoa, o vapor, o vento e as nuvens —, o espelho lhe proporciona um refúgio na forma, na completude e na clareza. Isso se dá como se o desenho impecável de sua própria imagem pudesse conter aquilo que a escuridão e o exterior insinuam como possibilidade de dissolução.

3.4 A epifania: o encontro com o real e a reabertura do mundo

Se, no início do conto, os nomes surgiam reduzidos a rótulos administrativos em cartões idênticos — a ideia de nomes, nada além de nomes —, a epifania de Angela reorganiza discretamente o estatuto da nomeação. Revela-se que as únicas personagens designadas por nome e sobrenome são justamente aquelas cujo encontro desestabiliza a lógica objetificante, Angela Williams e Alice Avery. Em vez de alinhadas como inscrições em cartões, essas duas figuras aparecem vinculadas por uma cena de aproximação afetiva, em que o beijo — "she had been talking […] and stooping, kissed her, at least touched her head with her hand"[15] — não se dá mais na superfície polida do espelho, mas entre dois corpos. O nome deixa de operar como índice de catalogação e passa a marcar a singularidade de um encontro: são duas mulheres nomeadas como pessoas concretas, não como unidades de um rebanho disciplinado. A imagem agora se desloca para um vínculo entre sujeitos, em que a jovem não contempla apenas um reflexo, mas se descobre afetada pelo olhar e pelo toque de outra mulher.

A experiência desencadeada por esse contato pode ser pensada, em termos lacanianos, como um encontro com o real da sexualidade. No Seminário 11, Lacan (1996) descreve o real como aquilo que se apresenta sob a forma de um encontro sempre faltoso, que escapa à simbolização plena; ele se liga, estruturalmente, a uma dimensão traumática da sexualidade. Isso ocorre não porque o sexual envolve necessariamente um acontecimento violento, mas porque introduz algo que não se deixa integrar sem resto à

[15] ela estivera conversando […] e, inclinando-se, beijou-a, ou pelo menos tocou-lhe a cabeça com a mão (Woolf, 2022a, p. 60, tradução nossa).

trama de sentido já disponível. A epifania de Angela é narrada justamente como esse tipo de impacto:

> 'Ah,' breathed Angela, standing at the window in her night-gown. Pain was in her voice. She leant her head out. The mist was cleft as if her voice parted it. She had been talking, while the others played, to Alice Avery, about Bamborough Castle; the colour of the sands at evening; upon which Alice said she would write and settle the day, in August, and stooping, kissed her, at least touched her head with her hand, and Angela, positively unable to sit still, like one possessed of a wind-lashed sea in her heart, roamed up and down the room (the witness of such a scene) throwing her arms out to relieve this excitement, this astonishment at the incredible stooping of the miraculous tree with the golden fruit at its summit—hadn't it dropped into her arms? She held it glowing to her breast, a thing not to be touched, thought of, or spoken about, but left to glow there. And then, slowly putting there her stockings, there her slippers, folding her petticoat neatly on top, Angela, her other name being Williams, realized—how could she express it?—that after the dark churning of myriad ages here was light at the end of the tunnel; life; the world. Beneath her it lay—all good; all lovable. Such was her discovery[16] (Woolf, 2022a, p. 60).

A irrupção desse real é marcada, antes de tudo, pela dor. O suspiro inicial, acompanhado da formulação "Pain was in her voice", já indica que o encontro não se traduz apenas em júbilo, mas também em um excesso difícil de encarar. Trata-se de algo que ultrapassa a medida do que ela podia sustentar simbolicamente naquele momento.

O texto enfatiza essa dificuldade de formulação — "how could she express it?"[17] —, de maneira a indicar que o que se passou entre Angela e Alice resiste à nomeação direta. Quando se afirma que a fruta milagrosa que lhe cai nos braços é "a thing not to be touched, thought of, or spoken about, but left to glow there", a linguagem recua, e a experiência insiste como brilho intraduzível, colado ao corpo. Em diálogo com a formulação lacaniana, segundo a qual o desenvolvimento sexual se organiza em torno de um encontro com o real, a cena do beijo marca o momento em que Angela se depara com algo que não cabe nem na imagem unitária assegurada pelo espelho nem nas categorias previsíveis da vida colegial. Ao elaborar frases que se alongam, o foco narrativo também passa a ser expressão disso. Os encadeamentos tornam-se mais sinuosos, como se a

[16] 'Ah', murmurou Angela, de pé à janela na sua camisa de dormir. Havia dor na sua voz. Ela inclinou a cabeça para fora. A névoa abriu-se como se a sua voz a partisse. Ela estivera conversando, enquanto as outras jogavam, com Alice Avery, sobre o Castelo de Bamborough; a cor das areias ao entardecer; ao que Alice disse que escreveria e fixaria o dia, em agosto, e, inclinando-se, beijou-a, ou pelo menos tocou-lhe a cabeça com a mão, e Angela, positivamente incapaz de ficar sentada, como alguém que tivesse no coração um mar açoitado pelo vento, vagou para cima e para baixo no quarto (testemunha de tal cena) atirando os braços para fora para aliviar esta excitação, este espanto diante da incrível inclinação da árvore milagrosa com o fruto dourado no seu cimo — não tinha ele caído nos seus braços? Ela o mantinha, a arder, junto ao peito, coisa que não devia ser tocada, pensada, nem falada, mas deixada a arder ali. E então, lentamente pondo ali as suas meias, ali as suas sapatilhas, dobrando a anágua cuidadosamente por cima, Angela, sendo o seu outro nome Williams, percebeu — como poderia exprimi-lo? — que, depois do escuro revolver de miríades de eras, eis que havia luz ao fim do túnel; vida; o mundo. Sob ela ele jazia — todo bom; todo amável. Tal foi a sua descoberta (Woolf, 2022a, p. 60, tradução nossa).

[17] como poderia exprimi-lo?" (Woolf, 2022a, p. 60, tradução nossa).

própria sintaxe tentasse acompanhar um fluxo de sensações que excede o domínio do que é claro, firme e cientificamente dominado — em contraste com a "firm grasp of the science" (Woolf, 2022a, p. 58), que designava, antes, uma certa segurança que era buscada.

Quando Angela percebe, após "the dark churning of myriad ages", "light at the end of the tunnel; life; the world", a experiência se aproxima de uma ruptura daquilo que Heidegger (2009) denominou como mundaneidade. Em outras palavras, rompe-se com o modo habitual pelo qual o mundo se oferece apenas como rede de referências práticas — horários, provas, cartões, reputações. O que se apresenta como mundo já não é apenas esse tecido de finalidades, mas uma totalidade que, de súbito, se deixa ver sob uma outra luz. Ao contrário da claridade branca e reguladora da lua — que, no início do conto, assegurava a vigilância e a legibilidade —, a luz da epifania não serve para controlar; ela visa desvelar, abrir a possibilidade de novos sentidos. A sucessão de expressões ("life; the world. Beneath her it lay — all good; all lovable") sugere justamente essa irrupção abrangente de significação, na qual a existência é experimentada como um mundo que, de uma vez, se mostra disponível, amável e inteiramente outro em relação ao cotidiano institucional.

No entanto, se a fuga da trama do mundo produz autenticidade, ela também produz angústia. Algo semelhante ocorre com Angela: o "Pain was in her voice", a insônia, o fato de não conseguir fechar os olhos, a súbita solenidade de objetos banais ("chair and chest of drawers looked stately")[18] assinalam uma perturbação da rotina perceptiva. A epifania não é apenas um momento de alegria luminosa; trata-se, também, de uma experiência em que o mundo habitual se suspende. Nesse intervalo aberto por essa angústia, vida, desejo e futuro, aparecem sob outra configuração, que abrem espaço para outra coisa além de dor:

> she lay in this good world, this new world, this world at the end of the tunnel, until a desire to see it or forestall it drove her, tossing her blankets, to guide herself to the window, and there, looking out upon the garden, where the mist lay, all the windows open, one fiery-bluish, something murmuring in the distance, the world of course, and the morning coming, 'Oh,' she cried, as if in pain[19] (Woolf, 2022a, p. 60).

O texto termina em caráter ambivalente. Se o primeiro suspiro vinha carregado de dor ("'Ah,' breathed Angela […] Pain was in her voice"), agora, no final, ele aparece como "Oh […] as if in pain". Assim sendo, em vez de sentir dor de fato, Angela sente como se doesse. A experiência permanece afetivamente marcada, ao mesmo tempo que se desloca para o campo da possibilidade, do quase, do ainda-não-formado.

Esse movimento final é exemplar de um encerramento moderno, que, como observa Lodge (1992), evita resoluções fechadas e privilegia a abertura interpretativa. Diante do jardim, Angela permite que o desejo — agora liberado da contenção das formas rígidas e da clareza narcísica do espelho — reorganize sua percepção do mundo. A cena

[18] ela estivera conversando […] e, inclinando-se, beijou-a, ou pelo menos tocou-lhe a cabeça com a mão (Woolf, 2022a, p. 60, tradução nossa)

[19] a cadeira e a cómoda pareciam imponentes (Woolf, 2022a, p. 68, tradução nossa)

não oferece resposta precisa; antes, expõe a personagem a um limiar. Ela se encontra entre o que ainda tenta se manter ordenado e o que insiste em emergir como força transformadora. Dessa forma, o conto deixa a protagonista diante de um futuro que se anuncia, mas cuja forma ainda não pode — e talvez não deva — ser inteiramente nomeada.

4 Imagem, fantasia e desejo em 'Slater's Pins Have No Points'

4.1 A ficção dentro da ficção

Em *'Slater's Pins Have No Points'*, Woolf complica a relação entre olhar, narrativa e desejo ao transformar Fanny Wilmot em uma espécie de romancista interna de Julia Craye. Grande parte do que o leitor "sabe" sobre a professora não é oferecido por um acesso onisciente à Miss Craye, mas reconstruído pela imaginação da aluna. A partir de poucos dados biográficos fornecidos por Miss Kingston — como o irmão arqueólogo e a casa em Salisbury —, Fanny elabora uma vida inteira para Julia até chegar ao ponto do início do conto. Do mesmo modo que um autor pode se inspirar em espaços e pessoas (re)cognoscíveis sem se limitar a reproduzi-los, Fanny toma esses elementos como ponto de partida para uma ficção que rapidamente ultrapassa qualquer referente verificável: ela inventa cenas, diálogos, passeios de barco, recusas de casamento, reorganizando fragmentos dispersos em forma de enredo que se organizou a partir de perguntas com as quais o autor se vê.

Nesse movimento, Julia é tratada como personagem em sentido pleno. Fanny não apenas acumula informações, mas procura articular causas e efeitos, construir uma trajetória que explique o presente: as recusas sucessivas de pretendentes, as caminhadas ao amanhecer, as precauções com a saúde, as dores de cabeça — todos esses elementos se transformam em peças de um romance interno que justificaria a condição atual de solteira, independente e solitária (Woolf, 2022b). Não por acaso, o próprio conto explicita a questão ao formular: "Did that throw any light on the problem why she had not married?"[20] (Woolf, 2022b, p. 71); é justamente essa lacuna que a imaginação de Fanny tenta preencher, organizando uma história que dê conta do enigma da recusa. Como observa Forster (1962), o *Homo fictus* é mais estável e coerente que qualquer pessoa real, porque nasce de uma seleção orientada e de uma lógica interna que o organiza como figura íntegra. É esse tipo de coerência — própria da ficção, não da vida — que Fanny impõe a Julia: seus gestos presentes passam a ser efeitos de uma história — cuja linearidade apenas existe no plano da fantasia — que ela mesma imaginou. A seguir, eis um trecho que evidencia a construção do ser ficcional:

> The setting of that scene could be varied as one chose, Fanny Wilmot reflected. (Where had that pin fallen?) It might be Ravenna—or Edinburgh, where she had kept house for her brother. The scene could be changed and the young man and the exact manner of it all; but one thing was constant—her refusal and her frown

[20] Isso lançava alguma luz sobre o problema de por que ela não se casara? (Woolf, 2022b, p. 71, tradução nossa).

> and her anger with herself afterward and her argument and her relief—yes, certainly her immense relief. The very next day perhaps she would get up at six, put on her cloak, and walk all the way from Kensington to the river. She was so thankful that she had not sacrificed her right to go and look at things when they are at their best—before people are up, that is to say. She could have her breakfast in bed if she liked. She had not sacrificed her independence[21] (Woolf, 2022b, p. 72).

Ao selecionar traços, Fanny elimina contradições e produz uma imagem contínua que transforma Julia em personagem legível. A operação corresponde ao que Candido (1963) descreve como fixação romanesca do modo de ser: enquanto, na vida real, o outro se apresenta por múltiplos modos, fluidos e contraditórios, a personagem ficcional ganha uma curva estável, menos variável que a existência humana. O choque final do conto nasce justamente dessa discrepância: Julia, ao agir, deixa de coincidir com a Julia organizada pela fantasia de Fanny, rompendo a linha coerente que a aluna lhe atribuíra.

De forma análoga ao movimento feito por Fanny, as leitoras de Woolf também encontram na ficção um espaço para experimentar possibilidades de vida que a existência social concreta lhes restringe. Como observa Rosenfeld (1963), a ficção permite ao leitor viver e contemplar experiências que a vida pessoal dificilmente lhe concede. Isso aconteceria porque as camadas imaginárias do texto criam um mundo onde é possível ensaiar formas de ser que, na realidade, seriam inacessíveis ou insuportáveis. Sob esse ponto de vista, *'Slater's Pins Have No Points'* não oferece apenas o retrato de uma jovem que imagina outra mulher para lidar, indiretamente, com seus próprios dilemas; o conto cria, para suas leitoras, um campo estético em que se torna possível contemplar modos de desejo, independência e agência feminina que escapam às lógicas de utilidade e às classificações que historicamente comprimiram a experiência das mulheres. A fantasia de Fanny, nesse sentido, não é apenas um fenômeno intradiegético, mas é também um convite dirigido ao leitor: o convite a imaginar vidas que não se dobram às normas, a reconhecer outras formas de vínculo e de desejo, e a viver — ainda que na "irrealidade" própria da ficção — aquilo que a ordem social tende a silenciar.

4.2 O contraste entre interior e exterior

No conto, o impulso de fabulação de Fanny nasce de um espaço marcadamente fechado: a sala de música, com suas paredes nuas, a janela emoldurada, o piano, a cadeira, o corpo de Julia sentado de perfil. É a partir desse ambiente contido, regulado por códigos

[21] A ambientação daquela cena poderia ser variada como se quisesse, refletiu Fanny Wilmot. (Onde tinha caído aquele alfinete?) Poderia ser Ravena — ou Edimburgo, onde ela mantivera a casa para o irmão. A cena poderia ser mudada, e o jovem, e o modo exato de tudo; mas uma coisa era constante — a recusa dela e o seu cenho e a sua ira consigo mesma depois e a sua argumentação e o seu alívio — sim, certamente o seu imenso alívio. Talvez no dia seguinte ela se levantasse às seis, pusesse o seu casaco, e caminhasse todo o caminho de Kensington até o rio. Estava tão agradecida por não ter sacrificado o seu direito de ir e olhar as coisas quando estão no seu melhor — antes de as pessoas se levantarem, isto é. Poderia tomar o seu café da manhã na cama se quisesse. Não sacrificara a sua independência (Woolf, 2022b, p. 72, tradução nossa).

de disciplina e respeito, que a imaginação da aluna começa a se afastar, abrindo-se para paisagens que não cabem no pequeno cômodo. À medida que Fanny pensa em Julia, o foco narrativo abandona a sala e passa a acompanhar cenas ao ar livre, à beira de rios, em jardins, em cidades distantes, como se a própria mente da aluna rompesse o confinamento espacial e buscasse um outro regime de circulação.

É nesse ponto que Woolf insere a longa sequência em que Fanny, a partir de um comentário sobre Kensington, reconstrói toda uma vida possível para Julia Craye. Imaginam-se encontros, recusas amorosas, passeios, caminhadas ao amanhecer e, sobretudo, a defesa obstinada de uma certa liberdade:

> 'Much the nicest part of London—Kensington. I'm speaking of fifteen or twenty years ago,' she had said once. One was in the gardens in ten minutes—in the heart of the country. One could make that yield what one liked, Fanny Wilmot thought, single out for instance, Mr Sherman, the painter, and old friend of hers; make him call for her by appointment one sunny day in June; take her to have tea under the trees. (They had met, too, at those parties to which one tripped in slippers without fear of catching cold.) The aunt or other elderly relative was to wait there while they looked at the Serpentine. They looked at the Serpentine. He may have rowed her across. They compared it with the Avon. She would have considered the comparison very seriously, for views of rivers were important to her. She sat hunched a little, a little angular, though she was graceful then, steering. At the critical moment, for he had determined that he must speak now—it was his only chance of getting her alone—he was speaking with his head turned at an absurd angle, in his great nervousness, over his shoulder—at that very moment she interrupted fiercely. He would have them into the Bridge, she cried. It was a moment of horror, of disillusionment, of revelation for both of them. 'I can't have it, I can't possess it,' she thought. He could not see why she had come then. With a great splash of his oar he pulled the boat round. Merely to snub him? He rowed her back and said good-by to her[22] (Woolf, 2022b, p. 72).

A presença insistente de rios, jardins, árvores e caminhos matinais revela não apenas a liberdade imaginada para Julia, mas o modo como a própria Fanny mobiliza a natureza como metáfora de escape. Ao imaginar a professora movendo-se por cenários

[22] "'De longe a parte mais agradável de Londres — Kensington. Falo de quinze ou vinte anos atrás', ela dissera uma vez. Em dez minutos estava-se nos jardins — no coração do campo. Podia-se fazer isso render o que se quisesse, pensou Fanny Wilmot, escolher por exemplo o Sr. Sherman, o pintor, e velho amigo dela; fazê-lo passar para buscá-la com hora marcada num dia ensolarado de junho; levá-la para tomar chá debaixo das árvores. (Tinham-se encontrado também naquelas festas às quais se ia de chinelos sem medo de apanhar frio.) A tia ou outra parente idosa ficaria à espera ali enquanto olhavam o Serpentine. Eles olharam o Serpentine. Talvez ele a tivesse remado até o outro lado. Compararam-no ao Avon. Ela teria considerado a comparação muito seriamente, pois vistas de rios eram importantes para ela. Ela estava um pouco curvada, um pouco angulosa, embora então fosse graciosa, governando o barco. No momento crítico, pois ele decidira que tinha de falar agora — era a sua única chance de ficar a sós com ela — ele falava com a cabeça virada num ângulo absurdo, no seu grande nervosismo, por cima do ombro — naquele exato momento ela interrompeu ferozmente. Ele os levaria para a Ponte,* ela gritou. Foi um momento de horror, de desilusão, de revelação para ambos. 'Não posso tê-lo, não posso possuí-lo', pensou ela. Ele não conseguia ver por que ela viera então. Com um grande respingo do remo, ele virou o barco. Apenas para o desfeitear? Ele a remou de volta e despediu-se dela" (Woolf, 2022b, p. 72, tradução nossa).

abertos, desenha-se uma forma de existência que contrasta com o confinamento físico e simbólico que experimenta. A amplitude da paisagem não funciona como simples ornamentação; trata-se da figura de um desejo por outra vida possível, que encontra seu lugar na fantasia.

A natureza, portanto, não expande apenas o espaço da narrativa: ela alarga também o espaço interior de Fanny. Ao acompanhar Julia por rios e jardins, a aluna explora possibilidades que ainda não reconhece como suas; projeta na exterioridade uma forma de vida que ressoa com inquietações íntimas que ela não formula diretamente. O impulso de imaginar Julia na paisagem traduz, assim, uma tensão entre o mundo restrito no qual Fanny está e o mundo mais amplo que ela ainda não sabe reivindicar, mas que começa a pressentir no fluxo de suas próprias fantasias.

Cabe, ainda, aludir ao modo como a repetição estrutura a própria dinâmica da imaginação de Fanny, fazendo com que certos elementos retornem quase idênticos ao longo do conto. O texto insiste em palavras, expressões e imagens, como na formulação "'Much the nicest part of London,' she had said once, '(but I'm speaking of fifteen or twenty years ago) is Kensington.' One was in the Gardens in ten minutes—it was like the heart of the country."[23] (Woolf, 2022b, p. 71), que repete o que já se encontrava na página anterior e que pode ser observado na citação anteriormente trazida aqui nesta seção do artigo. Essa recorrência acompanha o movimento associativo da mente em devaneio, em que pensar significa voltar, revisitar, ajustar. Freud (2010) observa que a repetição pode funcionar como tentativa de simbolizar aquilo que ainda não encontrou forma representável, um retorno que busca apreender o que escapa à elaboração. No interior da fantasia de Fanny, repetir não é redundância, mas é esforço de estabilização: a imaginação se fixa em imagens que retornam porque elas condensam aquilo que ela mesma ainda não consegue formular — seja o desejo que atribui à Julia, seja o desejo que começa, hesitante, a reconhecer em si.

4.3 A imagem do outro e os limites do imaginário

Nesta subseção do artigo, interessa pensar a relação entre Fanny e Julia a partir da categoria de imagem, tal como problematizada pelas reflexões barthesianas sobre fotografia. Para Barthes (2000), a imagem nunca coincide com o "eu" profundo: ela é pesada, imóvel, teimosa, ao passo que o sujeito é móvel, dividido, impossível de fixar inteiramente. A fotografia — e, assim, uma imagem — cristaliza um modo de ser, conferindo-lhe estabilidade e coerência que a vida não possui. Quando Fanny fabrica, em pensamento, uma Julia coerente, contínua e explicável, ela não apreende a professora em sua fluidez existencial; antes, produz um retrato imaginário que funciona como equivalente ficcional dessa imagem pesada de que fala Barthes (2000), quer dizer, uma forma de estabilizar aquilo que, na realidade, permaneceria irredutivelmente opaco.

[23] "'De longe a parte mais agradável de Londres', ela dissera uma vez, '(mas falo de quinze ou vinte anos atrás) é Kensington'. Em dez minutos estava-se nos Jardins — era como o coração do campo" (Woolf, 2022b, p. 71, tradução nossa).

Nessa perspectiva, a imagem não é apenas uma forma de conhecimento, mas um modo de objetificação. Barthes (2000) observa que, diante da câmera, o sujeito se torna imagem e experimenta uma espécie de micro-morte. Em outras palavras, há um momento em que deixa de ser pura interioridade vivente para se ver convertido em objeto fixo, quase um espécime de museu. A operação imaginária de Fanny produz efeito semelhante: ao organizar Julia como figura legível, ela a transforma em objeto de contemplação, recortado e exposto, como os "green Roman glasses and things jumping in their case"[24] da casa dos Craye (Woolf, 2022b, p. 69). A professora não aparece mais como presença imprevisível, mas como peça interpretável de uma vitrine afetiva, submetida ao olhar que a examina, a classifica e a encaixa em uma narrativa. Dessa maneira, a imagem fabricada museifica (objetifica) o outro: Julia se torna menos sujeito em movimento do que espectro organizado, uma forma visível que, de certo modo, a imobiliza.

A própria estrutura do conto reforça esse efeito espectral. No momento em que "all seemed transparent for a moment to the gaze of Fanny Wilmot" e ela "saw back and back into the past behind her" (Woolf, 2022b, p. 74), o texto encena a fantasia de transparência absoluta: como se fosse possível ver "o fundo" do outro, alcançar "the very fountain of her being" e reduzir uma vida inteira a uma sequência perfeitamente inteligível. Em chave barthesiana, trata-se de um ponto-limite da ilusão imagética: o sonho de que a imagem dá acesso direto ao ser, quando, na verdade, ela o substitui por uma figura organizada para o olhar. A Julia que Fanny "vê" nesse instante não é a professora concreta à sua frente, mas um arranjo de cenas, gestos e escolhas que funcionam como montagem — tal como um retrato fotográfico compõe, em um único quadro, uma identidade que se pretende integral.

Nessa lógica, a fantasia de Fanny funciona, paradoxalmente, como forma de não ver o que está diante de si. Ao investir na imagem de Julia — coerente, explicável e enquadrável em uma história de recusas e de independência —, Fanny se protege da alteridade viva da professora, daquela dimensão que não se deixa traduzir nem em enredo nem em figura estável. O beijo final, que rompe a distância entre as duas, desestabiliza precisamente esse regime de imagem: a Julia que age, que toca e que deseja escapa ao retrato mental que a aluna construíra. Se, ao longo do conto, a professora havia sido tratada como objeto de museu, cuidadosamente contemplado à distância, o gesto inesperado faz rachar a vitrine imaginária e restitui, ainda que por um instante, a dimensão de risco inerente ao encontro com um outro sujeito. A fantasia, assim, revela seus limites: ela oferece uma imagem confortável, mas é justamente essa imagem que impede Fanny de reconhecer, a tempo, a intensidade concreta do desejo que sempre esteve ali, diante de si.

4.4 *Pointlessness*: utilidade, gênero e inconformidade

A frase que inaugura o conto — "Slater's Pins Have No Points" — funciona como mais do que um comentário trivial sobre alfinetes: ela condensa, em forma metafórica,

[24] "os vidros romanos verdes e coisas assim saltando dentro da sua vitrine" (Woolf, 2022b, p. 69, tradução nossa).

uma crítica à lógica de utilidade que estrutura a posição social das mulheres. Um pino sem ponta é um objeto que não cumpre sua função; do mesmo modo, uma mulher que não se integra aos papéis prescritos — esposa, mãe, figura doméstica — aparece, dentro da normatividade vitoriana tardia ainda ressoada no conto, como alguém "sem uso", sem lugar social claramente definido. É por isso que Julia Craye, que não se casou, que não seguiu o roteiro esperado e que leva uma vida independente, pode ser lida pelas outras personagens a partir dessa categoria de *pointlessness*: não porque lhe falte substância, mas porque ela não desempenha a função que a sociedade consideraria "útil".

A metáfora se intensifica quando se aproxima o "point" do campo lacaniano do falo enquanto significante que organiza posições de desejo e inteligibilidade social. Em *A significação do falo,* Lacan (1998) insiste que o falo não é o órgão, mas um operador simbólico: ele estrutura a economia do "ter/ser" e orienta as formas pelas quais sujeitos são reconhecidos, desejados e inscritos numa comédia social de papéis sexuais, frequentemente sustentada por mascaramentos que protegem e encobrem a falta. Se o "point" do alfinete é aquilo que o torna funcional e operante, o ponto do sujeito, sob uma gramática falologocêntrica, tende a ser medido por sua participação nessa economia de significação: ter lugar, ter função, ter destino reconhecível. Assim sendo, um "pin with no point" dramatizaria uma forma de desencaixe, uma vez que se encontra excluído do circuito de uso e de valor. *Pointlessness*, portanto, não seria apenas improdutividade, mas passaria a ser o nome social de uma recusa de inscrição na função fálica como medida do valor.

Essa leitura é reforçada pela forma como Miss Kingston apresenta Julia à Fanny. Mesmo adulta, autônoma e artista, a professora surge mediada pela figura do irmão, um famoso arqueólogo já morto, como se a existência dela só pudesse adquirir valor quando referida a um homem. Neste enquadramento, o título do conto ganha espessura semântica: em inglês, *point* pode designar tanto a ponta do alfinete quanto o sentido ou a utilidade dele. Um pin *sem point* é, pois, ao mesmo tempo, um objeto sem ponta e algo sem finalidade. Do mesmo modo, uma mulher que não se casa, não tem filhos e não se ancora em um papel relacional masculino aparece, do ponto de vista social, como alguém sem propósito, fora de função. Sob essa lógica, Julia é situada discursivamente como objeto derivado, não como sujeito pleno. Sua individualidade permanece subordinada à reputação masculina e sua vida é lida pela sociedade como extensão de um parentesco, não como trajetória própria.

É nesse ponto que a leitura proposta por Oliveira e Borba (2024) ajuda a nomear o alcance político do conto: a escrita woolfiana desafia a sexualidade normativa não apenas por tematizar gestos homoeróticos, mas também por insistir em uma vida entre mulheres, a qual excede o jogo erótico e sustenta uma comunidade afetiva, psíquica e política. Dessa maneira, rompe-se a expectativa do enredo heterossexual como destino narrativo. Em *'Slater's Pins Have No Points'*, a mediação masculina (o irmão arqueólogo, o prestígio, o parentesco) funciona como o mecanismo pelo qual a instituição tenta reinserir Julia no regime da legibilidade falologocêntrica; a singularidade do conto está em mostrar como essa reinserção falha quando o desejo entre mulheres emerge não como desvio, mas como outra lógica de vida, irredutível à finalidade social do casamento.

É nesse contexto que o primeiro choque de Fanny se torna decisivo: ao ouvir a frase sobre os pinos sem ponta, ela se pergunta, atônita, se Julia realmente compra alfinetes, se frequenta lojas, se toca dinheiro, isto é, se realiza gestos cotidianos que a coloquem no registro do comum. A pergunta, que parece superficial, abre uma fissura profunda: Fanny descobre que não sabe quem Julia é, que a professora pode ser outra coisa além da figura etérea que ela imaginava. O choque não é apenas sobre Julia; é também um choque identitário para Fanny, que se vê confrontada com a própria incapacidade de conceber uma mulher fora do molde funcional que internalizou sem perceber.

Para além desse primeiro choque entre o etéreo e o ordinário, que se dá no plano consciente de Fanny, a frase sobre os pinos sem ponta desencadeia um movimento imaginativo no qual a aluna tenta responder, ainda que sem o saber, à pergunta sobre o "ponto" da vida de Julia. Ressalta-se que o modo como ela o faz é paradoxal: ao inventar cenas, pretendentes e recusas, Fanny não reinscreve Julia no lugar subordinado a um homem, mas a imagina como agente da própria trajetória. Em outras palavras, nas histórias em que aparece, Julia não é valorizada por ser esposa, mãe ou figura doméstica, mas por escolher e recusar uma vida à sombra de figuras masculinas representadas como ogros. Assim, mesmo partindo de categorias socialmente marcadas pela utilidade e pela função, a fantasia de Fanny acaba por desenhar uma Julia que não é objeto de uma relação masculina, mas sujeito de uma vida que se basta a si mesma.

Em última instância, a noção de *pointlessness* deixa de nomear apenas um déficit e passa a designar também uma resistência à captura. A vida de Julia não é sem sentido em si, mas apenas quando medida pelos critérios de utilidade que definem o que conta como trajetória feminina legítima. Ao insistir em uma personagem que não serve, que não é meio para um fim conjugal, maternal ou doméstico, Woolf desestabiliza a equivalência entre valor e função e sugere outros modos de significação para a existência das mulheres. Sob esse prisma, o conto devolve à categoria de inutilidade uma potência crítica: aquilo que parece não ter ponto é precisamente o que escapa ao regime que pretende determinar, de antemão, qual é o ponto de uma vida. Esse movimento se deixa entrever na passagem em que o narrador formula a imagem do feitiço e da superfície vítrea:

> That was the kind of spell, that was the glassy surface that Miss Craye wanted to break by showing, when she had played Bach beautifully as a reward to a favourite pupil (Fanny Wilmot knew that she was Miss Craye's favourite pupil) that she too felt as other people felt about pins. Slater's pins had no points (Woolf, 2022b, p. 70)[25].

Nesse horizonte, a metáfora arqueológica que atravessa o conto se articula à própria imagem do "feitiço" e da "superfície de vidro", evocadas na passagem anterior, iluminando o modo como a domesticação incide sobre a figura de Julia. O irmão da

[25] Esse era o tipo de encantamento, essa era a superfície vítrea que Miss Craye queria quebrar ao mostrar, quando tocara Bach belamente como recompensa a uma aluna favorita (Fanny Wilmot sabia que era a aluna favorita de Miss Craye), que ela também sentia como as outras pessoas sentiam a respeito de alfinetes. Os alfinetes da Slater não tinham ponta (Woolf, 2022b, p. 70, tradução nossa).

professora, apresentado por Miss Kingston com reverência institucional, é responsável por retirar objetos arqueológicos do solo e organizá-los em vitrines, transformando-os em artefatos arrancados de seu contexto vivo e reconduzidos a uma função decorativa, estática, domesticada. A própria Miss Kingston, ao narrar a vida dos Craye apenas por meio do prestígio masculino, atua como porta-voz dessa lógica classificatória: ela enquadra, etiqueta e exibe Julia como parte desse mobiliário simbólico, mais próxima de um objeto exposto por trás de um vidro do que de um sujeito em plena agência.

É justamente esse gesto de captura que a fantasia de Fanny procura, ainda que parcialmente, desfazer. Ao imaginar Julia ao ar livre, na água, caminhando ao amanhecer, a aluna busca figurá-la "no estado natural", fora da vitrine social que a aprisiona, para além da função que lhe é atribuída. A imaginação não devolve Julia a uma origem perdida. Por outro lado, ela rompe, poeticamente, com o movimento que transforma mulheres em peças interpretáveis, como artefatos dispostos em um museu. Nesse processo, Fanny tenta "ler" esse artefato que Julia se tornou, decifrar seus contornos, atribuir-lhe um sentido, reconstruir-lhe uma história, até que o choque final interrompe bruscamente essa leitura. Justamente quando acredita compreender a professora, Julia excede a vitrine imaginária que lhe fora montada, abrindo a fissura que preparará a ruptura analisada na seção seguinte.

4.5 A ruptura pela realidade

O arco construído por Woolf em *'Slater's Pins Have No Points'* é marcado por duas irrupções decisivas do real que emolduram o domínio da fantasia: a frase inicial de Julia — "Slater's pins have no points" — e o beijo final. Entre esses dois momentos, o conto se organiza como vasto intervalo imaginativo, no qual Fanny tenta organizar, explicar e domesticar a figura da professora. As únicas ações efetivas de Julia no plano do enredo — falar e beijar — emergem como cortes na continuidade dos devaneios de Fanny, lembrando ao leitor que, por baixo da ficção interna elaborada pela aluna, permanece um corpo presente, capaz de agir de modo imprevisível. É justamente essa tensão entre o que se imagina e o que irrompe que confere ao desfecho sua força de ruptura.

Se, no início, a fala sobre os pinos sem ponta desloca Fanny ao confrontá-la com a existência concreta de Julia, o beijo final radicaliza esse deslocamento ao transformar a professora em agente explícito de um desejo que a aluna não previra. O gesto não é apenas afetivo; ele é também político, na medida em que rasga, em ato, o horizonte heteronormativo que sustentava as explicações de Fanny. Ao invés de uma narrativa de casamento frustrado, de cortejos masculinos recusados ou de celibato resignado, o conto oferece uma cena de desejo entre mulheres, que se cumpre sem preâmbulo e sem justificativa. O beijo não "explica" Julia; ele afirma uma possibilidade de vínculo que escapa aos esquemas de utilidade e de função que estruturavam tanto o olhar social quanto a fabulação de Fanny. Ao fazê-lo, desloca a protagonista da posição confortável de intérprete para a posição mais arriscada de participante interpelada por um outro sujeito.

É nesse sentido que a imagem recorrente do vidro se vê finalmente posta em xeque. Ao longo do conto, a relação entre Julia e o mundo — e, por extensão, entre Julia

e Fanny — aparece filtrada por superfícies de separação: a "pane of glass" que isolava a casa dos Craye, as vitrines arqueológicas, a própria sala de música que enquadra a professora como figura a ser contemplada. O beijo, ao atravessar a distância física entre as duas, funciona como gesto que "quebra o vidro": desfaz a barreira que mantinha Julia no lugar de objeto intocável e que mantinha Fanny no lugar de observadora protegida. A irrupção do real, aqui, não anula a fantasia, mas a reorienta, revelando seus limites e abrindo a possibilidade de um outro modo de ver — menos apoiado em imagens estabilizadoras, mais exposto ao risco do encontro.

Assim, o desfecho reorganiza retrospectivamente tanto o conto quanto a própria pergunta que o inaugura. A questão implícita — qual é o "ponto" da vida de Julia, que sentido tem essa existência fora da função? — não recebe uma resposta em forma de explicação biográfica, mas sim em forma de experiência. Ao agir, Julia responde não com um discurso, mas com um gesto que redesenha o mundo perceptivo de Fanny: aquilo que era objeto de contemplação se torna fonte de interpelação; aquilo que parecia enigma a ser decifrado se revela possibilidade de futuro. A ruptura final, portanto, não é apenas narrativa, mas também estética e política: ela desfaz o descompasso entre imaginação e real ao mostrar que ver o outro implica aceitar que ele excede qualquer imagem, e que esse excesso — essa "falta de ponto" — pode ser precisamente o lugar em que se esboçam novos modos de desejo, de reconhecimento e de vida.

Considerações finais

A leitura comparativa de *A Woman's College from Outside* e *'Slater's Pins Have No Points'* permite perceber que, em ambos os contos, Woolf parte de dispositivos de legibilidade social — nomes em cartões, reputações, vínculos familiares, etiquetas institucionais — para, depois, expô-los ao que eles não conseguem conter. O *college* e o conservatório funcionam como filtros iniciais de reconhecimento: antes de qualquer coisa, as personagens femininas são vistas como estudantes, professoras, irmãs de um arqueólogo famoso, unidades administráveis dentro de um regime de ordem. Todavia, à medida que a narrativa acompanha risos noturnos, névoas, fantasias persistentes e gestos inesperados, torna-se evidente que esse enquadramento é insuficiente: há um excedente afetivo e psíquico que escapa às superfícies luminosas de Newnham e às vitrines que cercam a vida de Julia Craye.

Se, no primeiro conto, esse excesso se figura sobretudo como vapor — riso que sobe dos quartos, névoa que ocupa o jardim, experiência epifânica que Angela não consegue nomear plenamente —, em *'Slater's Pins Have No Points'*, ele assume a forma de imagem: fantasias narrativas, quadros interiores, cenas montadas pela imaginação de Fanny, a qual tenta fixar Julia como um retrato inteligível. Em ambos os textos, Woolf explora o atrito entre uma superfície organizada e uma vida psíquica que insiste em se mover. No primeiro, a ênfase recai sobre um despertar que desarranja silenciosamente a rotina disciplinar, abrindo um horizonte de mundo e de futuro. No segundo, o foco recai sobre o conflito entre ver e não ver, entre imaginar e reconhecer, quando a figura admirada rompe a moldura que lhe era atribuída e se afirma como sujeito de desejo.

Nesse quadro, o motivo do beijo adquire um papel decisivo, aproximando e distinguindo os dois contos. Em *A Woman's College from Outside*, o contato entre Angela e Alice funciona como despertar amoroso e perceptivo: um gesto quase furtivo, mas suficientemente intenso para reorganizar a relação da protagonista com o mundo, que passa a ser percebido como "vida", "mundo", promessa de futuro. Já em *'Slater's Pins Have No Points'*, o beijo de Julia em Fanny é mais abrupto e frontal, condensando não apenas o reconhecimento de um desejo recíproco, mas também a ruptura de um regime inteiro de imagem, utilidade e heteronormatividade. Em ambos os casos, o beijo ecoa, em negativo, a cena de despertar dos contos de fadas: em vez de um príncipe que desperta uma mulher adormecida para a vida conjugal, são mulheres que despertam outras mulheres para formas de desejo e de visão que escapam ao roteiro heterossexual e funcionalista.

As diferenças entre os desfechos, contudo, são significativas. No primeiro conto, a narrativa insiste na dimensão do "ainda não": o conto termina na borda do que está por vir, com Angela à janela, entre dor e desejo, diante de um mundo que se abre, mas cuja forma permanece indeterminada. A transformação é profunda, porém permanece voltada ao futuro, à promessa. Por outro lado, em *'Slater's Pins Have No Points'*, o choque é eminentemente presentificado: o beijo de Julia não anuncia apenas uma possibilidade, mas instaura, no aqui e no agora, um rearranjo radical da posição de Fanny, que deixa de ser mera espectadora para ser interpelada em sua própria corporeidade e em sua própria normatividade. Enquanto o primeiro conto se encerra no limiar da experiência, o segundo insiste no momento em que o vidro se quebra e o real irrompe de maneira incontornável.

Em conjunto, os dois textos evidenciam o modo como Woolf pensa a subjetividade feminina a partir do confronto entre superfícies sociais e vida psíquica. Neles, o gesto amoroso entre mulheres não é ornamento romântico, mas ponto de máxima tensão estética e política: é ali que se desfazem as garantias dos nomes alinhados, dos papéis úteis, das vitrines e dos espelhos que oferecem identidades estáveis. Ao privilegiar cenas de despertar que deslocam a lógica da utilidade e subvertem a gramática heteronormativa dos contos de fadas, Woolf não apenas expõe as limitações dos dispositivos de legibilidade social, mas também sugere que o "excesso" que transborda dessas estruturas — o riso, o desejo, a fantasia, o gesto — é precisamente o lugar em que se podem imaginar outros modos de vida para as mulheres.

Como citar este artigo?

GALEMBECK, Julia. Entre nomes e alfinetes: superfície social e vida psíquica em dois contos de Virginia Woolf. *Mosaico*, São José do Rio Preto, v. 24, n. 1, p. 178–202, 2025.

Referências

BARTHES, R. *Camera lucida*: reflections on photography. Translation by Richard Howard. London: Vintage Books, 2000.

CANDIDO, A. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, A. *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1963. p. 43–66.

CIXOUS, H. Le rire de la Méduse. *In*: CIXOUS, H. *Le rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Galilée, 2010. p. 37–68.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Editora Ática, 1985.

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Harmondsworth: Penguin, 1962.

FOSTER, T. C. *How to Read Novels Like a Professor*. New York: Harper, 2008.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramalhete. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. *In*: *Obras completas, volume 10: observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia: ("O caso Schreber"): artigos sobre técnica e outros textos (1911–1913)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 193–209.

FRIEDMAN, N. Point of view in fiction: The development of a critical concept. *PMLA*, v. 70, n. 5, p. 1160–1184, 1955. Disponível em: https://doi.org/10.2307/459894. Acesso em: 5 jun. 2025.

HEIDEGGER, M. *Seminários de Zollikon*: Protocolos – Diálogos – Cartas. Petrópolis: Vozes, 2009.

LACAN, J. *O Seminário, livro 11:* Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Edição de Jacques-Alain Miller. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LACAN, J. Introdução do grande Outro. *In*: LACAN, J. *O Seminário, livro 2*: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. p. 318–355.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesc*o. São Paulo, Ática, 1976.

LODGE, D. *The art of fiction*: illustrated from classic and modern texts. London: Penguin, 1992.

NEWNHAM COLLEGE. *History of the College*. Cambridge, 2025. Disponível em: https://newn.cam.ac.uk/about/history. Acesso em: 29 nov. 2025.

OLIVEIRA, M. A. de; BORBA, L. L. Virginia Woolf e a sexualidade feminina não normativa. *In*: SANTIAGO, V.; NOVAIS, B.; LEITE, L.; PIVANTI, M. (org.). *Celebrando Virginia Woolf*. Rio de Janeiro, RJ: a_teia, 2024. p. 203–218.

RANDALL, B.; BRADSHAW, D. Introduction. *In*: WOOLF, V. *Kew Gardens and Other Short Fiction*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2022. p. xi–xxxv. DOI: 10.1093/owc/9780198838135.001.0001. Acesso em: 30 nov. 2025.

ROSENFELD, A. Literatura e personagem. *In*: CANDIDO, A. *et al*. *A personagem de ficção*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1963. p. 7–42.

WATT, I. *The rise of the novel*: studies in Defoe, Richardson and Fielding. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1957.

WOOLF, V. A Woman's College From Outside. *In*: RANDALL, B.; BRADSHAW, D. (org.). *Kew Gardens and Other Short Fiction*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2022a. p. 58–60. DOI: https://doi.org/10.1093/owc/9780198838135.003.0012. Acesso em: 23 nov. 2025.

WOOLF, V. *Ao farol*. São Paulo: Autêntica Editora, 2013. E-book. ISBN 9788582171974. Disponível em: https://app.minhabiblioteca.com.br/reader/books/9788582171974/. Acesso em: 23 nov. 2025.

WOOLF, V. *Mrs Dalloway*. New York: Alfred A. Knopf, 1993. (Everyman's Library; 157). ISBN 978-0-679-42042-2.

WOOLF, V. O valor do riso. *In*: WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução e organização: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 22–25.

WOOLF, V. Slater's Pins Have No Points. *In*: RANDALL, B.; BRADSHAW, D. (org.). *Kew Gardens and Other Short Fiction*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2022b. p. 69–74. DOI: https://doi.org/10.1093/owc/9780198838135.003.0014. Acesso em: 23 nov. 2025.