Problemas de gênero no romance: Representação e resistência em *Um quarto com vista*, de E. M. Forster Gender trouble in the novel:

Representation and resistance in *A Room with a View*, by E. M. Forster

José Ailson Lemos de Souza¹

Resumo: Um quarto com vista (1908), de E. M. Forster, aborda questões problemáticas sobre as codificações de gênero nas artes e a sua continuidade social na Inglaterra eduardiana. O objetivo do artigo é analisar algumas dessas questões no romance, bem como destacar pequenos quadros de resistência a convenções atreladas à noção de gênero. Antes disso, apresentamos um breve panorama crítico sobre gênero e criação literária no contexto da literatura inglesa do início do século XX.

Palavras-Chaves: E. M. Forster; *Um quarto com vista*; romance inglês; gênero.

Abstract: A Room with a View (1908), by E. M. Forster, features difficult questions on the codifications of gender in arts and their social continuities in Edwardian England. The aim of this work is to analyze some of those questions in the novel as well as describe some frames of resistance to gender conventions. Before that, we present a brief overview on the relations between gender and literary creation in early 20th century English literature.

Keywords: E. M. Forster; *A Room with a View*; English novel; gender.

¹ CESBA, Universidade Estadual do Maranhão. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8923-9258.

1. Introdução

Um quarto com vista (1908), terceiro romance de E. M. Forster, tem como temas que movimentam a narrativa o atrito entre códigos sociais e o amor proibido, o estranhamento cultural de ingleses em território italiano e as mudanças sociais experimentadas durante o período eduardiano², dentre outros.

O enredo centra-se no despertar de Lucy Honeychurch para a vida adulta, um momento de descobertas marcado por uma viagem à Itália, quando passa uma temporada em Florença acompanhada de Charlotte, uma prima mais velha. Elas conhecem os Emersons, pai e filho, «socialistas», homens excêntricos esnobados por outros turistas, principalmente por pertencerem a uma classe social mais baixa. A excentricidade é um ponto em comum entre os diversos tipos com que Lucy e Charlotte têm contato durante a viagem: o reverendo Beebe, a escritora de folhetins Eleanor Lavish, as irmãs Allan, mais velhas que Charlotte e Eleanor e também solteiras. Todos esses personagens possuem alguma peculiaridade que os faz destoar do que se presume convencional. Quando retorna para a Inglaterra, Lucy compromete-se com Cecil Vyse, um homem que não lhe parece atraente, mas de posição social elevada. George Emerson, o filho, mantém-se como objeto de desejo de Lucy ao longo da narrativa, e esse impasse servirá para um exame espirituoso sobre diversos códigos de comportamento, de sexo e de gênero que então orientavam aquele contexto social.

No interior da narrativa, George e Cecil são comparados a dois períodos históricos: a Renascença (George) e a Idade Média (Cecil). George tem sua beleza diversas vezes comparada às «pinturas de Michelangelo» (Forster, 2006: 49-181), enquanto Cecil, apresentado no oitavo capítulo, cujo título é «Medieval», é descrito literalmente como um homem medieval e comparado a uma «estátua gótica» (Forster, 2006: 127).

A liberdade sexual de Lucy é uma conquista intermediada por processos de alteridade de gênero e de classe social. Judith Herz (2007: 138) afirma que a crença na aparente simplicidade de Um quarto com vista, considerado uma leve «comédia de costumes», embaça questões complexas e imprevisíveis. Dentre essas questões, a autora sugere atenção sobre a função do sexo e dos gêneros na narrativa, e sobre a relação entre desejo e narração na obra. O objetivo do presente estudo é analisar algumas questões sobre as insuficiências da categoria gênero problematizadas em Um quarto com vista, bem como destacar pequenos quadros de resistência a convenções atreladas aos gêneros como eram então pensados naquele contexto.

² Período que se refere ao breve reinado do Rei Edward (1901-1910), marcado por rápidas transformações no início do século passado.

2. Questões de gênero na criação literária

Em 1910, Forster apresentou o texto The Feminine Note in Literature a duas plateias distintas: em Cambridge, onde sua audiência era composta exclusivamente por homens, e em Bloomsbury, onde seus interlocutores formavam um grupo misto. Segundo Jane Goldman (2007), Forster modificou levemente o texto, de modo a adequá-lo ao público e a evitar indisposições. No texto, lê-se que homens e mulheres escrevem e leem de modo diferente. A diferença entre os gêneros no trabalho dos romancistas resultaria da seguinte distinção: autores do sexo masculino apresentariam ideais «não corporificados», enquanto as mulheres tendem a «corporificar» seus ideais, sejam em personagens do sexo masculino ou feminino. Talvez devido às estruturas que historicamente excluíram as mulheres do fazer literário, para Forster, salta aos olhos a preocupação de mulheres romancistas em expor quadros em que justiça e integridade aparecem personificadas, em contraste com a liberdade que autores como Joseph Conrad, por exemplo, teriam em explorar fraquezas e falhas de caráter em personagens como em Lord Jim (1900).

Enquanto limitação, essa característica tenderia a sumir com o passar do tempo, tendo em vista que o crescimento no número de mulheres romancistas traria em seu bojo uma indistinção cada vez maior entre os gêneros dos autores, fazendo com que a «personalidade», ao invés do gênero, predominasse na escrita literária. Para Jane Goldman (2007: 123), a concepção de Forster sobre a tendência da «personalidade criativa» em transcender sexo e gênero antecipa a proposição da androginia de Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1929). Assim como Woolf, Forster concebe a escrita como tarefa em que categorias de gênero tendem a se dissolver tão logo as condições materiais, sociais e econômicas disponíveis sejam igualitárias para os diferentes sexos:

Aquilo que erroneamente é identificado como masculino ou feminino irá desaparecer, e a personalidade, e nada além dela, vai permanecer. Pensemos sobre o passado. Em como, até recentemente, as mulheres estavam majoritariamente a serviço dos homens, como um brinquedo. Nas raras ocasiões em que adquiriram cultura, sua perspectiva era convencional e limitada demais para angariar a imortalidade. O tempo tem mudado bastante essa situação, e irá mudar ainda mais. Uma atmosfera mais livre é agora palpável, e os produtos artificiais do passado — a Grande Dama - serão superados dando lugar ao individual, do qual Emily Brontë é exemplar, o individual, notável apenas por qualidades pessoais.3 (Forster apud Goldman, 2007: 123)

³ «What you mistake for the masculine of the feminine will disappear, and personality, and nothing besides personality will remain. For think of the past. Think how, until lately, women were mostly the servants or playthings of men. On such rare occasions as they

No texto *Pessimism in Literature*, Forster (1971) aborda a problemática dos gêneros ainda em vigor no século XX quanto ao casamento, que não seria um fim, mas um começo. O autor ressalta que foi somente através do acesso à educação que as mulheres puderam compreender e manifestar a discrepância entre a concepção idealizada e fantasiosa de casamento como meio de realização e a experiência crua e desvantajosa que o matrimônio representava na realidade, talvez o oposto de «realização». O romancista lembra que a mulher, no início da era vitoriana, era vista como mercadoria que passava da posse do pai para a do marido, e isso frequentemente significava um evento final em sua vida.

Na ficção, o casamento aparecia como elemento de fechamento das narrativas, estabelecendo um vínculo entre expectativas sociais e convenção literária. Desse modo, o questionamento do casamento presente em *A mais longa jornada* (1907) e a perspectiva de «final feliz», porém em aberto, em *Um quarto com vista*, apontam para o duplo questionamento de Forster: o casamento como instituição social e como elemento estruturante da narrativa. O autor explora outros significados, acompanhando as mudanças sociais favorecidas pela conscientização e luta das mulheres por direitos iqualitários.

Judith Scherer Herz (2007) afirma que *Um quarto* com vista retoca personagens, situações e métodos presentes nos dois primeiros romances de Forster. Nesses romances, assim como em outros da fase mais madura do autor, personagens com função narrativa semelhante à de George têm final trágico. De fato, numa das primeiras versões do romance, George é assassinado quando o enredo chega ao clímax. Esse desfecho é o mesmo do personagem Gerald em *A mais longa jornada*, que, assim como George, tem pouca densidade enquanto personagem, funcionando mais como objeto de desejo de outros personagens. O personagem Leonard Bast em Howards End, romance posterior, também é eliminado abruptamente da narrativa. Assim como George, Leonard se distinguia dos outros personagens por pertencer a uma classe social mais baixa e pelo envolvimento sexual com Helen Schlegel.

Forster se notabilizou por criar na ficção cenas em que o desejo parece ser forte o suficiente para superar hierarquias e diferenças, sendo, porém, frustrado, como nos casos mencionados, por mortes inesperadas. A resolução de *Um quarto com vista* sugere o esforço de Forster em explorar outras possibilidades e significados no entrecruzamento de convenções narrativas e sociais.

did acquire culture, their outlook was too conventionalized and limited to win them immorality. Time has changed much of this, and will change more. A freer atmosphere is at hand, and the artificial products of the past — the Grande Dame — will be blown away and give place to the individual, of whom Emily Brontë is a type, the individual, distinguished only by personal qualities».

Um quarto com vista indica que o romancista se debatia com a força dessas convenções. Para exemplificar, temos em mente Daisy Miller (1879), novela de Henry James. O autor explorou no texto mais curto elementos similares aos que Forster tratou posteriormente. Ao invés de turistas ingleses pela Itália, que repetem e impõem seus modos de conduta em terra estrangeira, em Daisy Miller, turistas norte-americanos sucumbem não apenas às normas diferentes, mas também ao esnobismo de compatriotas estabelecidos há mais tempo na Europa, que os inferiorizam por serem «novos ricos». Annie (Daisy) Miller, assim como Lucy, é imatura e ao mesmo tempo sedenta por integrar-se em algo que admira. Lucy, na dimensão criativa (autoral) das artes, e Annie na sociedade italiana. Winterbourne, um americano expatriado na Europa, sente-se ao mesmo tempo atraído e repelido pela aparente licenciosidade de Daisy. A interação entre os dois se torna uma sucessão de mal-entendidos e erros de interpretação (em grande medida, por parte de Winterbourne). Daisy não se adequa ao padrão de comportamento do novo contexto, e, quando informada sobre os limites do círculo social estrangeiro, ela os confronta, principalmente os que ditavam o comportamento de mulheres jovens e solteiras. A morte repentina de Daisy, no final da narrativa, parece penalizar o enfrentamento.

Por mais que as consequências trágicas de uma não adequação a rígidos códigos de con-

duta pareçam extremas aos nossos olhos, esse arranjo é elaborado por Forster em Where Angels Fear to Tread (1905). Lilia Herriton, uma viúva também em turismo pela Itália, se envolve com um jovem italiano e decide não voltar para casa. Além de casar com um estrangeiro pobre e 12 anos mais jovem, Lilia causa escândalo na família por deixar para trás a filha do primeiro casamento. Assim como Daisy, Lilia também é penalizada com a morte. Quando falamos em convenção, temos em mente o grande número de personagens que experimentam o mesmo final trágico, quando sofrem ofensa à honra, como Clarissa Harlowe, do romance homônimo de Samuel Richardson (1748), ou cometem adultério, como Emma Bovary, de Gustave Flaubert (1857), Anna Karenina, de Tolstói (1877), e Luísa, de Eça de Queiroz (1878).

Em comparação com os romances citados, Lucy Honeychurch realmente não chega a escandalizar seus pares como Daisy Miller ou Lilia Herriton. Sua trajetória é apresentada até ao momento em que parte para Florença com George, deixando para trás um noivado desfeito com Cecil. Mesmo assim, um desfecho vital e solar para uma personagem feminina que «infringe» regras morais tão rígidas quanto as convenções inglesas no início do século XX é subversivo naquela literatura, pelo menos até às profundas mudanças sociais do pós-guerra.

Sobre a representação feminina nos primórdios do romance inglês, que lan Watt (2010) considera crucial para o estabelecimento do gênero, pode-se dizer que houve dois encaminhamentos distintos. Em Moll Flanders (1722) e Roxana (1724), Daniel Defoe apresenta heroínas que destoam dos paradigmas que posteriormente se estabeleceram, principalmente, através de personagens de Samuel Richardson (Pamela e Clarissa), elaboradas de acordo com alguns dos códigos do amor romântico e de concepções puritanas de casamento e de relações sexuais. As heroínas de Defoe quebram esses paradigmas, e mesmo quando os princípios morais são retomados e os desvios e erros da vida pregressa são motivo de «arrependimento», observa-se a tensão de forças, entre o individualismo e as instituições sociais, especificamente a lei, e uma espécie de deleite na contravenção. Moll Flanders, por exemplo, descreve suas experiências com o roubo como «aventuras», e enfatiza a desproporção entre crime e punição, como na ocasião em que é deportada por roubar apenas duas peças de seda. A personagem também parece se importar muito pouco quando descobre que estava casada com o próprio irmão. Ao fim da narrativa, que percorre as experiências como ladra, prostituta e incestuosa, Moll Flanders é aceita de volta à sociedade. Sobre a imagem feminina no romance de Defoe, Watt (2010: 123) afirma o seguinte:

[...] suas qualidades positivas são as mesmas de Crusoé, um individualismo irrequieto, amoral, ardoroso. Sem dúvida tais qualidades podem ser encontradas numa pessoa de seu sexo, condição e vicissitudes pessoais; mas isso não é provável e com certeza é mais provável atribuir as contradições a um processo que a narrativa na primeira pessoa tende a adotar; a identificação de Defoe com Moll Flanders foi tão completa que, apesar de alguns traços femininos, ele criou uma personalidade que na essência era a sua.

A leitura de Watt exemplifica o problemático efeito das codificações de gênero na literatura, que no caso do romance de Defoe afeta a verosimilhança. A personagem, ao não corresponder à «condição feminina», bem como a liberdade de consciência com que pratica crimes e lida com o tabu do incesto, assemelha-se mais a características do gênero masculino. Por isso, Watt aponta o «deslize» de Defoe em identificar-se demais com sua personagem, apresentando-a como uma versão de si mesmo. Talvez a problemática crença em poder delimitar os sujeitos a partir de categorias de gênero direcione as considerações de Watt sobre Defoe e sua personagem. Flaubert, ao verbalizar «Madame Bovary, c'est moi!», certamente indica algo além de uma identificação com outro gênero, afirma uma relação peculiar com a escrita, que anexa não apenas um gênero outro, mas também estados de espírito que não correspondem necessariamente ao seu, além de sensações, pensamentos, fantasias e enganos cujo acesso e construção ocorrem nos domínios da imaginação. Isso quer dizer que uma personagem como Moll Flanders, que em muitos aspectos parece uma «mulher masculina», poderia ser vista como uma construção que atenta para as idiossincrasias e os limites das próprias codificações de gênero.

Virginia Woolf, num ensaio sobre Defoe publicado em The Common Reader (1932), interpreta as personagens femininas do autor de modo diferente da leitura feita por Watt. Para Woolf, Moll Flanders distingue-se dos outros protagonistas de Defoe, independentemente do sexo, por equilibrar a «liberdade do pária», conquistada desde tenra idade, com a capacidade de deliciar-se com a vida, em contraste com suas circunstâncias. A disposição de Moll Flanders para a alegria é crucial para a empatia do leitor. Woolf defende que Moll Flanders demole as acusações de que Defoe como artista seria apenas um «cronista de fatos», sem capacidade de criar personagens com subjetividade complexa. As características que, aos olhos de Watt, atrapalham a verosimilhança de gênero, para Woolf denotam penetração psicológica.

Pamela (1740), de Samuel Richardson, apresenta imagens femininas que se estabeleceram como convenção na estrutura do romance inglês nos séculos seguintes. Assim como Moll Flanders, a protagonista de Richardson tem origem humilde, porém, sua trajetória diverge na correção de atitudes e virtudes. O senhor

B., inicialmente seu antagonista, chega a tentar estuprá-la. Pamela resiste às investidas e recusa-se a casar com B., um homem rico, até constatar que ele havia se transformado. Sua resistência foi capaz de transformar um predador sexual em marido apaixonado. O contraste entre a dominação e o apetite sexual masculino com o recato e a submissão feminina, mesmo amplamente criticado como hipócrita na época, contribuiu para definir padrões de comportamento e significados para o casamento que perduraram até o século XX.

Diante desse breve panorama em que fica claro uma complicada interpenetração discursiva entre codificações de gênero e sua representação literária, analisamos a seguir algumas dessas tensões no romance de Forster.

3. Problemas de gênero: representação e quadros de resistência em *Um quarto com vista*

Uma das passagens mais importantes de *Um quarto com vista*, o assassinato na Piazza della Signoria presenciado por Lucy e George, propicia uma notável reflexão sobre gênero e representação no contexto de mudanças de paradigmas na modernidade, que reformulou aspectos conceituais das artes em decorrência da tecnologia, e que, por conseguinte, ofereceu uma oportunidade para transformar os discursos que codificam a diferença sexual na representação.

Depois de receber elogios pela execução ao piano na hospedaria e conversar brevemente com a senhora Alan e Beebe, Lucy sai para caminhar sozinha. A conversa aparentemente amena, a respeito de outros hóspedes e sobre os diferentes costumes dos italianos, é preenchida por comentários e visões tacanhas em torno de gênero: o «descompasso» de Eleanor por fumar; a indiscrição dos italianos e o perigo que representam para o passeio de uma jovem desacompanhada.

O incômodo de Lucy ao sair para a rua logo se transforma em anseio: alcançar algo maior do que a convivência com seus pares sugerem que tal está ao seu alcance. Essa realização parece, num primeiro momento, ser algo simples, como um passeio de bonde, pois a orientação de Beebe era para que ela caminhasse, uma vez que que tomar o bonde sozinha seria desaconselhável, seria «pouco feminino». A partir dessa situação banal, Lucy envereda por um questionamento sobre o feminino: «Por que a maioria das coisas grandiosas era pouco feminina?» (Forster, 2006: 67). Nessa ocasião, Lucy relembra a opinião de Charlotte sobre a questão. A prima havia dito que o papel da mulher seria inspirar os homens a atingir grandes feitos. Não que as mulheres fossem inferiores, seria apenas uma questão de «adequação» aos costumes. Para a prima de Lucy, com tato, boa reputação e a consciência de que suas ações se dão de forma indireta, uma mulher poderia chegar longe. É importante ressaltar que Charlotte talvez expresse um dos pontos de vista mais desacreditados por Lucy, tendo em conta as divergências entre elas e a carapaça servil expressa pela prima para obter vantagens.

Em seguida, surge uma justaposição entre a perspectiva de Lucy diante de uma representação feminina e os anseios sobre si mesma:

Há muito de imortal nessa dama de corte medievo. [...] Outrora, reinara em muitos castelos vitorianos e fora rainha de muitas canções vitorianas. É agradável protegê-la no intervalo dos negócios, é agradável elogiá-la quando ela prepara nosso jantar a contento. Mas infelizmente a criatura se degenera. Em seu coração, também brotam estranhos desejos. Ela também se enamora dos ventos fortes, dos vastos panoramas e das expansões verdes do mar. [...] Os homens, ao declararem que ela lhes inspira a lutar, movem-se alegremente sobre a superfície, indo aos mais deleitosos encontros com outros homens, felizes, não porque são másculos, mas porque estão vivos. Mas, antes que o espetáculo se disperse, ela anseia por abandonar o título de Mulher Eterna, e dirigir-se igualmente para lá, na condição de seu eu transitório. (Forster, 2006: 68)

O trecho põe em movimento significados em torno da representação interpondo, como acontece em diversos pontos da narrativa, períodos históricos que ilustram a trajetória de opressão e exploração da mulher (Idade Média, Era Vitoriana), um imaginário que sugere heroísmo romântico (ventos fortes, vastos panoramas, expansões verdes do mar),

o aparentemente supremo e elogioso enquadramento da mulher na esfera da arte (Mulher Eterna) em contraste com as implicações práticas desses significados: a imobilidade na experiência de mundo relacionada com a restrição às atribuições domésticas, a dificuldade em sentir-se viva nessas circunstâncias, o aprisionamento identitário da categoria «mulher» em detrimento do «eu transitório». A consideração em torno de sentidos ocultos na representação articula claramente uma crítica à ineficácia de convenções e categorias refletidas tanto nas artes (na própria literatura) quanto nas divisões de gênero.

No percurso, Lucy adquire algumas reproduções: o Nascimento de Vênus, de Botticelli, A tempestade e o Idolino, de Giorgione, gravuras com representações dos afrescos da Capela Sistina e Apoxyomenos (imagens de esculturas gregas que retratam atletas). Na ocasião da compra, ela lembra dos comentários de Charlotte sobre a Vênus, que anteriormente haviam feito Lucy desistir da aquisição: a exibição da nudez era lamentável. Em posse das reproduções e com o sentimento de tédio, já que nada de impressionante havia acontecido até então na viagem, ela se depara com um violento assassinato. Dois italianos discutiam por dinheiro e um deles é esfaqueado. O homem ferido vira-se para Lucy «como se tivesse uma mensagem importante para ela» (Forster, 2006: 70). Um fio de sangue escorre pela boca do homem e então a multidão o cerca. Lucy desmaia e deixa o pacote com as reproduções cair ao chão, misturando-se com o sangue do homem. Tendo em vista a importância dessa cena — o próprio George em seguida declara que o testemunho representava um ponto decisivo em suas vidas («algo mais havia ocorrido com os vivos») —, faz-se necessário considerar brevemente alguns dos significados possíveis.

Os anseios de Lucy ativam o que, seguindo as considerações de Mulvey (1989), poderíamos chamar de identificação «trans-sexual». Segundo a autora, há elementos que auxiliam a leitura desse tipo de identificação, que seriam o conceito de Freud para a masculinidade na mulher, a identificação acionada pela lógica (gramática) presente na narrativa (o homem como princípio ativo) e o desejo do ego em projetar a si mesmo como princípio ativo. Na leitura que Mulvey faz de Freud, o anseio expresso por «nada acontece comigo» seria um sentimento tipicamente heroico, que revela uma espécie de reconhecimento de uma invulnerabilidade onipotente. A diferença sexual codificada na narrativa opõe a mulher (elemento passivo) ao homem (ação personificada), e quando a identificação da mulher se dá pelo significante da ação, teríamos uma «identificação trans-sexual» (Mulvey, 1989: 32). A personagem, seguindo essa linha de pensamento, desestabiliza o binarismo de gênero através de sua identificação com a ação, com o movimento e com a realização de grandes feitos.

O romance também destaca as mudanças experimentadas na virada do século, com as novas técnicas de reprodução, a qual abriria espaço para mudanças de paradigmas em torno dos gêneros. Walter Benjamin (2012), no ensaio seminal sobre a arte no contexto das novas técnicas de reprodução, aborda algumas transformações que iluminam a discussão levantada no romance de Forster. Benjamin afirma que a fotografia, e também o cinema, colocou em questão uma série de atributos em torno da arte: gênio, autenticidade, valor eterno. A reprodução, nesse novo contexto, aproxima a obra do indivíduo de um modo impensável em outras épocas, e, com isso, valores transmitidos pela tradição (origem, ação do tempo, testemunhos históricos) perdem o peso. A fotografia e o cinema substituem a existência única da obra por uma serial, repetitiva, que abre possibilidades para subverter noções que carregam ideais (pureza, gênio) manipulados ao longo da história para a manutenção de estruturas de dominação. A reprodução é um dispositivo destrutivo e catártico para Benjamin, no sentido de demandar outros valores que aqueles tradicionalmente transmitidos. Essa demanda estaria ligada a «convulsões sociais», responsáveis por alterar (metamorfosear) a percepção.

Conceitos como aura (aparição única) e autenticidade cedem espaço à transitoriedade através da repetição. Esta retira a arte do «seu invólucro», destrói a aura, abalando até mesmo o fundamento teológico seculari-

zado em torno do culto ao belo (esteticismo). A função social da arte, nesse novo contexto, encontra-se emancipada de paradigmas como aura, «eternidade» (Mulher Eterna), valor de culto, abrindo espaço para outras perspectivas, como o valor de exposição (princípio que torna o aspecto artístico secundário) e a «perfectibilidade»: novas imagens podem ser escolhidas, mais adequadas, por exemplo, a representações que desestabilizam os discursos tradicionais sobre a diferença de gênero. Nesse ponto, Benjamin discute as novas possibilidades trazidas pelas técnicas de montagem e finalização no cinema. Mas podemos aqui pensar numa correspondência entre as ideias de Benjamin sobre novos paradigmas para as artes que desafiavam a tradição e a necessidade de reformulações de paradigmas sociais para atender às exigências de sujeitos políticos minoritários, como as mulheres, cujo acesso à educação, ao trabalho e à independência também colocava em tensão a urgência por mudanças e a força e a opressão atreladas à tradição.

O entrelaçamento discursivo da opressão de gênero nas artes e na realidade assomam no texto de Forster com o sangue do homem se misturando com as reproduções de Lucy na Piazza. A continuidade entre representação e vida fica evidente. Antes dessa sobreposição ser dramatizada, em referência ao percurso histórico de dominação da mulher, repleto de violência, o texto problematiza as relações de gênero implicadas nas artes e no cotidiano.

A resistência da personagem às codificações de gênero aparece assim que ela recobra os sentidos e compreende ter repetido o gesto de «fragilidade feminina» ao desmaiar e ser socorrida por George. Os personagens agem de acordo com as circunstâncias, mas reeditam o discurso que sugere, dentre outras convenções, que cabe ao homem proteger a mulher. A compreensão dessas implicações envergonha Lucy, que tenta fugir do local quando George se afasta para buscar o pacote com as reproduções. O romance de Forster manipula a tensão entre representação e experiência vivida de modo a movimentar a narrativa a partir de gestos, afetos e resistências em torno das convenções de gênero. O reconhecimento das forças e dos princípios de dominação permite que se vislumbre a possibilidade de mudanças na «superestrutura», mudanças que acompanhem novas exigências na representação e na vida.

Dentre os encontros inusitados entre turistas em Florença, a amizade entre Charlotte e Eleanor Lavish é curiosa, por se tratar de uma aproximação de perspectivas femininas díspares. Apesar de se tratar de duas mulheres maduras e solteiras, que no original são denominadas *spinsters* (solteironas), Charlotte é reprimida, dependente e reproduz discursos opressores no esteio do lugar-comum, enquanto Eleanor é expansiva, independente e afronta estereótipos de gênero. Eleanor atrai Charlotte imediatamente, quando a escritora sugere, no salão da hospedaria, os pontos que

as novas turistas deviam conhecer na cidade. Charlotte vibra com a sorte de contar com sugestões de uma «mulher tão inteligente» (Forster, 2006: 26). O reverendo Beebe articula um ponto de observação privilegiado na narrativa, como demonstra a passagem em que ele pondera sobre a amizade das mulheres:

Ele estava interessado na súbita amizade entre mulheres aparentemente tão díspares quanto a senhora Bartlett e a senhorita Lavish. Estavam sempre juntas, sendo Lucy o terceiro e negligenciado elemento do grupo. O pároco acreditava que entendia a senhorita Lavish, mas a senhorita Bartlett podia ainda revelar abismos desconhecidos de estranheza, se não, talvez, de significado. (Forster, 2006: 58)

Na visão de Beebe, a abertura de Eleanor para experimentar uma amizade com Charlotte corresponde ao temperamento curioso demonstrado pela escritora, ao passo que o interesse de Charlotte, uma mulher contida e provinciana, causa surpresa e estranhamento. Na verdade, a amizade entre elas revela um lado obscuro (abismo) da prima de Lucy. Charlotte, em outro momento, é observada por Beebe à procura de Eleanor pela pensão. O reverendo, que em outros pontos do enredo apresenta uma perspectiva homoerótica, parece reconhecer a manifestação desse desejo em Charlotte. O lado obscuro (estranheza) que Beebe nota parece sinalizar esse desejo. Christopher Lane (2007) observa que o desejo sexual tem um papel nebuloso e volátil

na ficção de Forster, algo relacionado à exasperação do romancista com as convenções eduardianas sobre o sexo. Por isso, surge na ficção questionamentos do tipo: «como expressar apropriadamente a vida interior dos personagens e como persuadir a narrativa a capturar as dificuldades e oportunidades que surgem de todas as formas de intimidade»⁴ (Lane, 2007: 118).

Em Between Women (2007), Sharon Marcus detalha formas variadas de relações entre mulheres a partir tanto da literatura do período quanto de documentos históricos, como diários e cartas. Essas relações incluem a amizade, o casamento entre mulheres (uniões nos moldes do casamento heterossexual), paixões platônicas ou avassaladoras, casos lésbicos extraconjugais, dinâmicas entre mãe e filha, partilhas de modos de «objetificação» da feminilidade e fantasias diversas. A autora afirma que no período vitoriano, a feminilidade (que atraía o desejo masculino) dependia tanto do homoerotismo quanto do heteroerotismo, dinâmica que ela analisa em Great Expectations, de Dickens.

Um ponto interessante ressaltado por Marcus (2007: 4), e que podemos estender a *Um quarto com vista*, é que a amizade entre mulheres introduz um jogo no sistema de gêneros daquele período, possibilitando às mulheres vivenciar

experiências numa esfera de poder «mais equilibrada do que aquela estabelecida com os homens». Além disso, entre si, elas podiam ser mais assertivas, espontâneas e experimentar um poder de ação que, geralmente, era desencorajado na interação com os homens.

Outra amizade inesperada acontece entre Lucy e as irmãs Alan, solteironas e idosas, também hóspedes na pensão em Florença. As irmãs costumavam viajar sozinhas por países com clima favorável à saúde de uma delas. Catharine Alan, a que mais interage com os outros personagens, assemelha-se ao pai de George na disposição para apaziguar pequenas diferenças e conflitos. Do pouco que se apresenta da personagem, sabemos, por exemplo, que ela fica constrangida na presença de um homem ou de casais. Além disso, ela enfatiza a importância da privacidade, algo que falta na pensão. Vista no âmbito de uma sociedade conservadora, a resistência aos códigos de gênero e sexo surge velada, mas fica claro que no diverso grupo de turistas, a maioria dos personagens destoam das normas estabelecidas, as que presumem a heterossexualidade compulsória e o casamento. A amizade das irmãs com Lucy perdura após Florença, quando retornam para a Inglaterra. Elas mantêm correspondência e Lucy as encoraja a alugar uma casa próxima de sua

⁴ «[...] how to render appropriately the inner lives of characters and how to coax narrative into capturing the difficulties and opportunities that arise from all forms of intimacy.» (Lane, 2010: 118).

residência, em Summer Street. A aproximação de Lucy às irmãs sugere que a protagonista de Forster simpatiza com a possibilidade de envelhecer solteira, como são todas as personagens femininas que a circundam.

O reverendo Beebe surpreende-se com a continuidade da amizade entre Lucy e as senhoras, mesmo após a confusão envolvendo a casa que elas iriam alugar. Elas foram preteridas pelo dono da propriedade em favor de George e do pai, por intermédio de Cecil, que não simpatizava com a aproximação de Lucy às irmãs Alan. A solteirice das irmãs representa, de fato, uma forma de vida alternativa, que num primeiro momento também causa aversão à mãe de Lucy. Viúva, ela deseja ver a filha casada, mesmo que seja com Cecil, homem cuja arrogância a desagrada. Mesmo assim, ao final da narrativa, Lucy planeja viajar para a Grécia acompanhando as irmãs, o que enfatiza a disposição da protagonista para se integrar em coletividades alternativas, que veladamente confrontam códigos patriarcais.

Essas quebras de paradigmas com normas sociais a partir principalmente de personagens femininas indicam não apenas uma forma de representar enfrentamentos das insuficiências do binarismo de gênero na Inglaterra eduardiana, mas também estratégias para diversificar as possibilidades de composição literária

e assim contornar a insatisfação de Forster com o leque, então realmente limitado, de temáticas convencionalmente abordadas no romance inglês. Em *Aspectos do romance*, texto de 1927, Forster pondera sobre a relação entre essa limitação e a conformação do gênero literário no contexto britânico do seguinte modo:

Se você pensar no romance de modo vago, você imagina um interesse amoroso — de um homem e uma mulher que desejam unir-se e quem sabe obter êxito. Se você pensar na sua própria vida, ou num grupo de indivíduos, você fica com uma impressão bem diferente e mais complexa.⁵ (Forster, 2005: 62)

Um quarto com vista extrapola um pouco a ideia expressa acima sobre o romance. Lucy e George unem-se ao final da narrativa após eventos diversos e o romance de fato se firma de modo análogo ao que Forster destaca como convenção, que parece não atender à complexidade da experiência vivida. No entanto, o percurso da protagonista é permeado de subenredos que a apresentam a quadros complexos da existência, principalmente os que forçam questionamentos sobre as codificações de gênero então vigentes. Esses quadros, que podem parecer irrelevantes no todo da narrativa, são talvez a fonte de vitalidade da obra que, como observa a escritora britânica Zadie Smith (2003), comunica-se melhor por

⁵ «If you think of a novel in the vague you think of a love interest — of a man and woman who want to be united and perhaps succeed. If you think of your own life in the vague, or of a group of lives, you are left with a very different and a more complex impression».

meio dos afetos. Smith remonta à formação acadêmica que recebeu, focada em análises que tendiam a desconsiderar romances como os de Forster, por parecerem objetivar alguma lição moral e ética. Porém, essa comunicação afetiva afirma a crença em possibilidades de vida em comum orientadas de fato por princípios igualitários, que, quando não disponíveis, orientam a articulação de resistências e enfrentamentos através de pequenos gestos, dissidências travestidas de fracasso (como são vistas as mulheres solteiras no romance) e alianças inusitadas.

Bibliografia

Impressa

Benjamin, W. (2012). *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Trad. Sérgio Paulo Rouanet). Brasiliense. São Paulo;

Defoe, D. (2020). *Roxana: The Fortunate Mistress*. Vintage Books. New York;

Forster, E.M. (1971). *Albergo Empedocle and Other Writings*. Liveright. New York;

Forster, E.M. (2005). *Aspects of the Novel.* Penguin. London;

Forster, E.M. (2006). *Um quarto com vista*. (Trad. Marcelo Pen). Globo. Rio de Janeiro;

Forster, E.M. (2011). *Where Angels Fear to Tread*. Dover. New York;

Goldman, J. (2007). Forster and Women. Em: D. Bradshaw (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge University Press. Cambridge;

Herz, J. (2007). A Room with a View. Em: D. Bradshaw (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge University Press. Cambridge;

Lane, C. (2007). Fosterian secuality. Em: D. Bradshaw (ed.). *The Cambridge Companion to E. M. Forster*. Cambridge University Press. Cambridge: pp. 104-119;

Marcus, S. (2007). *Between Women: Friendship, Desire and Marriage in Victorian England*. Princeton University Press. New Jersey;

Mulvey, L. (1989). Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). Em: L. Mulvey. *Visual and Other Pleasures*. Indiana University Press. Bloomington;

Watt, I. (2010). *A ascenção do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. (Trad. Hildegard Feist). Companhia das Letras. São Paulo;

Woolf, V. (1957). *The Common Reader*. The Hogarth Press. London.

Digital

Defoe, D. (2001). *Moll Flanders* [eBook]. Phoenix Library Edition. Acedido a 3 de agosto de 2020, em: http://www.dominiopublico.gov. br/download/texto/ph000186.pdf;

James, H. (1995) *Daisy Miller* [Etext]. The Project Gutenberg. Acedido a 3 de agosto de 2020, em: http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/gu000208.pdf;

Richardson, S. (2017). *Clarissa Harlowe* [eBook]. Digireads.com Publishing;

Smith, Z. (2003, 1 de novembro). Love, Actually. *The Guardian*. Acedido a 20 de março de 2017, em: http://www.theguardian.com/books/2003/nov/01/classics.zadiesmith.