



O EDITOR NÃO CONFIÁVEL DE A MULHER DE BRANCO

Fernando M. Bufalari

(Universidade de São Paulo -USP)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<p>Fernando M. Bufalari é doutorando em Teoria literária e literatura comparada pela Universidade de São Paulo, tendo concluído mestrado em Estudos linguísticos e literários em inglês (2018), bem como bacharelado e licenciatura em Letras: Português e Inglês (2014), na mesma instituição. E-mail: fernando.bufalari@gmail.com</p>

RESUMO	ABSTRACT
<p>Uma conquista formal que se destaca em <i>A Mulher de Branco</i> (1860), de Wilkie Collins, é a grande variedade de narradores, apresentados de tal modo a convertê-los em testemunhas que auxiliam na resolução do crime central do enredo, isto é, a troca das identidades de Laura Fairlie e Anne Catherick. Ainda que o uso desse recurso faça parecer que a narrativa tem por objetivo a busca desinteressada pela verdade, legitimada pela imitação formal de uma Corte de Justiça, propõe-se que, na realidade, a personagem Walter Hartright edita os relatos dos outros narradores, estruturando o romance com mecanismos emprestados das práticas jornalística e, principalmente, jurídica; esses empréstimos acabam por amparar a organização que ele faz das evidências, expostas da maneira que melhor lhe convém para se destacar como o herói de um conflito maniqueísta e justificar sua ascensão social. Em outras palavras, propõe-se que Hartright é um editor não confiável, que se utiliza de valores elevados e de práticas discursivas análogas para enaltecer o que foi, em última instância, um ganho próprio.</p>	<p>A formal achievement that stands out in Wilkie Collins' <i>The Woman in White</i> (1860) is the wide variety of narrators, presented in such a way as to turn them into witnesses who assist in solving the plot's central crime, that is, Laura Fairlie and Anne Catherick's identity fraud. Although this feature gives the impression that the narrative aims at the selfless search for the truth, legitimized by the formal imitation of a Court of Justice, it is proposed that, in fact, the character Walter Hartright edits the accounts of other narrators, structuring the novel with mechanisms borrowed from journalistic and, mainly, legal practices — these loans end up supporting his organization of the evidence, displayed in the way that best suits him to stand out as the hero of a Manichean conflict and to justify his social ascension. In other words, it is proposed that Hartright is an unreliable editor, using high values and analogous discursive practices to extol what was, ultimately, a personal gain.</p>

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
<p><i>A Mulher de Branco</i>; Wilkie Collins; Gótico vitoriano; Foco narrativo</p>	<p><i>The Woman in White</i>; Wilkie Collins; Victorian gothic; Narrative point of view</p>

INTRODUÇÃO

Wilkie Collins empregou o prefácio à publicação em três volumes de *A Mulher de Branco* (1860) no elogio de uma conquista formal que, a seu ver, era inédita na literatura: a narrativa ser inteiramente contada por suas personagens – “Um experimento é tentado neste romance, que (tanto quanto eu saiba) até agora não foi tentado na ficção. A história deste livro é narrada na íntegra pelas suas personagens” (COLLINS, 2021, p. 15)¹. Até que ponto essa técnica foi uma inovação é questionável, posto que *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824), de James Hogg, *Eugene Aram* (1832), de Bulwer-Lytton, bem como *Wuthering Heights* (1847), de Emily Brontë, são exemplos de romances nos quais duas ou mais personagens são os narradores que desvelam o enredo (SUTHERLAND, 2008, pp. xiv-xv). Ainda assim, os múltiplos pontos de vista são uma característica marcante do romance, especialmente em sua versão serializada, uma vez que, durante sua publicação original, no periódico *All the Year Round*, o nome de Collins não fora mencionado uma única vez (DELAFIELD, 2015, p. 32); ao invés disso, as próprias personagens foram creditadas como autoras, conforme surgiam para relatar suas experiências (DELAFIELD, 2015, p. 37).

Esse recurso remete às práticas setecentistas do editor de cartas, como se apresentou Samuel Richardson em *Pamela* (1740), e do manuscrito encontrado em uma biblioteca, frequentemente usada por escritores góticos, como Horace Walpole e Clara Reeve. No século XVIII, esses artifícios concediam o prestígio de verdade histórica à obra, ao invés do rótulo de mera ficção (VASCONCELOS, 2002, p. 46), conseqüentemente aumentando o interesse dos leitores pela narrativa e protegendo-a parcialmente das críticas severas que o gênero romance sofria. No caso de Collins, além de os supostos autores serem indivíduos da mesma época da publicação e da mesma sociedade dos leitores originais², eles ainda “publicam” seus relatos em fascículos, em

¹ No original: “An experiment is attempted in this novel, which has not (so far as I know) been hitherto tried in fiction. The story of the book is told throughout by the characters of the book” (COLLINS, 2008, p. 644).

² A título ilustrativo, um artigo de 1863, de Henry Mansel, declara que as personagens dos romances de sensação, subgênero do gótico vitoriano fundado por *A Mulher de Branco*, bem poderiam ser o homem que cordialmente apertou nossa mão há meia-hora ou a mulher cuja beleza e graça foram o encanto do baile na noite passada (REGAN, 2001, p.

meio a textos factuais e ficcionais, promovendo a ambiguidade entre prática jornalística e romance.

Em contrapartida, quando *Grandes Esperanças* surgiu na edição de 1º de dezembro de 1860 da *All the Year Round*, sob o título se inscreveu “By Charles Dickens”, explicitando a ficcionalidade do texto. De fato, quando o autor não era conhecido pelo público era uma prática comum não assinar a obra, mas, no caso de *A Mulher de Branco*, não foi isso que ocorreu, dado que cada novo narrador foi apresentado como se efetivamente fosse o autor por trás daquele relato.

Isso se reveste de importância uma vez que se lembre que esse romance narra a história de um crime, de tal sorte que provas testemunhais são um componente-chave na resolução do mistério. O protagonista, Walter Hartright, busca formas de provar que as identidades de Anne Catherick, uma paciente manicomial, e Laura Fairlie, uma jovem herdeira que acaba por casar-se com Sir Percival Glyde, um baronete perverso atrás da fortuna da esposa, foram trocadas pelo referido nobre e por seu amigo, Conde Fosco, que também tem interesse nessa trama, já que sua esposa é tia de Laura e terá direito à parte da herança caso a sobrinha venha a falecer sem filhos. Após a troca de identidades, Anne morre e Laura é internada em seu lugar, cabendo a Hartright e Marian Halcombe, a meia-irmã de Laura, provar o ardid e reverter a fortuna da vítima. Ao final, o mistério é solucionado e a jovem herdeira retoma sua posição social, casando-se com Walter após a morte prematura de Sir Glyde e vindo a ter um filho com o protagonista, filho esse que herdará uma considerável fortuna e belas terras.

A apresentação do texto, durante a publicação serializada, como se jornalístico fosse acaba por associar os capítulos com relatos verídicos de um crime, publicados por um periódico que se interessou pela história, e parecerá absurdo supor que exista algum interesse individualista por trás da exposição aparentemente imparcial dos eventos que cercam o delito. Todavia, conforme se verá abaixo, não é esse o caso, e o próprio simulacro jornalístico é uma das técnicas empregadas por Walter para ganhar a confiança do leitor, visto tratar-se de uma prática discursiva respeitável e de fácil

47). No que se refere às datas apresentadas pelo enredo, a história começa em 1849 e termina em 1852 (SUTHERLAND, 2008, pp. 664; 668).

aceitação pelo grande público, pretendendo, assim, justificar sua ascensão social como uma recompensa devida por sua moral infalível, validada como se por um tribunal.

1 AS TESTEMUNHAS

Além da credibilidade jornalística, outra medida para certificar a legitimidade do que é narrado se encontra presente em uma declaração proferida já no primeiro capítulo: “Como o Juiz poderia uma vez tê-la ouvido [a narrativa], o Leitor irá ouvi-la agora. Nenhuma circunstância importante, desde o início até o fim da revelação, será relatada com base em boatos” (COLLINS, 2021, p. 25)³. Esse romance atesta em mais de uma ocasião que o que se narra pode ser comprovado por evidências sólidas e que a cadeia de eventos foi forjada com rigor pelas testemunhas, imitando um processo judicial:

a narrativa aqui apresentada será contada por mais de uma pena, assim como a narrativa de um crime contra as leis é contada na Corte de Justiça por mais de uma testemunha — com o mesmo intuito, em ambos os casos, de apresentar a verdade em seu aspecto mais claro e mais inteligível; e de traçar o percurso de uma série completa de acontecimentos, fazendo com que as pessoas mais intimamente ligadas a eles, em cada etapa sucessiva, relatem sua própria experiência, palavra por palavra (COLLINS, 2021, p. 26)⁴.

O primeiro capítulo estabelece o estado de espírito e a abordagem epistemológica que guiam o resto da narrativa: tudo é descrito como ouviria um juiz, sempre pela testemunha mais apta a desempenhar essa função, para que o leitor chegue a um veredito. A relação personagem-testemunha é reestabelecida sempre que um novo narrador toma a pena, quando ele afirma que o faz com um propósito e, normalmente, a pedido de Hartright: “Escrevo estas linhas a pedido de meu amigo, o Sr. Walter Hartright” (COLLINS, 2021, p. 179)⁵; “O último aborrecimento que se me impôs é o

³ No original: “As the Judge might once have heard it [the story], so the Reader shall hear it now. No circumstance of importance, from the beginning to the end of the disclosure, shall be related on hearsay evidence” (COLLINS, 2008, p. 5).

⁴ No original: “the story here presented will be told by more than one pen, as the story of an offence against the laws is told in Court by more than one witness—with the same object, in both cases, to present the truth always in its most direct and most intelligible aspect; and to trace the course of one complete series of events, by making persons who have been most closely connected with them, at each successive stage, relate their own experience, word for word” (COLLINS, 2008, pp. 5-6).

⁵ No original: “I write these lines at the request of my friend, Mr Walter Hartright” (COLLINS, 2008, p. 127).

aborrecimento de ser convocado para escrever esta Narrativa” (COLLINS, 2021, p. 451)⁶; e “Pediram-me que relatasse com clareza o que eu sei sobre o progresso da doença da Srta. Halcombe, e as circunstâncias nas quais Lady Glyde partiu de Blackwater Park rumo a Londres” (COLLINS, 2021, p. 477)⁷.

Ao todo, 10 narradores relatam o que sabem sobre os crimes de Sir Percival Glyde e Conde Fosco: Walter Hartright, Vincent Gilmore (o advogado), Marian Halcombe, Frederick Fairlie, Eliza Michelson (a governanta), Hester Pinhorn (a cozinheira), Jane Gould, Alfred Goodricke (o médico), a Sra. Catherick e o próprio Conde Fosco. Além desses, há a narrativa de uma pedra tumular, e pode-se ainda considerar a carta de Anne Catherick como um testemunho, totalizando 12 pontos de vista.

Entretanto, os narradores (com exceção da pedra tumular) são em primeira pessoa, sendo plausível supor que nenhum deles é totalmente confiável, que todos têm memórias mais ou menos limitadas e que narram com base em visões de mundo pré-estabelecidas que tornam ilegítimas quaisquer tentativas de imparcialidade:

Todos nós temos ciência da dificuldade, depois de um período de tempo, de fixar com precisão uma data já passada, a não ser que ela tenha sido previamente escrita. Essa dificuldade é muito aumentada, em meu caso, pelos acontecimentos alarmantes e confusos que aconteceram no período da partida de Lady Glyde. [...] Sinceramente desejo que minha lembrança da data fosse tão vívida como a do rosto da pobre senhora, quando ela me olhou, pesarosa, pela última vez, da janela do vagão do trem (COLLINS, 2021, pp. 528-529)⁸.

O rememorar é uma prática social empreendida por um indivíduo ou grupo na construção, a partir do presente, de uma *versão* do passado com vistas à moldagem de certo futuro pretendido (LINDE, 2015, p. 1). Essa suposição é ainda mais pertinente no caso de Walter e Marian, pois ambos são partes interessadas que podem se beneficiar

⁶ No original: “The last annoyance that has assailed me is the annoyance of being called upon to write this Narrative” (COLLINS, 2008, p. 345).

⁷ No original: “I am asked to state plainly what I know of the progress of Miss Halcombe’s illness, and of the circumstances under which Lady Glyde left Blackwater Park for London” (COLLINS, 2008, p. 364).

⁸ No original: “We all know the difficulty, after a lapse of time, of fixing precisely on a past date, unless it had been previously written down. That difficulty is greatly increased in my case by the alarming and confusing events which took place about the period of Lady Glyde’s departure. [...] I heartily wish my memory of the date was as vivid as my memory of that poor lady’s face, when it looked at me sorrowfully for the last time from the carriage window” (COLLINS, 2008, p. 407).



enormemente caso o crime de Sir Glyde e Fosco reste provado e Laura volte à linha sucessória de Limmeridge House – aqui, a luta por uma versão do passado é a mesma luta pelo futuro que eles desejam.

Outrossim, a rememoração é um ato social que pressupõe uma audiência que se pretende cativar – em um primeiro momento, Hartright, enquanto ele coletava a maioria dos depoimentos –, fazendo com que as lembranças das testemunhas sejam mutáveis conforme se desenvolve a narração, adaptáveis tanto em função das reações da audiência quanto da socialização de cada narrador, que aprendeu e aprende o que é memorável e digno de enunciação, bem como o que deve ser ignorado e não deve constar em um relato (LINDE, 2015, p. 1). No caso de *A Mulher de Branco*, é Hartright a audiência imediata que condiciona o rememorar e reconta-se aquilo que Hartright instituiu como digno de nota. Ainda, a rememoração se altera a depender, dentre outros fatores, das consequências que o evento descrito teve sobre o presente (LINDE, 2015, p. 5), fazendo das lembranças dos narradores-testemunhas esclarecimentos retroativos que iluminam um único caminho possível: a consumação do crime.

Além disso, Walter e Marian revelam frequentemente seus sentimentos em seus escritos, suas opiniões sobre as outras personagens e pensamentos que nada têm a ver com a troca de identidades *sub judice*; ou seja, os dois produzem discursos subjetivos e, por extensão, tendenciosos. Esses fatores os tornam pouco confiáveis, cabendo aos narradores menores atestar a veracidade da conspiração contra Laura; eles são supostamente mais objetivos por não estarem tão diretamente relacionados aos eventos quanto os protagonistas, por terem pouco ou nenhum interesse nas consequências do crime e de sua resolução, e por contarem apenas o que sabem de maneira direta – na medida do possível –, sem que seus relatos sejam manchados por sentimentos, opiniões e afins. Observam-se essas características, por exemplo, no breve depoimento de Jane Gould:

Eu fui a pessoa enviada pelo Sr. Goodricke, para fazer o que era correto e necessário com os restos mortais de uma senhora, que havia morrido na casa nomeada no certificado que precede esta declaração. Encontrei o corpo sob os cuidados da empregada, Hester

Pinhorn. Eu fiquei com ele, e o preparei, no devido tempo, para ir ao túmulo. Ele foi colocado no caixão, em minha presença; e depois vi o caixão ser fechado, antes de ser removido. Quando isso havia sido feito, e não antes, recebi o que me era devido, e saí da casa. Eu peço às pessoas que possam desejar investigar o meu caráter que se dirijam ao Sr. Goodricke. Ele me conhece há mais de seis anos; e irá testemunhar que podem confiar em mim para dizer a verdade (COLLINS, 2021, p. 539)⁹.

Trata-se de um relato marcadamente objetivo, com pouquíssimas frestas por onde seja possível vislumbrar algum sentimento ou alguma opinião da narradora. Esses narradores menores, além de fornecerem os elos que garantem a coesão do romance, têm a função de validar o relato como um todo. Ainda que um deles apresente algum dado que se contraponha às informações cedidas por outro narrador, esse modo de narrar se beneficia de pequenas divergências – desde que elas não interfiram com a resolução do crime –, pois elas criam a ilusão de um texto democrático, que não omite discordâncias em prol da busca desinteressada pela verdade e garantida pela imitação formal de uma Corte de Justiça, que dá ao leitor o quadro completo para que ele mesmo possa tirar suas conclusões. Qualquer suspeita de que Walter e Marian tenham exagerado os defeitos de Sir Percival e de Fosco se torna irrelevante graças à quantidade de narradores supostamente apartidários que garantem a materialidade e a autoria do crime. Em suma, o número de narradores-testemunhas é outro recurso que busca legitimar o texto, pois ainda que eles não sejam individualmente confiáveis os pontos de convergência em seus relatos acabam por garantir que o todo da obra é autêntico.

Hartright, inclusive, defende a imparcialidade circunstancial das demais personagens:

É a lei obrigatória de um tipo de história como a minha que as pessoas nela envolvidas apenas apareçam quando o desenrolar dos acontecimentos as coloque em destaque — elas vêm e vão, não por desígnio de minha parcialidade pessoal, mas por sua conexão direta com as circunstâncias a serem explicadas (COLLINS, 2021, p. 742)¹⁰.

⁹ No original: “I was the person sent in by Mr Goodricke, to do what was right and needful by the remains of a lady, who had died at the house named in the certificate which precedes this. I found the body in charge of the servant, Hester Pinhorn. I remained with it, and prepared it, at the proper time, for the grave. It was laid in the coffin, in my presence; and I afterwards saw the coffin screwed down previous to its removal. When that had been done, and not before, I received what was due to me, and left the house. I refer persons who may wish to investigate my character to Mr Goodricke. He will bear witness that I can be trusted to tell the truth” (COLLINS, 2008, p. 414).

¹⁰ No original: “It is the necessary law of such a story as mine, that the persons concerned in it only appear when the course of events takes them up—they come and go, not by favour of my personal partiality, but by right of their direct connection with the circumstances to be detailed” (COLLINS, 2008, p. 579).



Walter afirma que quem invoca as testemunhas são as circunstâncias, ignorando o fato de ter sido ele quem solicitou a escrita da maioria dos relatos, delimitando em seu pedido o período ao qual a personagem deveria se referir e a quais acontecimentos deveria atentar. Em outras palavras, foi ele mesmo quem decidiu dispor a narrativa como se ela fosse apresentada a um tribunal e quais provas poderiam ou não ser produzidas – isto é, o que viria, ou não, a compor o romance.

2 CONTRADIÇÕES APARENTES

Um exemplo de divergência entre relatos pode ser observado nas caracterizações de Conde Fosco apresentadas abaixo – a primeira feita por Marian Halcombe, a grande defensora de Laura; a segunda, pelo Sr. Fairlie, o tio de Laura que não tem nenhum interesse no destino de sua sobrinha; a terceira pela Sra. Michelson, governanta de Blackwater Park, a propriedade do vilanesco Sir Percival; e a última pelo próprio Conde:

Ele [o Conde] parece um homem capaz de domar qualquer coisa. Se ele tivesse se casado com uma tigresa, e não com uma mulher, teria domado a tigresa. Se ele tivesse se casado *comigo* [Marian], eu teria enrolado os seus cigarros assim como sua esposa enrola — eu teria contido a língua quando ele olhasse para mim, assim como ela contém a dela. Eu quase tenho medo de confessar, até mesmo para estas páginas secretas. O homem me interessou, me atraiu, tem me forçado a gostar dele. Em dois curtos dias, ele conseguiu obter minha opinião favorável — e como ele realizou o milagre, é mais do que posso dizer (COLLINS, 2021, p. 296)¹¹.

A primeira impressão do Conde realmente me fez [Sr. Fairlie] ter um sobressalto. Ele era uma pessoa tão assustadoramente grande, que eu tremi. Eu tinha certeza de que ele iria balançar o chão e derrubar os meus tesouros artísticos. Ele não fez nem um, nem o outro. Estava vestido com um refrescante traje de verão; seus modos eram deliciosamente confiantes e tranquilos — ele tinha um sorriso encantador. Minha impressão inicial foi altamente favorável. Não faz jus à minha perspicácia — como a sequência irá mostrar — reconhecer isso; porém, eu sou um homem naturalmente honesto, e reconheço isso, não obstante. [...]

Eu me determinei a me livrar da enfadonha eloquência do Conde, e dos enfadonhos problemas de Lady Glyde, concordando com o pedido desse estrangeiro odioso e escrevendo a carta imediatamente (COLLINS, 2021, pp. 464; 473)¹².

¹¹ No original: “He [the Count] looks like a man who could tame anything. If he had married a tigress, instead of a woman, he would have tamed the tigress. If he had married *me* [Marian], I should have made his cigarettes as his wife does—I should have held my tongue when he looked at me, as she holds hers.

I am almost afraid to confess it, even to these secret pages. The man has interested me, has attracted me, has forced me to like him. In two short days, he has made his way straight into my favourable estimation—and how he has worked the miracle, is more than I can tell” (COLLINS, 2008, pp. 219-220).



A única pessoa na casa, na verdade, que me [Sra. Michelson] tratava, naquela circunstância ou em qualquer outra, na condição de uma dama em circunstâncias difíceis, era o Conde. Ele tinha os modos de um verdadeiro nobre; era gentil para com todos. [...] Eu não suspeitei de nada impróprio relacionado ao Conde — conheço seu caráter moral bem demais. [...]

Eu protesto, em nome da moral, contra a culpa ser, gratuita e injustificadamente, ligada aos procedimentos do Conde (COLLINS, 2021, pp. 480; 482; 528)¹³.

ISIDOR, OTTAVIO, BALDASSARE FOSCO; *Conde do Sacro Império Romano. Cavaleiro da Grande Cruz da Ordem da Coroa de Bronze; Grão-Mestre Perpétuo dos Pedreiros Rosacruçianos da Mesopotâmia. Membro (em Qualidades Honorárias) de Sociedades Médicas, Sociedades Musicais, Sociedades Filosóficas, e de Sociedades Beneméritas por toda a Europa, &c, &c, &c* (COLLINS, 2021, p. 785)¹⁴.

Na descrição que Marian faz do Conde, ele é um domador. Apenas ele consegue subjugar Madame Fosco e controlar o forte ímpeto de Sir Glyde, apenas ele causa temor na Srta. Halcombe. Sejam seus camundongos brancos, seus pássaros, uma tigresa hipotética ou as pessoas que o cercam, todos se submetem à sua vontade de uma forma ou de outra. Já na descrição que o Sr. Fairlie faz do aristocrata, ele aparenta ser, em um primeiro momento, uma boa companhia; porém, rapidamente, o hipocondríaco senhor de Limmeridge quer se ver livre de Fosco, chamando-o de “estrangeiro odioso”. O italiano, ainda que tenha alcançado o objetivo de sua visita, falhou em cativar seu interlocutor.

A Sra. Michelson, por outro lado, é uma das maiores defensoras do Conde, expressando categoricamente não ser possível que ele seja culpado por qualquer crime ou conspiração, como um contraponto à imagem que se formava dele até o momento. Já Fosco introduz sua confissão listando seus títulos, que estão entre o científico e o

¹² No original: “The Count’s first appearance really startled me [Mr Fairlie]. He was such an alarmingly large person, that I quite trembled. I felt certain he would shake the floor, and knock down my art-treasures. He did neither the one nor the other. He was refreshingly dressed in summer costume; his manner was delightfully self-possessed and quiet—he had a charming smile. My first impression of him was highly favourable. It is not credible to my penetration—as the sequel will show—to acknowledge this; but I am a naturally candid man, and I *do* acknowledge it, notwithstanding. [...] I determined to get rid of the Count’s tiresome eloquence, and of Lady Glyde’s tiresome troubles, by complying with this odious foreigner’s request, and writing the letter at once” (COLLINS, 2008, pp. 355; 362-363).

¹³ No original: “The only person in the house, indeed, who treated me [Mrs Michelson], at that time or at any other, on the footing of a lady in distressed circumstances, was the Count. He had the manners of a true nobleman; he was considerate towards everyone. [...]

I did not suspect the Count of any impropriety—I knew his moral character too well. [...]

I protest, in the interests of morality, against blame being gratuitously and wantonly attached to the proceedings of the Count” (COLLINS, 2008, pp. 367; 369; 407).

¹⁴ No original: “ISIDOR, OTTAVIO, BALDASSARE FOSCO; *Count of the Holy Roman Empire; Knight Grand Cross of the Order of the Brazen Crown; Perpetual Arch-Master of the Rosicrucian Masons of Mesopotamia; Attached (in Honorary Capacities) to Societies Musical, Societies Medical, Societies Philosophical, and Societies General Benevolent, throughout Europe; &c., &c., &c.*” (COLLINS, 2008, pp. 613-614).



esotérico, insinuando ser mestre em ambas as artes e, não satisfeito com as várias qualificações citadas, ainda finaliza sua apresentação com três *et ceteras*, para que não restem dúvidas no leitor sobre suas várias aptidões e privilegiada inteligência. As quatro descrições convergem para o fato que Fosco é um indivíduo admiravelmente singular, mas focam em aspectos diferentes de sua aparência e personalidade, e oferecem julgamentos distintos sobre seu caráter.

Se na descrição de Marian o Conde é um inimigo traiçoeiro, na narrativa da Sra. Michelson ele aparece como um homem bem-educado e gentil; entretanto, seu relato não convence o leitor que, nesse momento, já havia lido páginas e páginas sobre como Fosco é manipulador e cativante, sendo levado a atribuir o bom-caráter do aristocrata mais à ingenuidade do que ao bom-senso da governanta. Essas pequenas discordâncias sobre a personagem pouco interferem no desfecho da obra, mas, se por um lado elas criam a ilusão de um texto democrático, por outro abrem margem para que se questione até que ponto a verdade é apresentada “em seu aspecto mais claro e mais inteligível”, como afirmara Hartright – com efeito, a verdade revela-se condicionada ao observador, e não como Verdade.

Fica claro que, apesar de os narradores menores serem apresentados como partes desinteressadas, suas visões de mundo continuam a interferir na maneira como organizam e relatam os eventos testemunhados. Por essa razão, visando evitar que as simpatias do leitor sejam redirecionadas dos protagonistas aos antagonistas, a ordem em que as narrativas são apresentadas e a extensão de cada uma delas devem ser levadas em conta.

Muito antes de Sir Percival ser nomeado, por exemplo, o leitor já é levado a desgostar da personagem: primeiramente, porque a simpatia do leitor é direcionada a Walter (PAGE, 2010, p. 39), não apenas por ele ser o protagonista, mas, principalmente, por ser através dos olhos dele que se tem acesso ao começo da narrativa; dessa forma, quando Glyde surge como um adversário pelo amor de Laura, imediatamente o nobre ocupa o posto de candidato preterido aos olhos do leitor. Ademais, logo no começo da história, Anne Catherick adverte Walter acerca de um baronete perverso – “espero, para

o meu próprio bem, que haja um Baronete que o senhor não conheça” (COLLINS, 2021, p. 48)¹⁵ –, e a primeira informação concreta sobre Sir Percival é, justamente, o seu título – “—Cavaleiro, ou Baronete? — perguntei, com uma agitação que não era mais capaz de ocultar. [...] —Baronete, é claro” (COLLINS, 2021, pp. 113-114)¹⁶.

Marian, uma personagem destacadamente racional, expressa em termos fortes seu desgosto por ele ainda no primeiro volume da obra – “Eu odeio Sir Percival! Eu nego categoricamente sua boa aparência. Eu o considero eminentemente desagradável e totalmente destituído de gentileza e de bons sentimentos” (COLLINS, 2021, p. 263)¹⁷ – e, ao descrever Blackwater Park, ela atribui às terras uma atmosfera sombria que diretamente se associa a seu proprietário, mesmo ele não estando presente quando a residência é descrita pela primeira vez – “Os sapos estavam coaxando, e os ratos deslizavam para dentro e para fora da água cheia de sombras, como sombras vivas eles próprios, quando eu me aproximei do lado pantanoso do lago” (COLLINS, 2021, p. 280)¹⁸. Quando Sir Percival se revela de fato cruel o leitor não é pego de surpresa; pelo contrário, ele já esperava que o baronete cometesse alguma atrocidade, sendo essa uma expectativa motivada pelas sugestões prévias de sua perversidade, algumas mais e outras menos sutis.

Não se pretende, por meio dessas constatações, sugerir que o Conde e Sir Percival sejam os verdadeiros heróis da narrativa, injustiçados por narradores não confiáveis, ou empreender qualquer outro malabarismo argumentativo similar e igualmente infrutífero, mas evidenciar que a “verdade” a que se refere Hartright não é tão direta quanto ele clama, e sim sujeita à própria organização dos relatos e aos observadores, de modo a conduzir o leitor a aderir à sua visão sobre o desenrolar dos eventos.

Segundo Gregory Currie, as narrativas levam o leitor a imitar certos aspectos

¹⁵ No original: “I hope, for my own sake, there is one Baronet that you don’t know” (COLLINS, 2008, p. 24).

¹⁶ No original: “‘Knight, or Baronet?’ I asked, with an agitation that I could hide no longer. [...] ‘Baronet, of course’” (COLLINS, 2008, p. 76).

¹⁷ No original: “I hate Sir Percival! I flatly deny his good looks. I consider him to be eminently ill-tempered and disagreeable, and totally wanting in kindness and good feeling” (COLLINS, 2008, p. 194).

¹⁸ No original: “The frogs were croaking, and the rats were slipping in and out of the shadowy water, like shadows themselves, as I got nearer to the marshy side of the lake” (COLLINS, 2008, p. 207).

salientes da *persona* que se forma em sua mente a partir da expressão dos pontos de vista dos narradores, notavelmente suas avaliações acerca dos eventos descritos e suas reações emocionais a eles (CURRIE, 2010, p. 106). Como os narradores principais, ou seja, aqueles que produzem os relatos mais extensos, são Walter Hartright e Marian Halcombe, o leitor é levado a imitar as reações e os juízos dessas personagens pelo resto do romance, principalmente as do primeiro, deixando pouco ou nenhum espaço para que as outras testemunhas mudem essa simpatia.

A maneira como o leitor é condicionado a incorporar as opiniões de Walter e Marian pode ser observada também no seguinte trecho, quando o médico informa Madame Fosco da morte de sua sobrinha (ou melhor, de Anne Catherick, que seria registrada como Laura na certidão de óbito): “Minha patroa se afastou da cama enquanto ele estava falando, e tremia e tremia de novo. ‘Morta!’, ela falou baixinho, para ela mesma, ‘morta tão de repente! Morta tão rápido! O que o Conde vai dizer?’” (COLLINS, 2021, p. 536)¹⁹. Isolado do resto da narrativa, esse trecho pode ser lido como uma cena angustiante e comovente, como o retrato de uma tia afetuosa que lamenta a morte de sua querida e tão jovem sobrinha, a ponderar sobre a tristeza que a notícia provocará em seu marido. Porém, essa leitura não corresponde ao quadro que Marian pintara de Madame Fosco: “ela está sempre, de manhã, na metade do dia, e à noite, fora ou dentro de casa, com tempo bom ou ruim, tão fria quanto uma estátua, e tão impenetrável quanto a pedra em que ela é entalhada” (COLLINS, 2021, p. 295)²⁰. Sua frieza e descaso para com qualquer um além do Conde não condizem com essa demonstração de afeto. Qualquer um que tenha chegado até esse ponto da história, por mais desatenta que tenha sido sua leitura, achará estranha a reação da tia de Laura.

Uma vez esclarecida a conspiração, o leitor que voltar a esse trecho imediatamente entenderá que o “tão de repente” não se referia à idade da jovem, mas ao cronograma traçado por Fosco para que a troca de identidades sucedesse sem pontas

¹⁹ No original: “My mistress stepped back from the bedside, while he was speaking, and trembled and trembled again. ‘Dead!’ she whispers to herself; ‘dead so suddenly! dead so soon! What will the Count say?’” (COLLINS, 2008, pp. 411-412).

²⁰ No original: “she is always, morning, noon, and night, indoors and out, fair weather or foul, as cold as a statue, and as impenetrable as the stone out of which it is cut” (COLLINS, 2008, p. 219).

soltas:

Quando voltei, Anne Catherick estava morta. Morta, no dia 25; e Lady Glyde não iria chegar a Londres senão no dia 26! [...] Meu grande plano, inatacável até aquele momento, tinha o seu ponto fraco, então — nenhum esforço, de minha parte, poderia alterar o acontecimento fatal do dia 25 (COLLINS, 2021, p. 799)²¹.

Por essa chave de leitura, a reação de Madame Fosco é facilmente entendida; seu desespero se deve à falha no plano do marido e à possível perda da herança que essa falha pode acarretar, não a qualquer sentimento nutrido pela falecida, confirmando a descrição que Marian fizera de sua tia.

Há, ainda, que se considerar o diário de Marian, que apresenta desafios próprios de leitura. Sua escrita é a única evidência que não está submetida ao crime em si; ao invés disso, a meia-irmã de Laura se apresenta como alguém com o hábito de escrever sobre os seus dias, incluindo, notoriamente, os eventos que levaram à troca de identidades, sem que ela soubesse de antemão que uma conspiração viria a acontecer. Essa é mais uma marca de credibilidade, pois, sem saber do crime, é impossível, em um primeiro momento, que ela tenha manipulado os relatos para provar o seu ponto de vista.

Dois dos traços definidores do diário são a sua escrita ser o registro das experiências pessoais do escritor em certo dia (PAPERNO, 2014, p. 562) e o seu emprego como uma forma de comunicação com o passado a partir do presente (PAPERNO, pp. 571-572). A projeção da interioridade do escritor no ato da escrita é uma característica inerente à forma do diário e Marian não é exceção à regra:

Eu sou mais irracional e mais injusta do que já fui. Em três palavras — como minha pena as escreve com fluência! — em três palavras, eu o odeio [Sir Percival]. [...] Como posso escrever a respeito dele [este último dia]? — e, no entanto, tenho de escrever. Qualquer coisa é melhor do que ficar ruminando os meus sentimentos melancólicos. [...] Não consigo enxergar, de tanto chorar... não consigo escrever mais... (COLLINS, 2021, pp. 263; 264; 268)²².

²¹ No original: “When I got back, Anne Catherick was dead. Dead on the 25th; and Lady Glyde was not to arrive in London till the 26th! [...] My grand scheme, unassailable hitherto, had its weak place now—no efforts, on my part, could alter the fatal event of the 25th” (COLLINS, 2008, p. 625).

²² No original: “I am more unreasonable and more unjust than ever. In three words—how glibly my pen writes them!—in three words, I hate him [Sir Percival]. [...] How can I write about it [this last day]?—and yet, I must write. Anything is better than brooding over my own gloomy thoughts. [...] I am blind with crying—I can write no more—”

Sua profunda tristeza em se separar da irmã molha com lágrimas as páginas em que escreve e sua raiva contra o responsável pela separação move a sua pena; nessa situação, é inevitável que Marian centre a sua escrita no que há de pior no baronete e potencialize os horrores das desventuras que vivenciou, fazendo do diário uma evidência não tão confiável assim.

A isso, soma-se a possibilidade que o diário oferece de se revisitar o passado; nesse caso, uma leitura retroativa que traça um caminho preciso rumo à realização do crime, sendo o registro de cada data um novo passo em direção ao fim inevitável que fora estabelecido como elemento central do enredo. Além disso, há a seguinte declaração de Walter no começo da transcrição do diário: “Os passos omitidos, aqui e além, no diário de Marian Halcombe são aqueles que se não referem a Laura nem a nenhuma das pessoas relacionadas com esta narrativa” (COLLINS, 2009, p. 128)²³, confirmando que um tipo de edição textual foi aplicado nesses escritos antes deles serem publicados.

Em outro momento, quando Walter começa a copiar trechos do diário ditados por Marian, ele diz que: “Havia trechos nesse diário, relacionados a mim, que ela considerou melhor eu não ver. Assim sendo, ela leu para mim o manuscrito, e eu tomava as notas que desejava à medida que ela prosseguia” (COLLINS, 2021, p. 576)²⁴. Ou seja, o diário foi editado pelo menos duas vezes, cada uma por um dos dois narradores principais, para garantir que o texto que chega ao leitor contenha apenas os excertos relevantes para a resolução do crime e que possam facilitar a adesão dele ao ponto de vista dos protagonistas.

Por mais que o diário pareça traçar os passos que levaram à troca de identidades

(COLLINS, 2008, pp. 194; 195; 197).

²³ No original: “The passages omitted, here and elsewhere, in Miss Halcombe’s Diary, are only those which bear no reference to Miss Fairlie or to any of the persons with whom she is associated in these pages” (COLLINS, 2008, p. 163).

Excepcionalmente foi usada a tradução portuguesa do romance nessa citação visto que, salvo engano, esse trecho não foi incorporado à tradução brasileira.

²⁴ No original: “There were passages in this diary, relating to myself, which she thought it best that I should not see. Accordingly, she read to me from the manuscript, and I took the notes I wanted as she went on” (COLLINS, 2008, pp. 444-445).

por um caminho direto, e por mais que ele não tenha sido propriamente adulterado, a escolha cuidadosa do que se pode mostrar e do que é melhor esconder transforma esse documento em mais um objeto a serviço dos interesses de Walter e Marian.

3 O EDITOR

Com tantos narradores, é preciso que um editor faça as adaptações necessárias para que a narrativa se mantenha coesa, afinal, como expressou uma resenha do *The Times* de 1860, atribuída a E. S. Dallas: “É natural supor que certo número de pessoas, algumas delas com punhal em mãos, outras terrivelmente avessas à escrita, conspirariam para compor um romance no qual as várias partes se encaixam com surpreendente precisão?” (PAGE, 1947, p. 99)²⁵.

Mas a precisão surpreendente dos encaixes é explicada pelo próprio romance, não apenas nos excertos do diário de Marian supramencionados, mas também nas seguintes declarações de Walter:

Eu inicio uma nova página. Eu adianto a minha narrativa em uma semana.
A história do período que omito deve ficar sem ser registrada (COLLINS, 2021, p. 547)²⁶.

Eu vou registrar as duas narrativas, não nas palavras (tantas vezes interrompidas, tantas vezes inevitavelmente confusas) das próprias protagonistas, mas nas palavras do curto, claro e propositalmente simples resumo que escrevi para me servir de guia, e para servir de guia ao meu conselheiro legal. Desse modo, a emaranhada teia será deslindada com maior presteza e de modo mais inteligível (COLLINS, 2021, p. 550)²⁷.

Não consigo escrever detalhadamente sobre nossa conversa com o Sr. Fairlie, pois não posso me lembrar dela sem sentimentos de impaciência e de desdém, que tornam a cena, mesmo em minhas recordações, totalmente repulsiva para mim. Prefiro registrar simplesmente que fui bem-sucedido (COLLINS, 2021, p. 809)²⁸.

²⁵ No original: “Is it natural to suppose that a number of persons, some of them at daggers drawn, others with a horrible aversion to writing, should conspire together to compose a novel, of which the several parts dovetail into each other with astonishing precision?” Tradução minha.

²⁶ No original: “I open a new page. I advance my narrative by one week.
The history of the interval which I thus pass over must remain unrecorded” (COLLINS, 2008, p. 420).

²⁷ No original: “I shall relate both narratives, not in the words (often interrupted, often inevitably confused) of the speakers themselves, but in the words of the brief, plain, studiously simple abstract which I committed to writing for my own guidance, and for the guidance of my legal adviser. So the tangled web will be most speedily and most intelligibly unrolled” (COLLINS, 2008, p. 422).

²⁸ No original: “I cannot write at any length of our interview with Mr Fairlie, for I cannot recall it to mind without feelings of impatience and contempt, which make the scene, even in remembrance only, utterly repulsive to me. I prefer to record simply that I carried my point” (COLLINS, 2008, pp. 632).

Essas omissões se repetem pelo romance, fazendo de Hartright um editor não confiável (PYKETT, 2011/2012, pp. 38; 42-43). Ainda que ele se ausente por muitas páginas, é ele quem começa e termina a narrativa, é ele o compilador e o editor dos relatos (PAGE, 2010, p. 37); é Walter quem escreve a maior parte dos textos e é ele quem decide quais testemunhos, escritos por quais personagens, entram ou não na obra e em qual posição (PAGE, 2010, p. 37). A visão do leitor é inescapavelmente sujeita ao ponto de vista que Hartright tem dos eventos e é direcionada até mesmo pela escolha de personagens que podem testemunhar.

Ademais, o próprio Walter admite que parte dos relatos foi resumida e reorganizada com o intuito de facilitar a leitura, e que trechos confusos foram retirados para que a história avance “com maior presteza e de modo mais inteligível”, contrariando sua afirmação anterior de que tudo seria relatado “palavra por palavra”. No fim, a pluralidade de narradores não passa de um engodo; apenas a visão de Walter importa, sem que nenhuma outra personagem, nem mesmo Marian, tenha o mesmo poder que ele possui: o poder de estruturar as experiências de outros indivíduos e dar-lhes o sentido desejado, de decidir quais partes de suas vivências importam e como elas podem melhor beneficiar seu argumento.

O poder de edição de Hartright pode também ser percebido, por exemplo, em personagens relevantes para a trama que não foram convidadas a compartilhar suas visões da história. Os principais silêncios da narrativa são o de Sir Percival Glyde e o de Laura Fairlie; a primeira omissão pode ser explicada de duas formas, uma narrativa e outra retórica: no plano do enredo, sua morte, obviamente, impossibilita que ele seja chamado a depor; ainda assim, nada impediria que outro dentre os seus empregados, alguém que não a Sra. Michelson, contasse sobre os dias finais de Laura em Blackwater Park – algum criado que simpatizasse com o baronete, a exemplo de Margaret Porcher. Enquanto estratégia retórica, qualquer testemunho do aristocrata poderia comprometer o maniqueísmo do romance, humanizando-o perante o leitor ao oferecer sua visão dos fatos; o mesmo é verdade caso um de seus empregados mais fiéis fosse convocado.

Como viabilizar uma oposição real ao seu ponto de vista não está nos interesses

de Walter, faz-se necessário escolher bem quem será chamado a depor – no caso do outro antagonista, Fosco, ele é ameaçado a produzir sua confissão, não sendo provável que um documento desse tipo incite a simpatia moral do público-leitor.

Laura, por sua vez, poderia ter escrito um relato que desse conta de algumas lacunas, como sua travessia de Blackwater Park a Londres e sobre o período de sua internação no hospício. Na maior parte do terceiro volume, esse silêncio é justificado pela confusão mental da heroína, causada pelos traumas vividos no manicômio; porém, no final da narrativa é dito que ela se recuperou e, ainda assim, ela não diz nada. A sua falta de relatos é usada para potencializar sua passividade; ela não é apenas colocada na posição de donzela em apuros por meio da estruturação maniqueísta da obra, que exige um objeto pelo qual os lados opostos lutem, mas também por meio de sua mudez narrativa. Nesse sentido, em mais de uma ocasião ela é comparada a uma criança: “ela [Laura] prosseguiu, entrelaçando e enredando os meus cabelos, com aquele trejeito infantil de seus dedos” (COLLINS, 2021, p. 228)²⁹ e “Nós vagarosamente ajudamos a mente dela com esses simples expedientes; [...] nós a divertíamos à noite com jogos de cartas para crianças” (COLLINS, 2021, pp. 575-576)³⁰. É digno de nota que a ausência de voz está na própria etimologia de ‘infância’, do latim *infantia* – *in* marcando uma negação e *fans* sendo um derivado de ‘fala’. Em outras palavras, sua condição infantilizada, além de se manifestar em suas atitudes, manifesta-se também em seu silêncio na constituição do romance, condicionando o leitor a sentir ainda mais simpatia por sua vulnerabilidade e convicção nos valores elevados de Walter por protegê-la.

Por mais que a trajetória de Walter acabe por fundamentar o merecimento de sua ascensão social a partir de sua moral irrepreensível na defesa dos oprimidos, “aquilo que o indivíduo [moderno] faz com suas próprias mãos o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir” (LUKÁCS, 1999, p. 90). Dito de outro modo, o recurso de Hartright a instituições como a Corte de Justiça e a valores como a “verdade em seu aspecto mais claro e mais inteligível” é circunstancial na legitimação

²⁹ No original: “she [Laura] went on, twining and twisting my hair with that childish restlessness in her fingers” (COLLINS, 2008, p. 166).

³⁰ No original: “We helped her mind slowly by this simple means; [...] we amused her in the evenings with children’s games at cards” (COLLINS, 2008, p. 444).

do seu próprio agir, e não se configura como uma defesa a práticas sociais ou morais mais amplas – o fato de o acesso de Walter a Laura e sua fortuna se apresentar em termos elevados e práticas discursivas respeitadas é mais um atestado de sua vitória social e narrativa do que a comprovação de uma diferença essencial entre ele e os antagonistas que haviam ido atrás de Laura anteriormente motivados por interesses próprios.

Em conclusão, Walter, apesar de ser um narrador-protagonista, apresenta-se, enquanto editor, como alguém não limitado “a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” cujo “ângulo de visão é aquele do centro fixo” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Uma vez que ele tenta legitimar sua posição cavalheiresca ao longo do enredo – e, eventualmente, sua ascensão social, visto que ele se casa com Laura e seu filho herdará Limeridge House – a partir de outras práticas discursivas que não a literária, como a jornalística e a jurídica, ele cria a ilusão de um narrar mais próximo das modalidades oniscientes e neutras; entretanto, como os trechos supracitados do romance revelam, não há nada de neutro no modo como os narradores-testemunhas foram selecionados e dispostos. Em outros termos, há apenas uma superação parcial do ângulo de visão fixo característico dos narradores protagonista e testemunha, na medida em que eles foram mobilizados de modo a manter o ângulo de visão do leitor dentro dos limites estabelecidos por um narrador-editor não confiável. Resumidamente, a figura do editor não confiável é o elemento que estrutura formalmente *A Mulher de Branco*, sendo os demais elementos estruturantes derivados desse.

REFERÊNCIAS

COLLINS, Wilkie. **A Mulher de Branco**. Trad. Solange Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2021.

COLLINS, Wilkie. **A Mulher de Branco**. Trad. Maria Franco e Cabral de Nascimento. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.



COLLINS, Wilkie. SUTHERLAND, John (Ed.). **The Woman in White**. Oxford: Oxford University Press, 2008.

CURRIE, Gregory. **Narratives & Narrators: A philosophy of stories**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

DELAFIELD, Catherine. **Serialization and the Novel in Mid-Victorian Magazines**. Farnham: Ashgate, 2015.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, pp. 166-182, março/maio 2002.

LINDE, Charlotte. Memory in Narrative. In: TRACY, Karen (Ed.). **The International Encyclopedia of Language and Social Interaction**. Nova York: John Wiley & Sons, 2015, pp. 1-9.

LUKÁCS, György. O romance como epopéia burguesa. **Ad Hominem: Revista de Filosofia/Política/Ciência da História**, Santo André, v. I, Tomo II, pp. 87-117, 1999.

PAGE, Melanie V. **The Significance of Silence: The muted voices of Count Fosco and Laura Fairlie in *The Woman in White***. 84 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Arts in English, Liberty University, Lynchburg, 2010.

PAGE, Norman (Ed.). **The Critical Heritage: Wilkie Collins**. Londres & Nova York: Routledge, 1947.

PAPERNO, Irina. What can be done with diaries? **The Russian Review**, Kansas, n. 63, pp. 561-573, out. 2014.

PYKETT, Lyn. *The Woman in White* and the Secrets of the Sensation Novel. **Connotations**, v. 21,1, pp. 37-45, 2011/2012.

REGAN, Stephen (Ed.). **The nineteenth-century novel: A critical reader**. Londres & Nova York: Routledge, 2001.



VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII.** São Paulo: Boitempo, 2002.

INVENTÁRIO

Título em Inglês

THE UNRELIABLE EDITOR OF *THE WOMAN IN WHITE*