

# OS FIOS QUE TECEM O IMAGINÁRIO: UMA LEITURA DE “A CORTINA DA BABÁ LUGTON” À LUZ DA LITERATURA FANTÁSTICA

Carla Lento Faria\*

- **RESUMO:** O objetivo deste artigo é analisar à luz da literatura fantástica o conto “A cortina da babá Lugton” (1924), da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941). Apesar de Woolf não ser autora de obras que fundamentalmente pertencem ao fantástico, sua preocupação em retratar a profundidade e capacidade imaginativa da mente humana, além de seu experimentalismo característico do modernismo, acabou por produzir, a nosso ver, algumas narrativas que se aproximam do modo literário fantástico. Assim, “A cortina da babá Lugton” se destaca ao trazer o tema dos objetos inanimados que ganham vida e a criação de mundos imaginários, permitindo uma nunca resolvida ambiguidade entre realidade e imaginação por um breve momento no conto. Tem-se assim, aquilo que Roas (2014), Ceserani (2006) e Furtado (1980) definem como o elemento fundamental de todas as narrativas do fantástico, isto é, produzir a incerteza do real de modo que a relação entre real e impossível permaneça inexplicável. Sendo assim, a investigação acurada deste conto faz-se apropriada no intuito de demonstrar como a obra de Virginia Woolf dialoga com a tradição da literatura fantástica ao mesmo tempo em que dá uma roupagem singular e subverte elementos desta.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Imaginação 1. Fantástico 2. Conto 3. Virginia Woolf 4. Modernismo 5.

## Introdução

Ao pensar nas narrativas do fantástico, Virginia Woolf não é exatamente uma das autoras que num primeiro momento surge na mente dos leitores contemporâneos. No entanto, a concepção woolfiana de uma literatura preocupada com retratar a mente humana em toda sua profundidade e projeção imaginativa,

\* Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada – Programa de Pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo – SP – Brasil. 05508-010 – carlinhalfa@hotmail.com.

combinada a momentos de escrita breve, concisa, elíptica e de final aberto, acabou por produzir narrativas cujo experimentalismo permite que sejam lidas à luz da literatura fantástica. Um desses momentos, por exemplo, pode ser encontrado entre as páginas dos rascunhos de *Mrs. Dalloway*<sup>1</sup> (1925), no qual uma pequena narrativa interrompe a cena do romance em que Septimus Smith observa Rezia costurando um chapéu e dá lugar à história de uma babá e sua cortina de bichinhos que ganha vida. Trata-se de “A cortina da babá Lugton” (1924), um conto (ou ficção curta) que borra as fronteiras do mundo real e do mundo da imaginação, criando um terceiro caminho possível.

## O fantástico no século XX

Contrapondo-se aos estudos de Todorov (1980/ 2010), para quem o fantástico é um gênero literário delimitado ao século XIX, Ceserani define o fantástico como um modo de produção literária, podendo ser apropriado por gêneros diferentes, em momentos históricos diferentes:

O fantástico surge de preferência considerado não como um gênero, mas como um ‘modo’ literário, que teve raízes históricas precisas e se situou historicamente em alguns gêneros e subgêneros, mas pôde ser utilizado – e continua a ser, com maior ou menor evidência e capacidade criativa – em obras pertencentes a gêneros muito diversos (2006, p. 12).

Da mesma forma, Gama-Khalil (2013, p. 30) afirma que entender a literatura fantástica enquanto modo de produção significa desassociá-la de uma redução tanto de seu enquadramento histórico como de seu abrangente ponto de alcance. Assim, apesar de ter ganhado força no século XIX, o fantástico sempre se fez presente na literatura, demonstrando ser adaptável às transformações estéticas e, não podendo então ser reduzido a uma simples operação retórica e linguística, já que se trata de um modo literário “que afunda suas raízes nas mais profundas camadas de significado e toca a vida dos instintos, das paixões humanas, dos sonhos, das aspirações” (Ceserani, 2006, p. 100).

Ceserani afirma que no século XX o fantástico mostrou “[...] uma extraordinária vitalidade e capacidade de inspirar formas sempre distintas de representação e de estruturas do imaginário” (Ibidem, p. 123). Já Volobuef (2015) considera que, diferentemente da literatura com teor gótico e de horror produzida no século

<sup>1</sup> Segundo Susan Dick, um rascunho do conto foi encontrado nas páginas 104-106 do volume II do hológrafo de *Mrs. Dalloway* ainda sem título. Posteriormente, um original datilografado com o atual título foi descoberto por entre os *Charleston Papers* na Biblioteca de King’s College, em Cambridge (Cf. Woolf, 2023, p. 193).

XIX, o fantástico do século XX apresentou um “arsenal narrativo mais sutil”, “enredos mais condensados” e abandonou “a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas mais complexas que o aproximam do mito e do símbolo” (Volobuef, 2015, p. 123). Alazraki (1990), por sua vez, denomina as narrativas fantásticas do século XX de relatos neofantásticos, a exemplo das narrativas de autores como Borges, Cortázar e Kafka, que apesar de serem “indiscutivelmente de caráter fantástico”, ao mesmo tempo não podem ser compreendidas a partir de sua capacidade de causar medo ou horror como o fantástico do século XIX. Assim, o neofantástico pode chegar a provocar uma inquietude ou perplexidade, mas não necessariamente medo e terror, pois o insólito das situações narradas está nas

metáforas que buscam expressar vislumbres, entrevisões ou interstícios de sem razão que escapam ou resistem à linguagem da comunicação, que não cabem nas células construídas pela razão, que vão a contrapelo do sistema conceitual ou científico com que lidamos diariamente (Alazraki, 2001, p. 277 apud Roas, 2014, p. 66).

Nesse sentido, o objetivo do neofantástico, “mais que propor uma possível transgressão do real, seria revelar essa segunda realidade que se esconde atrás da cotidiana. Ampliar nossa visão do real” (Alazraki, 2001, p. 277 apud Roas, 2014, p. 125). Em outras palavras, o neofantástico assume o mundo real como uma máscara que oculta uma segunda realidade que é a verdadeira narrativa do fantástico.

Roas (2014) também afirma que a literatura fantástica está relacionada com a visão pós-moderna de realidade, na qual o homem vive em um universo completamente incerto, em que não existe apenas uma realidade, mas muitas. Assim, enquanto o fantástico do século XIX se insere em um conceito de universo newtoniano e mecanicista, no século XX, há uma mudança de paradigma provocada pela teoria da relatividade de Einstein e a visão do tempo e espaço como conceitos universalmente válidos é substituída por concepções mais maleáveis que dependem quase que completamente da perspectiva do indivíduo. Ademais, Roas aponta que, com a filosofia construtivista, “a realidade também deixa de ser concebida como uma entidade objetiva e aparentemente estável” (Roas, 2014, p. 83) e passa a ser algo concebido subjetivamente, ainda que compartilhada socialmente. Assim, no século XX o fantástico, uma vez que sempre está atrelado à noção de realidade vigente, dialoga diretamente com um mundo permeado por incertezas.

Segundo Roas (*Ibidem*, p. 89), há, no entanto, um ponto de convergência que possibilita definir tanto as narrativas produzidas no século XIX como aquelas do século XX como representantes do fantástico, isto é, tanto o fantástico tradicional como o neofantástico se baseiam em uma mesma ideia: produzir a incerteza do

real, de modo que a relação entre real e impossível permaneça inexplicável. Nessa perspectiva, o neofantástico não é algo totalmente diferente do fantástico tradicional, isto é, apenas representa outro momento do modo literário, pois, conforme a relação do homem com o mundo se modifica, com ela muda também a noção de realidade e as possibilidades de transgressão dessa realidade.

De maneira análoga, Furtado (1980, p. 19) afirma que o que caracteriza uma narrativa fantástica é que esta “encena invariavelmente fenómenos ou seres inexplicáveis e, na aparência, sobrenaturais”. O teórico ainda afirma que a essência da narrativa fantástica

[...] reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explice se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles (Furtado, 1980, p. 36).

Sendo assim, o inexplicável no fantástico está sempre relacionado com a ameaça da realidade tal qual a conhecemos.

É, portanto, da simultaneidade entre o real e o irreal, ou seja, da coexistência de elementos aparentemente contraditórios, que resultam a ambiguidade, inexplicabilidade, vacilação ou incerteza da narrativa. Assim, as narrativas do fantástico são constituídas de tal forma que a invasão do sobrenatural na realidade mais cotidiana produz uma incerteza intelectual: o que é real e o que não é? Segundo Roas, é essa transgressão da realidade provocada pelo fantástico que gera a inquietude ou medo que afeta os personagens e, consequentemente, os leitores:

O choque entre o real e o inexplicável, nos obriga, como antes dito, a questionar se o que acreditamos ser pura imaginação pode chegar a ser verdade, o que nos leva a duvidar de nossa realidade e do nosso eu, e diante disso não resta nenhuma outra reação a não ser o medo (Roas, 2014, p. 60).

No entanto, o autor atenta para a questão de que “não é o caráter aterrorizante ou inquietante do acontecimento o que o torna apto para uma ficção fantástica, e sim sua irreduzibilidade tanto a uma causa natural quanto a uma causa sobrenatural mais ou menos institucionalizada” (*Ibidem*, p. 158). Compete ao fantástico, portanto, retratar experiências que o ser humano não consegue explicar por meio da razão. Assim, sonhos, devaneios, alucinações, pesadelos e delírios ganham vida nas histórias fantásticas, projetando diante dos personagens suas angústias e desejos mais profundos e inconscientes.

## Woolf e a imaginação

Em “A cortina da babá Lugton” o caráter central da narrativa, e que permite a leitura pelo viés fantástico, é a questão da imaginação. De acordo com D’Hoker (2008), os contos de Woolf apresentam constante preocupação com a exploração dos limites e com o papel da imaginação na ficção. Assim, em vários deles, como “Memórias de uma romancista” (1909), “A marca na parede” (1921), “Um romance não escrito” (1921), “A dama no espelho: reflexo e reflexão” (1929), entre outros, Woolf questiona, dramatiza ou coloca a imaginação em primeiro plano (D’Hoker, 2008, p. 3). Além disso, “[...] a questão da imaginação é frequentemente lida em termos de tensões insolúveis entre a oposição de dois elementos”<sup>22</sup> (Ibidem, p. 2). Portanto, não raro a imaginação no conto woolfiano constitui um reflexo às avessas ou uma projeção utópica da própria realidade. Em alguns contos, a imaginação é direcionada à identidade de um personagem, mas também há aqueles em que a imaginação é direcionada a um objeto específico, responsável por expandi-la. De qualquer forma, D’Hoker (Ibidem) sugere que o questionamento acerca da imaginação demonstra que o importante para o desenvolvimento dessas narrativas não são os fatos acerca da vida desses personagens e dos objetos, mas sim a visão do artista diante deles.

De maneira geral, a palavra imaginação é entendida na literatura como a capacidade da mente de gerar ou criar imagens de objetos, estados, ou ações que não foram vivenciados ou experimentadas pelos sentidos (Baldick, 2008, p. 122). O termo vem do latim *imaginatio*, que substituiu o grego *phantasia*, e tem, portanto, origem no mesmo grupo de palavras que fantasma, isto é, palavras que acabaram por conotar tudo o que escapa à realidade. Na literatura, a palavra foi centro de discussões e ganhou maior destaque durante o romantismo, já que nesse momento a imaginação é entendida como uma das principais atividades da mente humana, relacionada ao poder do gênio criador e, portanto, essencial para a criação artística (Ibidem).

No fim do século XVIII e início do século XIX, a noção de imaginação como “espelho” da realidade foi então substituída pela visão de imaginação enquanto uma “lâmpada” que ilumina mundos ocultos além da realidade perceptível (Ibidem). Assim, a palavra imaginação era comumente usada pelos românticos “para indicar uma região de experiência além dos limites da percepção ou compreensão comum” (Mulvey-Roberts, 2009, p. 193). No romantismo inglês, o termo foi trabalhado por escritores como Blake, Wordsworth, Shelley, Keats e Coleridge, que associaram a imaginação a um *insight* visionário, um estado quase de sonho, epifania ou simplesmente alegria e felicidade, estando em muito relacionada com a experiência

<sup>22</sup> Todas as traduções de textos teóricos em língua inglesa neste artigo são de nossa autoria, bem como de trechos de ensaios, cartas e diários de Virginia Woolf.

psicológica (*Ibidem*). Coleridge, por exemplo, defende em *Biographia Literaria* (1817) que, em vez de duas palavras com um mesmo significado, imaginação (*imagination*) e fantasia (*fancy/fantasy*) são duas faculdades distintas da mente. Para o autor, a imaginação é um caminho privilegiado para o conhecimento subjetivo, é o poder vivo e agente primeiro de toda a percepção humana. Coleridge enfatiza o poder criativo da imaginação de dissolver e unificar imagens em novas formas, bem como de reconciliar qualidades opostas em uma nova unidade, determinando imaginação como algo novo, isto é, o poder de unificação da mente. Por outro lado, o poeta associa fantasia com a antiga ideia de imaginação como uma forma de memória. Assim, a fantasia seria um caminho mais pragmático que lida com fixidez e definições; a memória quando emancipada do condicionamento do tempo e do espaço. Se, por um lado, a fantasia é capaz de combinar e reorganizar imagens em novos arranjos espaciais e temporais, por outro ela não é capaz de dissolvê-las e unificá-las em novas criações como a imaginação.

É em meio a tais transformações e discussões teóricas acerca da imaginação que o fantástico se desenvolve e é teorizado enquanto gênero literário. Desde o início do século XVIII alguns poetas, como Joseph Addison e John Dryden, já observavam que havia um tipo de escrita dependente inteiramente da imaginação e da fantasia (Wolfe, 2012, p. 7), o “*fairy way of writing*”, que tratava de fadas, bruxas, mágicos, demônios e espíritos. Mas é somente com as primeiras definições de imaginação enquanto capacidade criadora que as teorias acerca do fantástico surgem. Isso ocorreu essencialmente porque as reflexões sobre a imaginação contribuíram para uma nova atitude em relação a teorias e narrativas do fantástico, alimentando o debate acerca da pertinência do fantástico e da importância ou não de imagens e figuras provenientes da natureza ou que vão além dela.

Em um dos primeiros textos sobre o fantástico, “*Du Fantastique en Littérature*”, Charles Nodier entende que o fantástico é “uma fonte da juventude da imaginação” (Nodier, 1830/2005, p. 34). Assim, segundo o autor, o fantástico refere-se a uma literatura que vive de imaginação e liberdade, estando diretamente relacionado à inspiração e à criação das “mentiras brilhantes do gênio” (*Ibidem*). Nesse sentido, o pensamento humano seria composto pela inteligência que fundou o mundo material, o gênio que adivinhou o mundo espiritual e a imaginação criadora que concebeu o mundo fantástico. Assim, o mundo fantástico nasce da mentira, isto é, da invenção e da imaginação do poeta. No decorrer de sua argumentação, Nodier menciona desde Homero até os românticos alemães para demonstrar como elementos do fantástico sempre estiveram presentes em maior ou menor grau na literatura. Nesse sentido, Nodier defende que a propensão para a imaginação e, portanto, para o fantástico, é algo inato ao ser humano.

Se no século XIX as discussões acerca do termo foram fundamentais para a constituição de teorias da imaginação e do fantástico, no século XX, os escritores não se preocuparam tanto com a origem do ato da imaginação, mas sim com o

próprio ato imaginado e com a exploração dos limites da imaginação. Conforme demonstra D’Hoker (2008), a imaginação é um termo-chave na estética woolfiana, sendo crucial para a construção ficcional. Em “Modern Fiction”, por exemplo, Woolf fala em “força criadora” e sobre como a imaginação do escritor não deve ser limitada por nenhum método ou convenção:

O sr. Joyce é espiritualista; ele está preocupado, acima de tudo, em revelar as oscilações da chama interior que lampeja suas mensagens através do cérebro, e de modo a preservá-la ele desconsidera com absoluta coragem o que quer que lhe pareça casual, seja a probabilidade, a coerência, ou qualquer outra baliza que por gerações tem servido para apoiar a imaginação do leitor quando levado a imaginar o que não pode ver nem tocar (Woolf, 2008, p. 161).

Nesse sentido, o próprio processo criativo da autora estava ligado à noção de imaginação como força criadora de imagens e de cenas possíveis:

Mas como eu vivo inteiramente em minha imaginação; como eu dependo completamente de jorros de pensamentos, vindo conforme caminho, conforme me sento; coisas se agitando em minha mente e criando um espetáculo perpétuo, que para mim é minha felicidade (Woolf, 1978, p. 315).

Além disso, ao discutir as diferenças entre ficção e biografia em “The Art of Biography”, Woolf afirma que a imaginação está ligada à liberdade que o romancista possui em desprender-se dos fatos na construção de personagens:

A imaginação do artista, na sua maior intensidade, elimina o que há de mais perecível nos fatos; ele constrói com o que é durável; mas o biógrafo deve aceitar a efemeridade, construir a partir dela, incorporá-la no próprio tecido de seu trabalho (Woolf, 1942, p. 197).

Dessa forma, a personagem vive em um “mundo livre”, sendo que sua existência depende unicamente da autenticidade da visão do autor: “Sua autenticidade jaz na verdade de sua própria visão. O mundo criado por essa visão é mais raro, intenso, e mais unificado do que o mundo que é em grande parte constituído de informações autênticas fornecidas por outras pessoas” (*Ibidem*, p. 193). Além disso, como demonstra em “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924), a autora também acredita que é papel dos escritores estimularem a imaginação dos leitores: “O autor deve entrar em contato com o leitor colocando diante dele algo que reconheça, que estimule sua imaginação e o faça querer cooperar na atividade muito mais difícil que é a intimidade” (*Ibidem*, p. 17). Assim, para Woolf a imaginação é a força criadora da ficção, e deve ser usufruída de modo a “combinar os velhos materiais” (Woolf,

1991, p. 344) da ficção de novas formas, incentivando assim a imaginação do leitor e promovendo a intimidade entre leitor, texto e autor.

No ensaio de 1918 “Valery Brussof”, Woolf afirma que o grande mérito do autor russo é seu ponto de vista abrangente, caracterizado pela falta de limites para a imaginação e o fantasioso: “Não há limites fixados entre o mundo da realidade e o da imaginação, entre o mundo dos sonhos e estar acordado, entre vida e fantasia” (1918/1987, p. 317). Segundo ela, Brussof apresenta uma atmosfera diferente daquela de misticismo emocional recorrente nas narrativas de fantasia e sobrenatural inglesas, pois para ele “coisas comumente tomadas como fantasiosas podem ser reais, enquanto que a realidade pode igualmente ser um fantasma” (*Ibidem*). Assim, são as histórias que lidam com o limiar entre o real e o irreal, que mais interessam para a escritora: “Elas aludem à estranha flutuação e verificação entre sonhos e realidade que ocorre na mente daqueles que podem apenas com ajustes semiconscientes se comportar da mesma maneira que outras pessoas” (*Ibidem*, p. 318). Por fim, Woolf chama atenção para o dilema recorrente na mente humana que é “Como diferenciar, e quem deve decidir, afinal, quais coisas são reais, quais são irreais; o que constitui sanidade e insanidade?” (*Ibidem*). Brussof, ao desvencilhar sua narrativa da explicação sobrenatural ou da sensação de medo, foca na mente dos personagens e em suas dúvidas perante o que é de fato real: “Duvidar se está sonhando ou acordado, ser incapaz de determinar se é real ou um reflexo, ter mais prazer naquilo que se imagina do que na verdade, é estar louco” (*Ibidem*). Woolf então finaliza seus comentários sobre Brussof com uma reflexão: “o que é a realidade e porque almejamos tanto pelas coisas que são criadas na maioria das vezes apenas por nossa imaginação?” (*Ibidem*).

É então esse limiar entre realidade e imaginação que Woolf se dedica a explorar no conto “A cortina da babá Lugton” (1924). No entanto a forma como isso ocorre diverge um pouco de outros contos da autora, pois Woolf dialoga com as narrativas infantis, revisitando questões como a criação de um mundo imaginário e a presença de animais que ganham vida ou de um “inimigo” amedrontador. Não por acaso, tem sido considerado pela crítica, juntamente com “A viúva e o papagaio: uma história verídica” (1920), como uma história para crianças. O conto inclusive recebeu versões ilustradas, por Duncan Grant, em 1965 no *Times Literary Supplement* e posteriormente, por Julie Vivas, em 1991 na edição da Harcourt. Leonard Woolf, no prefácio da edição da Hogarth Press, de 1966, afirma que o conto teria sido escrito como um presente para a sobrinha do casal, Ann Stephen, em uma de suas visitas aos tios no campo.

### A “Cortina da babá Lugton” e os limites da imaginação

“A cortina da babá Lugton” narra a história de um mundo imaginário que ganha vida ao se desprender de uma cortina de bichinhos que está sendo costurada por uma

babá (ou governanta), a sra. Lugton. Conforme a babá pega no sono, os elementos costurados na cortina ganham vida, compondo o mundo de Millamarchmantopolis:

Os animais dos quais se cobria o pano não se moveram senão quando a babá Lugton roncou pela quinta vez. Uma, duas, três, quarto, cinco – ah, a velha enfim pegou no sono. O antílope fez um sinal para a zebra; e a girafa abocanhou uma folha na extremidade da árvore; todos os animais começaram a se mexer e aprumar-se. Pois o desenho que enfeitava o pano azul era constituído por bandos de animais selvagens, abaixo dos quais havia uma ponte e uma aldeia de telhados redondos, com homens e mulheres minúsculos que olhavam pela janela e passavam pela ponte a cavalo (Woolf, 2023, p. 191).

Assim, por um breve instante os elementos da cortina se mesclam à realidade, borrando as fronteiras entre o possível e o impossível, até que a babá acorde e volte tudo ao “normal”. Diferentemente de outras narrativas do fantástico em que o mundo onírico dos sonhos se mistura ao mundo real permitindo a ambiguidade dos acontecimentos, a personagem que dorme no conto woolfiano não é aquela que entra em contato com o mundo imaginado. Czarnecki (2011) entende que a figura da babá pode ser lida como a da mulher escritora, que num ambiente doméstico tece os fios do imaginário para outros “viverem” aquela realidade distinta, sendo a agulha (ou a caneta) a fonte de toda a criação e finitude da narrativa. Assim, concordamos com a teórica quando esta afirma que o foco da narrativa não é o processo criativo em si, mas o produto final da criação: a cortina de bichinhos. Logo, o fato da babá estar dormindo leva, portanto, o foco para o momento de vislumbre desse mundo imaginário.

Conforme mencionado, a primeira versão de “A cortina da babá Lugton” consta entre as páginas do manuscrito de *Mrs. Dalloway* (1925), interrompendo uma cena do romance em que Septimus observa Rezia costurando um chapéu para a filha de Mrs Fillmer (Dick, 1985 apud Woolf, 2023, p. 303), e que culmina no triste suicídio da personagem. Na cena, Septimus, um sobrevivente da Primeira Guerra Mundial que sofre de transtorno pós-traumático, luta com a oscilação entre o que se passa em sua mente, isto é, seus devaneios e visões, e o que se passa na realidade do aposento. A princípio, Septimus tem inclusive receio de abrir os olhos e encontrar diante de si a esposa desfigurada, tal qual ocorre em suas visões relacionadas ao horror da guerra:

Ele cobriu os olhos de modo a ver apenas um pedaço do rosto dela a cada vez, primeiro o queixo, depois o nariz, em seguida a testa, caso estivesse deformada, ou com alguma marca horrível. Mas não, lá estava ela, perfeitamente natural, costurando, franzindo os lábios como costumam fazer as mulheres, a expressão composta e melancólica, ao costurar. Não havia nada de terrível nisso,

tranquilizou-se, voltando a olhar uma segunda e uma terceira vez para aquele rosto, aquelas mãos, pois o que havia nela de assustador ou abominável, ali sentada a costurar em plena luz do dia? (Woolf, 2013, p. 142-143)

Mas, diferentemente de suas visões, o chapéu representa para Septimus algo “tão real, tão substancial” (Ibidem, p. 146) que lhe permite se ancorar no presente e ter um breve momento de alegria com a esposa ao ajudá-la com sua montagem. Assim, é interessante observar as oposições que ocorrem entre a cena do romance, e a cena do conto, pois enquanto o objeto costurado na cena de *Mrs Dalloway* (chapéu) representa um momento de fixidez do real, o objeto de “A cortina da babá Lugton” permite que a imaginação se amplie para além dos desenhos da costura. Nesse sentido, o processo de oscilação entre real e irreal ocorre nas duas obras, mas enquanto o romance retrata um lado mais obscuro – isto é, os lugares que a mente humana pode tocar diante de uma condição como o transtorno pós-traumático –, no conto temos um lado mais leve, alegre e fantasioso.

Quando consideramos que o conto além de ter sido escrito para uma criança (Ann Stephen) pode estar sendo narrado a partir do ponto de vista dela, é possível afirmar que se trata de uma celebração da visão mágica e “infantil” de mundo em oposição à fixidez da visão de mundo dos adultos. Por isso, para conseguir enxergar a cortina ganhando vida, seria preciso ter um olhar diferente diante da realidade. Apesar de não ter tido filhos, Woolf mantinha uma boa relação com seus sobrinhos tanto por parte de sua irmã Vanessa Bell, como de seu irmão Adrian Stephen. Além de “A cortina da babá Lugton”, a autora também escreveu anos antes “A viúva e o papagaio: uma história verídica” (1920), para compor o *The Charleston Bulletin*, um jornalzinho produzido pelas crianças da família Bell. Ambas histórias constituem as únicas narrativas infantis da autora que foram publicadas. No entanto, como aponta Skrbic (2004, p. 91), alguns dos primeiros esboços woolfianos já tratavam da representação de mundos de contos de fadas e de animais falantes. Em “The Manchester Zoo” (1906), por exemplo, Woolf retrata a si mesma como uma exploradora adentrando regiões desconhecidas em um mundo imaginário com animais antropomórficos. Segundo a teórica, Woolf teria escrito esse esboço após uma ida ao zoológico com seus sobrinhos (Ibidem, p. 91), novamente remetendo à presença do imaginário infantil em sua obra e à convivência com os sobrinhos.

Woolf era fascinada pela facilidade das crianças de viverem em sua imaginação e pelo seu olhar diferente perante a realidade:

E é claro que crianças são criaturas maravilhosas e encantadoras. A Ann esteve aqui, falando sobre a baleia branca e me pedindo para ler para ela. [...] Há uma qualidade em suas mentes que para mim é adorável: ficar sozinha com elas e vê-las diariamente seria uma experiência extraordinária. Elas têm o que nenhum adulto tem, aquele tagarelar, tagarelar e tagarelar franco em que Ann continua

sem parar, em um tipo de mundo particular, com suas focas e cachorros; feliz porque ela vai ganhar chocolate quente essa noite, e colher amoras amanhã: as paredes de sua mente estão repletas de coisas tão brilhantes e vívidas, e ela não vê o que nós vemos (Woolf, 1978, p. 315).

Em diversos momentos de suas narrativas a autora faz referência a essa singularidade da visão de mundo das crianças. No romance *Os anos* (1937), por exemplo, a pequena Rose transforma uma ida sozinha até uma loja da cidade em uma verdadeira aventura:

— Sou Pargiter, do Regimento de Cavalaria Pargiter – disse com um largo gesto –, em missão noturna de resgate! Partia a cavalo para socorrer uma guarnição sitiada, falou consigo. Tinha uma mensagem secreta – apertou a bolsa nas mãos – para ser entregue pessoalmente ao General. Inúmeras vidas dependiam dela (Woolf, 2011, p. 24).

Da mesma forma, enquanto pensava sobre *As ondas*, Woolf menciona em seu diário sua intenção de retratar a imaginação das crianças no início do romance, provavelmente começando com crianças à mesa, contando histórias sobre cachorros, babás ou alguma aventura; algo que demonstrasse “a percepção das crianças; irreabilidade; coisas em proporções estranhas” (Woolf, 1981, p. 236). Assim, a primeira parte de *As ondas* retrata o mundo a partir dos olhos das personagens quando crianças, a exemplo de quando o pequeno Bernard afirma: “— Corra – disse Bernard – Corra! O jardineiro de barba negra nos viu! Levaremos um tiro! Atirarão em nós como em gaios e seremos pregados na parede! Estamos em terra inimiga. Temos de escapar para o bosque das faias” (Woolf, 2014, p. 14).

Sendo assim, é provável que a babá Lugton não seja capaz de ver a cortina de bichinhos ganhar vida porque perdeu a capacidade de ver o mundo com os olhos de uma criança. De fato, o narrador aponta para o universo de coisas que passam despercebidas pelos adultos ao afirmar no conto: “Era uma cena realmente bela – e pensar que isso tudo repousava no colo da velha babá adormecida” (Woolf, 2003, p. 192). Como em tantas outras narrativas infantis, o adulto (babá) é incapaz de perceber ou notar a outra realidade apresentada na história, “não via nada de nada” (*Ibidem*). Segundo a voz narrativa, é irônico que a cortina escondesse tantos animais, considerando que a babá é alguém que morre de medo deles: “pensar no seu avental coberto de capim e rosas, calcado pelas andanças daqueles bichos ferozes, quando até mesmo cutucá-lo com a sombrinha por entre as grades do zoológico já lhe dava um medo mortal! Bastava um besourinho preto qualquer para deixá-la aos pulos” (*Ibidem*). Assim, é possível que a visão descrita pelo narrador seja a partir da perspectiva de uma criança, ou de um adulto que tenha essa mesma abertura para a imaginação infantil, empoderando a visão de mundo

das crianças. Ainda assim, o narrador/observador em terceira pessoa dá um tom à narrativa de extrema impessoalidade, de modo que não é possível em momento nenhum determinar sua identidade. Nesse sentido, todas as possibilidades são aceitáveis, isto é, o observador pode ser tanto uma criança, quanto um adulto. É como se, ao apresentar o conto ao leitor, Woolf colocasse este último no lugar do observador, permitindo que o olhar varie de acordo com a identidade do sujeito que lê, bem como uma imersão maior no universo sendo ali descrito. Por isso também, o conto mantém uma ambiguidade através do narrador, impedindo maiores definições acerca de se a cena é fruto apenas da imaginação ou se de fato houve uma ocorrência metaempírica no momento do conto, tal qual é comum ocorrer nas narrativas do fantástico.

Em Millamarchmopolis, que é habitado tanto por pessoas como animais, os elementos da realidade ganham correspondência direta, de modo que o ronco da babá se torna o vento rugindo na floresta, o seu dedal corresponde ao sol e o azul da cortina ao céu. A própria babá é representada no mundo imaginário como uma ogre que prendeu os animais em suas malhas, sendo que todo animal que se aventurava em suas terras era congelado vivo. Sendo assim, a cortina é, portanto o objeto que permite a conexão entre o mundo real e o mundo imaginário. Woolf via os objetos como pequenos recipientes que guardam vestígios da vida humana. Nesse sentido, há outros momentos de sua obra em que os objetos ganham vida. A exemplo disso, temos a abertura do conto de “A dama no espelho: reflexo e reflexão” (1929), em que os móveis e elementos da sala de estar de Isabella começam a tomar vida e se transformam em outros seres:

Nessa tarde, a sala estava cheia de tais criaturas tímidas, luzes e sombras, cortinas ao vento, pétalas caindo – coisas que nunca acontecem, ao que parece, se alguém estiver olhando. A velha e calma sala campestre, com seus rústicos tapetes e a lareira de pedra, suas estantes afundadas e os armários de laca, em vermelho e ouro, estavam cheias dessas criaturas noturnas. Vinham elas em piruetas pelo assoalho, pisando delicadamente com pés bem levantados, caudas bem abertas e bicos alusivos bicando como se fossem grous ou garças ou grupos de elegantes flamingos cuja cor desbotou, ou leques de pavões raiados de prata (Woolf, 2023, p. 265).

A atmosfera deste conto se assemelha em muito com a de “A cortina da babá Lugton”, pois em ambos o observador é indefinido e há objetos e animais que ganham vida como se estivessem em um sonho ou devaneio. Assim, em “A cortina da babá Lugton” há o predomínio do ambiente onírico, mas não no sentido de ser desfigurado e aberrante como costuma ocorrer nas narrativas do fantástico (Furtado, 1980), mas sim de que se ampliam as possibilidades dos acontecimentos irreais. Dessa forma, Woolf aponta para os processos que ocorrem em nossas

mentes enquanto estamos dormindo ou devaneando, em que memórias e novos universos e configurações se formam, para depois se dissiparem. Nesse sentido, a cortina é como um portal, ou ainda, um elemento de encantamento responsável por introduzir os componentes do mundo imaginário na narrativa. Tal como a marca na parede do conto de mesmo nome, a cortina é esse objeto de ligação entre os incursos da mente no imaginário e a fixidez dos objetos do real, algo que permite então uma presença dupla: ao mesmo tempo leva o observador a devanear e imaginar, mas, por estar calcado no real, também mantém conectado com a realidade.

Ademais, na medida em que o conto trata de elementos de uma cortina que ganham vida, também remete ao conceito de animismo, em que “todos os elementos da natureza, as coisas, plantas e animais podem possuir alma e vida própria” (Vargas; Silveira, 2015, p. 128). No entanto, ao mesmo tempo em que encena animais e objetos com vida própria, o conto não apresenta a antropomorfização comum nas narrativas infantis – e que Woolf apresenta em seu esboço “The Manchester Zoo” – em que os animais falam e se comportam como seres humanos. Segundo Nikolajeva (2012, p. 56), é comum que as narrativas infantis encenem “animais falantes e inteligentes em reinos próprios”, e que muitas vezes sequer têm contato com humanos. Trata-se de uma concepção que é originária das fábulas e possibilita alegorias e sátiras a partir da justaposição de traços humanos e animais. Da mesma forma, Propp (2006) afirma que nos contos de fadas, a figura do animal geralmente está relacionada com o papel de auxiliar do próprio herói, mas dependendo da história pode aparecer como o herói. Nesse sentido, a narrativa de Woolf apresenta os animais sem nenhuma outra característica que já não apresentem comumente no mundo real. Além disso, não há heroísmo nenhum por parte das personagens, ou mesmo uma jornada que parte de um problema e acaba com um desenlace. Todos os habitantes de Millamarchmantopolis estão cientes do encantamento lançado pela Ogra sobre os animais, mas continuam com suas vidas normalmente:

A velha Rainha surgiu em seu palanquim; passou o general do exército; passou o Primeiro-ministro; o Almirante; o Carrasco; e grandes dignitários a negócios no burgo, que era um lugar muito bonito chamado Millamarchmantopolis. Aos lindos bichos, ninguém fazia mal. E a muitos eles enchiham de pena; pois sabia-se muito bem que até o menor dos macacos era encantado (Woolf, 2023, p. 192).

E como os animais são meros animais, estes também não podem fazer nada a respeito. Há no conto, portanto, uma quebra de protocolo do elemento maravilhoso comum às histórias infantis, pois ao mesmo tempo em que o imaginário infantil está presente, há outros elementos discrepantes que fazem com que não seja possível inserir a narrativa no gênero maravilhoso. Conforme sugere Furtado (1980), no maravilhoso, desde o começo é instituído um mundo inteiramente impossível, e nada nele é questionado ou sequer se discute a probabilidade dos acontecimentos. Assim,

as narrativas do maravilhoso sempre contam histórias de figuras e ocorrências em contradição com as leis da natureza, sem jamais terem a intenção de fazê-los passar por reais ou terem algo em comum com o mundo empírico. No entanto, “A cortina da babá Lugton” se desenvolve a partir da oscilação entre o mundo empírico e essa segunda realidade “maravilhosa” que é revelada por meio da imaginação, ou seja, a nosso ver, não se enquadra nem no maravilhoso, nem nas narrativas de cunho “realista” (calcadas no real), encenando, portanto, acontecimentos que aproximam as narrativas do caráter do fantástico.

Nesse sentido “A cortina da babá Lugton” revisita aspectos do maravilhoso e da literatura infantil ao mesmo tempo em que cria uma tensão entre a realidade e a imaginação, bem como entre o olhar infantil e adulto perante o mundo. Ademais, o conto representa a necessidade do real como ponto de partida e retorno da imaginação e como ambos se mesclam durante o processo imaginativo. Em *As ondas* a personagem Jinny afirma “tenho raízes, mas sou fluida” (Woolf, 2014, p. 80), da mesma forma, “A cortina da babá Lugton” tem raiz no mundo real, mas demonstra a flutuação da mente por meio da imaginação. Flutuação esta que se mostra essencial na configuração da representação do mundo interno dos personagens em outras narrativas da autora. Portanto, ao mesclar o mundo interior e exterior dos personagens, Woolf confunde o “maravilhoso” com o real criando narrativas que se aproximam do fantástico.

### **Considerações finais**

“A cortina da babá Lugton” é uma história infantil subvertida na medida em que, no fim, o mundo real se mostra mais forte que o imaginário. Millamarchmantopolis é um mundo construído todo a partir das convenções do real. Os animais são apenas animais, e os seres humanos são uma reprodução da estrutura sociopolítica inglesa: A Rainha, o Almirante, o Primeiro Ministro. Ainda que o conto aponte para o empoderamento do olhar infantil, não se desvincilha completamente de um olhar adulto sobre a imaginação infantil, pois encena apenas um momento de vislumbre do imaginário para então voltar à realidade. Assim, o texto se aproxima das narrativas do fantástico, na medida em que sugere uma impossibilidade de definir se há alguém que imagina tudo isso, ou se de fato apenas aconteceu conforme a babá dormia. Além disso, a narrativa, apesar dos muitos elementos de histórias infantis nela presentes não se enquadra exatamente na tradição dessas histórias ou em qualquer outra, constituindo, portanto, um caso singular e indefinível.

Fantasiar ou devanear está na própria natureza da ficção woolfiana. Banks (2004, p. 18) afirma que “Woolf investiga a imaginação como ferramenta para conhecer, unificar e, finalmente, transcender seu ambiente”. Assim, a presença do mundo imaginário no conto é uma forma de lançar um novo olhar sobre a realidade. Nesse sentido, a ideia de mundo imaginário a que nos referimos está inherentemente

atrelada à necessidade humana de “escapar” da realidade para só então compreendê-la melhor. “A cortina da babá Lugton” celebra, portanto, a possibilidade da ficção de incursos no imaginário e desprendimento da realidade, remetendo ao paradoxo entre viver no mundo real empírico ao mesmo tempo em que a imaginação e a ficção permitem entrar em contato com mundos, lugares e situações completamente distintos. Se, conforme Furtado (1980, p. 20), as narrativas do fantástico oscilam entre experiência/interpretação, realidade/imaginação, memória/momento e mundo interior/mundo exterior, moldando a narrativa com fenômenos ou seres inexplicáveis responsáveis por romper com a ordem do real, pensar a obra de Woolf sob essa perspectiva revela ainda mais sobre seu interesse e predileção por representar em sua ficção múltiplas perspectivas de uma mesma realidade.

FARIA, C. L. The threads that weave the imagination: A reading of “Nurse Lugton’s Curtain” in view of fantastic literature. **Itinerários**, Araraquara n. 61, p. 167-184, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *The aim of this article is to analyze, in view of fantastic literature, the short story “Nurse Lugton’s Curtain” (1924), by the English writer Virginia Woolf (1882-1941). Although Woolf was not the author of works that fundamentally belong to the fantastic literature, her concern with portraying the depth and imaginative capacity of the human mind, together with her characteristic modernist experimentalism, ended up creating, in our view, some narratives that can be read through the fantastic literary mode. Thus, “Nurse Lugton’s Curtain” stands out for bringing the theme of inanimate objects coming to life and the creation of imaginary worlds in such a way that it creates an ambiguity between reality and imagination that remains unresolved for this brief moment in the story. Thus, this story presents what Roas (2014), Ceserani (2006) and Furtado (1980) define as the fundamental element of all fantastic narratives, that is, producing the uncertainty of reality, so that the relationship between the real and the impossible remains inexplicable. Therefore, the accurate investigation of this short story is discussed in this article in order to demonstrate how Virginia Woolf’s work dialogues with the tradition of fantastic literature while simultaneously giving it a unique form and subverting elements of it.*

■ **KEYWORDS:** *Imagination 1. Fantastic 2. Short story 3. Virginia Woolf 4. Modernism 5.*

## **REFERÊNCIAS**

ALAZRAKI, Jaime. ¿Qué es lo neofantástico?. In: **Mester**. University of California, vol. XIX, n. 2, 1990, p. 20-33.

- BALDICK, Chris. **The Oxford Dictionary of Literary Terms**. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- BANKS, Joanne. Through a Glass, Longingly. BENZEL, Kathryn; HOBERMAN, Ruth (Ed.). **Trespassing Boundaries**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- CESERANI, Remo. **O fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tripadalli. Londrina: Editora UFPR, 2006.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. **Biographia Literaria**. 1817. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/6081/6081-h/6081-h.htm>>. Acesso 12 maio 2016.
- CZARNECKI, Kristin. Who's behind the curtain? Virginia Woolf, "Nurse Lugton's Golden Thimble," and the anxiety of authorship. In: BOLLAKI, Stella; RYAN, Derek. **Contradictory Woolf: selected papers from the twenty-first annual international conference on Virginia Woolf**. California: Clemson University Digital Press, 2011.
- D'HOKER, Elke. The role of the imagination in Virginia Woolf's short fiction. **Journal of the Short Story in English**, n. 50, p. 2-11, 2008.
- DICK, Susan. Foreword. In: BENZEL, Kathryn; HOBERMAN, Ruth (Ed.). **Trespassing Boundaries**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- DRABBLE, Margaret (Ed.). **The Oxford Companion to English Literature**. Sixth Edition. New York: Oxford University Press, 2000.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.
- GAMA-KHALIL, Marisa Martins. A literatura fantástica: gênero ou modo?. In: **Terra roxa e outras terras - Revista de estudos literários**. Universidade Estadual de Londrina, vol. 26, p. 18-31, dez, 2013.
- MULVEY-ROBERTS, Marie. **The Handbook of the Gothic**. New York: NYU Press, 2009.
- NIKOLAJEVA, Maria. The Development of Children's Fantasy. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Ed.). **The Cambridge Companion to Fantasy Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- NODIER, Charles. Do fantástico em literatura. Tradução: Maria Regina Borges Osório, Maria Lucia Meregalli. **Organon**, Porto Alegre, n. 38-39, v. 19, p. 19-35, 2005.
- PONTIERI, Regina Lúcia. Virginia Woolf e a tradição da ghost story. Anais: I Colóquio "Vertentes do fantástico na literatura". Araraquara: UNESP, 2009, p. 915-921.
- \_\_\_\_\_. Virginia Woolf, Leitora de Ficção Russa. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, n. 9, p. 164-177, 2006.
- PROPP, Vladmir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico:** Aproximações teóricas. Tradução: Julián Fuks. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SILVEIRA, Regina da Costa da; VARGAS, Débora Jael D. Rodrigues Vargas. Animismo e Realismo Animista. In: **Realismo – Maravilhoso e Animismo entre Griots e Djidius:** Narrativas e Canções nos Países de Língua Oficial Portuguesa. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

SKRBIC, Nena. **Wild Outbursts of Freedom:** Reading Virginia Woolf's Short Fiction. Westport: Praeger Publishers, 2004.

TODOROV, Tzvétan. **Introdução à Literatura Fantástica.** Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VOLOBUEF, Karin. Fantástico e encenação da linguagem ficcional. In: GARCÍA, Flavio; PINTO, Marcello de Oliveira; MICHELLI, Regina (Org.). **Vertentes do Fantástico no Brasil:** tendências da ficção e da crítica. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2015.

WOLFE, Gary K. Fantasy from Dryden to Dunsany. In: JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Ed.). **The Cambridge Companion to Fantasy Literature.** Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

WOOLF, Virginia. **As Ondas.** Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

\_\_\_\_\_. **Contos completos.** Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Editora 34, 2023

\_\_\_\_\_. **Mr. Bennett and Mrs. Brown.** London: Hogarth Press, 1924.

\_\_\_\_\_. **Mrs. Dalloway.** Tradução de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 144).

\_\_\_\_\_. **Os anos.** Tradução de Raul de Sá Barbosa São Paulo: Novo Século, 2011.

\_\_\_\_\_. **The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf.** Edição: Susan Dick. New York: Harvest Books, 1999.

\_\_\_\_\_. **The Death of the Moth, and Other Essays.** London: Hogarth Press, 1970.

\_\_\_\_\_. **The Diary of Virginia Woolf – 1920-1924**, v. 2. San Diego: Harvest Book, 1978.

\_\_\_\_\_. **The Diary of Virginia Woolf – 1925-1930**, v. 3. San Diego: Harvest Book, 1981.

\_\_\_\_\_. **The Essays of Virginia Woolf – 1919-1924**, v. 3. Edição: Andrew McNeillie. San Diego: Harvest Book, 1991.

\_\_\_\_\_. **The Essays of Virginia Woolf – 1925-1928**, v. 4. Edição: Andrew McNeillie. San Diego: Harvest Book, 2008.

