

TEREZA CRISTINA TÓFOLIS RODRIGUES

**ESCAVAÇÕES: A METALINGUAGEM NOS CONTOS DE
VIRGINIA WOOLF**

**UBERLÂNDIA – MG
2012**

TEREZA CRISTINA TÓFOLIS RODRIGUES

**ESCAVAÇÕES: A METALINGUAGEM NOS CONTOS DE VIRGINIA
WOOLF**

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientadora: Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva

**UBERLÂNDIA – MG
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

R696e Rodrigues, Tereza Cristina Tófolis, 1975-
2012 Escavações : a metalinguagem nos contos de Virgínia Woolf. / Tereza
Cristina Tófolis Rodrigues. - Uberlândia, 2012.
103 f.

Orientadora: Maria Ivonete Santos Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

1.Literatura - Teses. 2. Literatura inglesa - História e crítica - Teses. 3.
Woolf, Virginia, 1882-1941 - Crítica e interpretação - Teses. 4.
Metalinguagem. - Teses. I. Silva, Maria Ivonete Santos. II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82

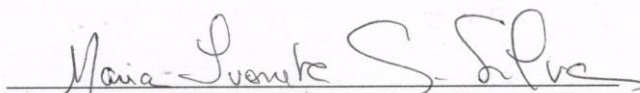
TEREZA CRISTINA TÓFOLIS RODRIGUES

ESCAVAÇÕES: A METALINGUAGEM NOS CONTOS DE VIRGINIA WOOLF

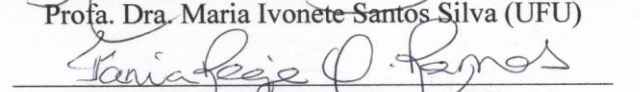
Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração Teoria Literária.

Uberlândia, 28 de fevereiro de 2012.

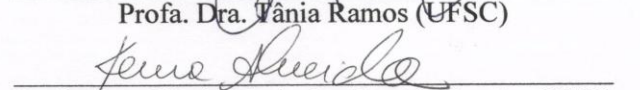
Banca Examinadora:



Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva (UFU)



Profa. Dra. Tânia Ramos (UFSC)



Profa. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU)

Ao Enzo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe por ter acreditado sempre em minha paixão pelos livros. Ao meu pai, por ter sido o primeiro a me falar em “maravilhas”.

Ao Enzo e ao Rodrigo, por estarem aqui – mansamente.

Às minhas irmãs: sem o café das tardes de sábado e as “brincas”, nada seria possível. Ao meu irmão, por duvidar e proteger.

De novo, ao meu filho, afilhados e sobrinhos por tantas vezes fazerem meus olhos se desviarem das páginas dos textos e se voltarem para sua renovadora risada.

À minha orientadora, Profa. Dra. Maria Ivonete Santos Silva, pela inspiração, paciência, extremo profissionalismo e incentivo mesmo nos momentos mais difíceis.

Não tenho tempo para descrever meus planos. Eu deveria falar muito sobre *As Horas* e o que descobri; como escavo lindas cavernas por trás das personagens; acho que isso me dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é que as cavernas se comuniquem e venham à tona.

(VIRGINIA WOOLF, anotação de diário, 30 agosto de 1923).

Quando nossos modos conceituais nos abandonam, voltamos à literatura, onde cognição, percepção e sensação não podem ser inteiramente desembaraçadas.

(BLOOM, 2001)

RESUMO

O objetivo desta dissertação é examinar as tentativas da escritora inglesa Virginia Woolf de apreender, através do manejo e da reflexão sobre a palavra escrita, toda a complexidade que sua sensibilidade inferia na experiência humana. Para isso, buscou-se seguir as pistas deixadas pela frequente discussão metalinguística que a autora estabelece em sua obra acerca da natureza e das possibilidades da narrativa. A dissertação acompanha diferentes momentos na carreira de Woolf através da análise de quatro dos contos compilados em *The complete shorter fiction*, organizado por Susan Dick: “*Memoirs of a novelist*” (“Memórias de uma romancista”), “*The Mark on the Wall*” (“A Marca na Parede”), “*A Summing Up*” (“Uma recapitulação”) e “*The Searchlight*” (“O holofote”). Por meio deles e da investigação do uso de procedimentos literários considerados inovadores na virada do século XX por Woolf, a dissertação observa sua produção literária em busca de voz autoral. Entendeu-se aqui que o destaque ao conceito da metalinguagem, que remete à capacidade da linguagem de dobrar-se sobre si mesma, possibilita a problematização das questões inerentes ao discurso literário em aspectos que muito interessavam à escritora, mas também a todos os leitores. Experimentando, Virginia Woolf revigora a escrita, ao mesmo tempo em que medita sobre suas possibilidades. Rastreando o caminho por ela seguido nos contos, esta dissertação cria uma espécie de diálogo com a escritora inglesa sobre questões como a transitividade do sentido, o aspecto cambiante da palavra e, principalmente, a ânsia em conseguir captar o inefável.

PALAVRAS CHAVES: METALINGUAGEM, CONTO, SUBJETIVAÇÃO, NARRATIVA, LITERATURA INGLESA.

ABSTRACT

This dissertation aims to examine the English writer Virginia Woolf attempts of apprehending, through the handling and of the reflection on the written word, all the complexity that her sensibility inferred in the human experience. For that, we sought to follow the tracks left by the frequent metalinguistics discussion that the author establishes in her work concerning the nature and the possibilities of the narrative. This work accompanies different moments in the career of Woolf through the analysis of four of the stories compiled in *The complete shorter fiction*, organized by Susan Dick: "Memoirs of the novelist", "The Mark on the Wall", "A Summing Up" and "The Searchlight". Through them and the investigation of the use of literary procedures considered innovative in the end of the XX Century for Woolf, this dissertation observes her literary production searching out the authorial voice. We understood that the prominence to the concept of the metalanguage, that sends to the capacity of the language to bend on herself, makes possible the problematization of the inherent subjects to the literary speech in aspects that interested the writer a lot, but also all the readers. Trying, Virginia Woolf reinvigorates the writing, at the same time she meditates about their possibilities. Tracking her paths in the stories, this work creates a type of dialogue with the English writer on subjects as the sense transitivity, the changing aspect of the word and, mainly, the anguish in getting to capture the inexpressible.

KEY-WORDS: METALANGUAGE, SHORT STORY, SUBJETIVATION, NARRATIVE, ENGLISH LITERATURE.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p. 10
-----------------	-------

1 UMA APRESENTAÇÃO

1.1 Mrs. Woolf.....	p. 14
1.2 A Virginia Woolf canônica.....	p. 17
1.3 Alguns leitores de Woolf.....	p. 23
1.4 Os contos de Woolf: em busca.....	p. 33

2 THE COMPLETE SHORTER FICTION

2.1 A coletânea.....	p. 37
2.2 Contos de silêncio.....	p. 39
2.3 Woolf e a modernidade.....	p. 45

3 O PESO DE CADA PALAVRA

3.1 Indagações ou “Memórias de uma romancista”.....	p. 54
3.2 Tateando “A marca na parede”.....	p. 62
3.3 Súbito encontro: “Uma recapitulação”.....	p. 69
3.4 Aqui e ali: “O holofote”.....	p. 75

4 REFLEXO E REFLEXÃO

4.1 A metalinguagem.....	p. 82
4.2 Intertextualidade e auto-intertextualidade.....	p. 86
4.3 Em busca de voz.....	p. 89

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p. 94
---------------------------	-------

REFERÊNCIAS.....	p. 96
------------------	-------

INTRODUÇÃO

A proposta que norteou esta dissertação foi rastrear o modo como o uso, pela autora inglesa Virginia Woolf, de procedimentos literários considerados inovadores, atendeu ao seu desejo de ampliar as possibilidades da narrativa. Subjetivação do modo de representação, subversão de sua estrutura temporal, fragmentação, recurso ao fluxo de consciência, sondagem interior – poucos recursos deixaram de ser testados pela escritora em romances e contos. Conforme Woolf deixou expresso em ensaios, cartas e diários, para ela, no início do século XX, o romance tradicional - personificado no “romance realista” nos moldes do que praticavam então nomes como Arnold Bennett (1867-1931) e John Galsworthy (1867-1933), por exemplo - já não atendia, com sua obsessão pela objetividade, o propósito de retratar a realidade.

Neste momento a forma de ficção em maior voga perde mais frequentemente que retém a coisa que procuramos [...] tudo é matéria própria à ficção, todo sentimento, todo pensamento; todas as qualidades da consciência e do espírito seduzem; nenhuma percepção é inoportuna (WOOLF, 2007, p. 78-79).

Fazer figurar na literatura o que, para ela, escapava - sensações, estados variados de consciência, gestos casuais – foi alguma das grandes contribuições da escritora inglesa. Acompanhar sua contínua busca por apreender, através da palavra, o que estava além da “ilusão da objetividade” que se denunciava nas obras daquela virada de século tornou-se, pois, o mote desta dissertação. Afinal, se a representação do real se apresentava como impossibilidade e engodo, por estar calcada na noção de cópia fiel da realidade material, talvez a saída estivesse na subjetivação do processo. O que Virginia Woolf faz em seus textos é sair à procura de instantes fugidios, fragmentos de realidade, lampejos de consciência expressos de forma a serem capazes não de capturar, mas de lançar luz à experiência humana e ao próprio fazer literário.

Mais que de possíveis respostas, essa dissertação coloca-se na companhia das questões que mobilizaram Woolf. O entendimento foi o de que, se a literatura situa-se na “esfera do possível”, é justamente no intervalo que vai da pergunta à resposta (do estímulo à expressão, do real à representação) que se situa toda a sua riqueza. Foi, pois, para saber o que foi um problema para Woolf que se tomou como subsídio a edição da coletânea *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, organizado por Susan Dick, em 1985. Através

desta obra, que teve a intenção de compilar as narrativas curtas elaboradas por Woolf durante toda sua carreira, buscou-se acompanhar seu caminho ao encontro de uma maneira de escrever que resultou inconfundível.

Ao longo de sua vida, Virginia Woolf escreveu ensaios¹ que se tornaram bastante conhecidos, mas sua obra crítica não foi extensa ou sistemática como a de escritores/críticos como Ezra Pound (1885-1972) ou T.S. Eliot (1888-1965). Em boa parte da ficção de Woolf, no entanto, chamam atenção suas reflexões sobre o fazer literário e o poder da palavra e da memória, em torno às quais tantas vezes giram suas histórias e se constrói a própria forma de sua narrativa.

Daí a ideia de ressaltar o componente metalinguístico que permeia os escritos de Woolf: é tênue a linha que separa sua ficção de seus ensaios. Os últimos, com sua forma requintada, argúcia e uso de figuras de linguagem, comprazem o leitor com seu estilo. As narrativas ficcionais (curtas e longas), por sua vez, funcionam ao mesmo tempo como objeto de reflexão e material a ser lapidado. No entender desta dissertação, Woolf pensa, imagina, rememora: dobra a linguagem sobre si mesma, explorando suas possibilidades, fazendo-a se moldar a constantes desvios da mente (sua e de suas personagens). Neste caminho, levanta questões que são também as de seu momento literário: o que narrar se a objetividade é ilusória? É possível expressar, dizer, contar sobre o que está além do que se coloca diante dos olhos?

Respostas a essas inquietações são esboçadas por Woolf com a arregimentação de variados elementos e recursos narrativos. Personagens, narrador, enredo, todos são utilizados pela escritora, mais ou menos explicitamente, de forma a refletirem sobre a natureza da palavra. Na obra de Woolf a quem, segundo Alfredo Bosi (2006), tanto deve o conto intimista brasileiro, acontece situação semelhante aos dos textos de Clarice Lispector em que “a palavra se debate e se dobra para resolver, com as suas próprias forças simbólicas os contrastes que a ameaçam” (p. 20). Metalinguagem em Woolf indica escavação: permanente busca pelo que *pode* ser, o que a palavra *pode* significar, por que tipo de história se *pode* contar.

A eficácia com que a autora maneja a palavra, indicando saídas para suas questões, é tema do primeiro capítulo. Nele, coloca-se a Virginia Woolf canônica, sobre quem tanto foi dito, discutindo-se a dificuldade em até mesmo atualizar essas leituras

¹ Bons exemplos são ensaios como os que figuram em *Um teto todo seu* (1996) ou *O leitor comum* (2007), para citar duas traduções disponíveis no Brasil.

críticas. Aqui, algumas das qualidades da autora inglesa são destacadas nas visões de Auerbach, Bloom, Humphrey e Burgess. Comenta-se também a polêmica em torno à validade do chamado Cânone Ocidental, onde Woolf parece ter lugar assegurado, seja como referência ou nome a ser ultrapassado.

No segundo capítulo, a coletânea organizada por Susan Dick é apresentada em alguns pormenores interessantes a este trabalho. São feitas ainda considerações a respeito da especificidade da ficção curta escrita por Woolf, a partir de noções desenvolvidas por Cortázar, Poe, Bosi, Pontieri, Piglia, e, ainda, uma breve contextualização da obra da escritora inglesa na chamada “modernidade” (Rosenfeld, Adorno, Benjamin, Husserl). Neste capítulo (como em outros), são instrumentalizados alguns trechos de contos de *The Complete Shorter Fiction*, que não os que serão analisados mais detidamente depois.

Chega-se então às apresentações de quatro contos, conforme as quatro divisões propostas por Dick. Entre aqueles que a organizadora chamou de “Primeiros contos”, deteve-se o olhar em “*Memoirs of a novelist*” (“Memórias de uma romancista”) com suas indagações sobre os limites e alcance da escrita. Da fase mais fortemente experimental (1917-1921) analisou-se “*The Mark on the Wall*” (“A Marca na Parede”), texto em que a forma narrativa é testada, unindo ocorrências externas e devaneios. O período que vai de 1922 a 1925 marca uma espécie de virada na carreira de Woolf e culmina com a publicação do aclamado romance *Mrs. Dalloway*. Foi um dos textos que a autora preparou em torno dos personagens que povoam a festa de Dalloway, o escolhido para a terceira análise. “*A Summing Up*” (“Uma recapitulação”) mostra Woolf em pleno domínio de sua escrita. Já do último conto emerge a escritora madura e exigente. “*The Searchlight*” (“O holofote”) foi rascunhado pela primeira vez em 1929 e, dez anos depois, a irmã da autora, Vanessa Bell, lia a mais recente versão feita por Woolf (a que figura no livro). Nele, a autora retoma o tema da impossibilidade de se fixar a verdade e de se contar uma única história, mesclando enredo, memória e imaginação.

O desdobramento está no último capítulo, quando se aventa a possibilidade de, treinado o ouvido crítico, fazer da escuta (ou diálogo) com Woolf um caminho analítico possível. A partir das especificidades de cada conto (como a maior ou menor presença de recursos como o fluxo de consciência, fragmentação temporal, ocorrência de momentos epifânicos, por exemplo), a dissertação buscou sua tessitura comum: a discussão sobre a natureza da linguagem. Como dito, a ferramenta que se disponibilizou foi justamente a metalinguagem, conceito colocado em perspectiva desde sua normatização por Roman

Jakobson, como uma das funções da língua. A saber, o momento em que esta volta-se para si mesma, ou seja, em que linguagem fala da linguagem. O termo é considerado principalmente em seu uso na literatura, em sua capacidade de explicitar o código, ou seja, de discutir o fazer poético na medida em que demonstra os procedimentos utilizados em sua construção. Por isso, lançou-se mão de autores que aprofundam seu uso na crítica literária como Gérard Genette, Antoine Compagnon, além dos brasileiros Décio Pignatari e Haroldo de Campos. E ainda, conceitos como intertextualidade são apresentados nas visões de Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva e Laurent Jenny, uma vez que o processo de citação é uma constante em Woolf.

Mesmo que a pretensão tenha sido, conforme foi dito, caminhar ao lado de Woolf, sabe-se que a “voz” que se quis ouvir não emana pura e simplesmente da autora, em sua identidade biográfica e psicológica. Nem é resultado puro e cristalino de suas intenções e desejos. Antes disso, o sentido flutua entre a voz autoral, a do narrador emaranhado na tessitura do texto e a do leitor. Por isso, entendeu-se como pertinente uma discussão, ainda que resumida, sobre o conceito de autor, intimamente ligado ao da transitividade de sentido da obra. Afinal, o que se lerá nas próximas páginas é uma leitura (possível) de contos escritos com uma intenção (indecifrável) e que carregam em si uma carga (potencialmente infinita) de significados. Aparecem aqui, portanto, nomes como os de Barthes, Foucault, Friedman, entre outros.

Embora o componente metalinguístico não apareça no mesmo grau nestes diferentes contos, o que se buscou aqui foi encontrar uma Virginia Woolf que sempre foi múltipla. O passeio que se propôs é atrás da voz não apenas da romancista, mas também da ensaísta e crítica literária. Ou seja, o objetivo foi segui-la em meio às dúvidas sobre que história contar, a premência em escrever, como fazê-lo e para quê, mergulhando para isso na delícia de sua prosa leve e elaborada. Encontrar em Woolf as melhores razões para ler Woolf.

1 UMA APRESENTAÇÃO

Com esses olhos indefinidamente irisados, Virginia Woolf viu um mundo em perpétua mutação de cores e formas. A visão, no sentido físico e simbólico, é seu signo [...] Era uma alma situada no instante, presente, portanto na infinitude das experiências, mas sem residência certa ou endereço conhecido (CAMPOS, 2000, p.60).

1.1 *Mrs. Woolf*

Jovens pesquisadores tremem diante dos “canônicos” – é fato. Então, por que diante de tantas possibilidades, de autores quase esquecidos esperando por sua chance de reabilitação acadêmica, da mais recente safra de escritores e suas novas proposições, por que Virginia Woolf? A resposta mais sincera é também a mais óbvia. Porque ler Woolf causa fascínio e desconforto. Porque ela confronta o leitor e depois o submerge; insinua um novo jeito de ver/ler e, ao mesmo tempo, recolhe essa possibilidade condicionando-a a uma mudança de percepção (BLOOM, 2001). Porque Virginia Woolf instiga.

Confrontar desavisada a prosa de Woolf é atordoante. Legítima representante do movimento modernista² inglês, que ajudou a inaugurar, ela experimenta. Fluxo de consciência, subjetivação no processo de representação, modificações nas temporalidades e linearidade da narrativa - é difícil localizar um procedimento literário inovador que a autora não tenha utilizado na virada para o século XX. O resultado é uma prosa que brinca às fronteiras da poesia e que se fortalece na celebração de momentos singulares da vida - isso na melhor das hipóteses. Na pior, seu texto parece denso, difícil, hermético.

Obviamente, melhor e pior das hipóteses aqui se refere ao modo como o leitor comum enfrenta (e essa muitas vezes é a palavra certa a ser usada) sua obra. Esperar de Virginia Woolf uma história com começo, meio e fim é esperar pouco. Mesmo quando brinda o leitor com uma narrativa convencional, Woolf quer mais. Ela experimenta a linguagem como material capaz (ou não) de transmitir sua singular interpretação da vida,

² Considera-se aqui o modernismo inglês, que convencionalmente abrange as três primeiras décadas do século XX. O uso do termo “modernista” se refere nesta dissertação, portanto, aos autores deste período. Entende-se que o contraponto é necessário para que haja distinção entre os conceitos de “moderno” e “Modernidade”, estes vinculados de forma mais específica ao Iluminismo (período histórico consolidado no século XVIII).

calcada na subjetividade e na expressão sutil e tensa do “ser”. Se o resultado parece elaborado demais para alguns, no entanto, não se pode esquecer que ela nunca subestimou o leitor comum.

Foi dele que Woolf cuidou em ensaio de 1925³ onde, recuperando a expressão cunhada pelo célebre Dr. Johnson⁴, a autora defende a posição do “leitor comum” como detentor “de alguma palavra final no legado das reputações poéticas” (WOOLF, 2007, p.12). Segundo ela, um bom motivo para escrever é a simples existência desse leitor “impaciente, descuidado e superficial”, mas que é, acima de tudo, “guiado pelo instinto de criar para si mesmo [...] alguma espécie de plenitude” (Ibid., p.11). Ela mesma uma leitora voraz, Woolf devota a essa figura o lugar de interlocutor principal em duas séries de ensaios, de 1925 e 1932. Nas coletâneas de “O leitor comum”, Woolf discorre sobre a arte de escrever e ler de modo a colocar no centro aquele que lê sem pretensões, mas apaixonadamente. Mas se engana quem toma esse interlocutor “comum” por menos capaz. Ao mesmo tempo em que afirma que o “único conselho, de fato, que uma pessoa pode dar à outra sobre o ato de ler é não seguir conselho nenhum” (Ibid., p. 123), Woolf lista diferentes maneiras de se afinar a percepção.

Não há como, diante desses ensaios, deixar de pressentir que Woolf escreve para a crítica e para si, principalmente, mas também para essa espécie de leitor que, ela acredita, interage e cresce no contato com os livros. Para aqueles que oscilam, por exemplo, entre o desejo de mergulho em seus textos ou fuga desabalada deles. Segundo Woolf, não há como fugir a julgamentos de valor, silenciar o demônio interior que nos sussurra “odeio, amo” enquanto se lê. E nem parece justo fazê-lo já que “é exatamente porque odiamos e amamos que nossa relação com poetas e romancistas é tão íntima a ponto de considerarmos intolerável a presença de outra pessoa” (Ibid., p.133).

Por vezes, é de se exasperar o modo como, fascinado por um ritmo, uma metáfora, uma cor, volta-se por vezes e mais vezes em textos da própria Woolf que parecem recusar a se mostrar. E ela sabe disso: “[...] nosso gosto, o nervo central da sensação que emite choques para nós, é nosso principal farol; aprendemos através das emoções; não podemos suprimir nossas idiossincrasias sem desgastá-las” (WOOLF, 2007, loc. cit.). Contudo, a

³ WOOLF, Virginia. “O leitor comum”. In: _____. *O leitor comum*. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007. p.11-12. Título original: *The common reader*.

⁴Jornalista e escritor inglês, Samuel Johnson nasceu em 1709 e faleceu em 1784. Suas virtudes como crítico literário são mencionadas por Virginia Woolf em mais de um ensaio como é o caso de “O leitor comum”.

perspicácia de Woolf é imensa e ela diz: “Entretanto, com o passar do tempo, talvez possamos educar nosso gosto; talvez, possamos submetê-lo a algum controle” (WOOLF, 2007, p. 133-134). Ou seja, torná-lo menos ávido e mais reflexivo.

É esse o desafio para se desfrutar de Woolf. E as questões que se colocaram a partir daí são tão ingênuas, como essenciais ao exercício teórico: como, por que e para que escrever assim?

Eis que aqui se erige outro monstro pavoroso. Muitos já se perguntaram isso antes e algumas de suas brilhantes respostas são tão canônicas quanto a obra de Virginia Woolf. Fazer o que então? Inventar perguntas, com sorte, ainda não respondidas para algum outro autor? Encontrar um texto suficientemente obscuro e que possa, por isso mesmo, ser lido agora de modo *original*? Diante da monumentalidade da obra de Virginia Woolf e da impertinente recusa em abandoná-la, só resta uma única saída possível. Deixar que Woolf e seus leitores, todos aqueles que chegaram e chegam a ela todos os dias, mostrem o caminho.

Afinal, como escreve a própria Virginia Woolf (2007), depois que o leitor para de julgar e passa a procurar qualidades comuns a certos livros; depois que seu gosto o orienta a buscar mais dessas qualidades, a nomeá-las e, em seguida, a estruturar uma escala de valores que organize suas percepções; depois disso é bom voltar ao confronto com os escritores “que são capazes de nos iluminar em literatura como na arte” (Ibid., p.134) Esses autores, garante Virginia Woolf, “iluminam e solidificam ideias vagas que estavam desordenadas nas profundezas mais nebulosas de nossas mentes” (WOOLF, 2007, loc.cit.).

Refletir sobre a escrita é ato recorrente entre os autores, assim como transformar outros escritores em companheiros desta busca. Em seu *Altas Literaturas* (1998), Leyla Perrone-Moisés lembra que alguns o fizeram de maneira sistemática e constante como o respeitável grupo cujos ensaios ela analisa em sua obra: Ezra Pound, T.S. Eliot, Octavio Paz, entre outros.

Escrevendo sobre as obras de seus predecessores e contemporâneos, os escritores buscam esclarecer sua própria atividade e orientar os rumos da escrita subsequente. A crítica dos escritores não visa simplesmente auxiliar e orientar o leitor (finalidade da crítica institucional), mas visa principalmente estabelecer critérios para nortear uma ação: sua própria escrita, presente e imediatamente futura (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 11).

Woolf pode não se incluir entre aqueles que mais dedicaram páginas a ensaios críticos. Poucos, no entanto, expressaram pelos livros “paixão de modo tão memorável e proveitoso quanto ela” (BLOOM, 2001, p. 415). Ainda assim, se Virginia Woolf celebrou os prazeres da leitura desinteressada, também fez dela recurso para uma atividade mental profícua e imprescindível à sua escrita. Para Perrone-Moisés (1998), é o ato de ler que mescla sem pudor o juízo analítico e o de valores, para depois se traduzir em escrita, que movimenta a literatura. Com um importante (e talvez polêmico) indicativo: é o

[...] leitor que se torna escritor quem define o futuro das formas e dos valores. O que leva a literatura prosseguir sua história não são as leituras anônimas e tácitas (que tem um efeito inverificável e uma influência duvidosa, em termos estéticos), mas as leituras ativas daqueles que as prolongarão, por escrito, em novas obras (Ibid., p. 13).

Em Woolf, a reflexão sobre a escrita ocupou páginas de ensaios, é verdade, mas também milhares de linhas tornando-se um dos eixos de sua ficção. Por isso, em seus textos a discussão torna-se metalinguística. É preciso ler Virginia Woolf em diferentes momentos e conformações, e também seus leitores, se o que se quer é deixar que suas palavras iluminem a obra.

1.2 A Virginia Woolf canônica

Poucos escritores foram tão estudados – ou se deixaram (inadvertidamente ou não) analisar em tantas minúcias – como Virginia Woolf. Romancista e ensaísta de bastante prestígio em vida, sua fama se ampliou ainda mais depois de sua morte. Vários de seus escritos foram para o prelo depois que a autora inglesa se deixou afogar nas águas do rio Ouse, em 1941. Só para mencionar os mais importantes, são *post-mortem* o romance *Between the Acts* (1941), as coletâneas de contos *A Haunted House and Other Short Stories* (1943) e *Mrs. Dalloway Party: a Short Story Sequence* (1973), reuniões de ensaios, além dos quatro volumes de seus diários e de outros quatro tomos contendo suas correspondências. Virginia Woolf teve ainda um biógrafo de amplo acesso (supõe-se) aos pormenores de sua vida e de seu processo de criação literária, o sobrinho Quentin Bell. A

autora se transformou em tema de documentários, seus livros inspiraram filmes⁵, seus textos influenciaram toda uma geração sob a bandeira do feminismo.

Discutir, polemizar, teorizar – essas atividades começaram a fazer parte da vida de Woolf desde muito cedo. Adeline Virginia Stephen nasceu em 1882 em um bairro aristocrático de Londres, Kensington. Sua família, de classe média alta, tinha como patriarca Leslie Stephen. Típico intelectual vitoriano, Leslie se casara, depois da morte da primeira esposa, com a também viúva Julia. Os dois tiveram quatro filhos (que se juntaram aos outros quatro de seus casamentos anteriores): Vanessa, Virginia, Thoby e Adrian. Embora às meninas Stephen não tenha sido permitido frequentar a faculdade como os irmãos, ambas tiveram irrestrito acesso à biblioteca do pai. Virginia frequentou aulas de grego e contou como tutora a irmã do acadêmico Walter Pater⁶. Escritores importantes e intelectuais influentes circulavam pela casa em Kensington.

Com a morte da mãe (1895) e depois do pai (1904), no entanto, os quatro Stephen mais jovens transladam, com substanciais modificações, esse ambiente de efervescência intelectual. Com novo endereço no bairro de Bloomsbury, Vanessa, Virginia e Adrian passam a receber para reuniões às quintas-feiras os amigos de Thoby, principalmente seus colegas da Cambridge University. É assim que se forma o primeiro núcleo do controverso Grupo de Bloomsbury que contou em suas fileiras com os críticos de arte e pintores Clive Bell e Roger Fry, o futuro economista Maynard Keynes, os escritores Lytton Strachey e E.M. Forster, o intelectual Leonard Woolf, entre vários outros.

Defensor do prazer estético e da liberdade intelectual e contrário ao excesso de formalismo das relações sociais, o grupo logo passou a desafiar os ideais vitorianos. O círculo de amigos – que sempre enfrentou críticas acerca de um certo “elitismo” intelectual – acabou renovando o panorama cultural inglês. Apesar das posições ideológicas conflitantes de seus membros, o Bloomsbury ajudou a fundar o modernismo inglês em suas mais variadas manifestações artísticas e culturais.

A importância da participação das irmãs Stephen no grupo é inequívoca. Vanessa, que se casaria com Clive Bell, torna-se pintora. Virginia começa a publicar ensaios e

⁵ Existem versões para o cinema, por exemplo, de *Orlando* e *Mrs. Dalloway*.

⁶ Professor de Oxford, Walter Pater (1839-1894) é considerado, ao lado de John Ruskin e William Morris, um dos fundadores do chamado esteticismo inglês, filosofia que coloca a arte e a paixão estética como centro da experiência humana. O crítico norte-americano Harold Bloom, em seu livro *O Cânone Ocidental* (2001), localiza em Pater uma das maiores influências de Virginia Woolf.

resenhas em jornais e suplementos literários prestigiosos como o *Times Literary Supplement*. Contudo, somente em 1915, três anos depois de se casar com Leonard Woolf, a escritora lança seu primeiro romance, *A viagem*, ainda bastante convencional. Crises nervosas, que começaram após a morte da mãe, atormentam Woolf que passa longos períodos em tratamento. Apesar disso, o espírito inquieto que marcaria sua obra se evidencia. A editora Hogarth Press, criada em sociedade com o marido Leonard em 1917, torna-se a responsável pela publicação de importantes nomes do modernismo inglês como T.S. Eliot, Katherine Mansfield e E. M. Forster. Pela Hogarth Press também saem algumas das primeiras traduções da obra de Freud, na Inglaterra.

A partir de 1922, com a publicação de *O quarto de Jacob*, no entanto, Virginia Woolf reinventa sua maneira de escrever. Suas inovações formais e estilísticas alinham-se a de outros grandes nomes como Marcel Proust e James Joyce, que revitalizaram a literatura na virada para o século XX. Deste momento em diante, a produção de Woolf torna-se cada vez mais experimental e prolífica. Em um intervalo de seis anos, ela publica aqueles que podem ser considerados seus romances de maior prestígio: *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao farol* (1927), *Orlando* (1928) e *As ondas* (1931). Além deles, Woolf edita um livro de resenhas críticas, *O Leitor comum* (1925), e o ensaio que a transformaria em ícone do movimento feminista que então se consolidava, *Um teto todo seu* (1929).

Virginia Woolf começa a se tornar canônica. Autora capaz de construir a delicada e complexa arquitetura narrativa de *Mrs. Dalloway* ou de tratar em profundidade temas como o inefável e a apreensão do instante em seus contos. Intelectual inquieta ao se debruçar sobre a incômoda questão do percurso da literatura feminina na Inglaterra, em *Um teto todo seu*. Arguta observadora de um sistema que oprimia a mulher em uma Inglaterra fortemente patriarcal. Crítica literária sutil e rigorosa o bastante para fazer querer ler (bem). Como acontece com qualquer autor considerado canônico, passa-se a não poder mais ignorar Virginia Woolf. O risco é o de sempre: inventar aquilo que já existe.

Obviamente, a colocação acima pode suscitar todo tipo de polêmica, como as que se construíram nas últimas décadas acerca da (in)validade do cânone literário ocidental. E, por conseguinte, sobre a posição que autores como Woolf ocupam nele. Ao mencionar as escolhas e gostos literários dos escritores-críticos que analisa em *Altas literaturas* (1998), no entanto, Perrone-Moisés comenta que “estabelecer a lista dos autores consagrados é prática tão antiga quanto a da escrita poética, e muito mais antiga do que a que chamamos literatura” (p. 61). Do grego *kanón* e do latim *canon*, significou primeiro “regra” e, com o

tempo, assumiu o sentido de textos autorizados, inclusive pelo Papa, no âmbito do catolicismo. Já na Idade Média, o termo aparece para indicar o que seria uma seleção de autores modelares, exemplares. A saber: principalmente os da Antiguidade greco-latina e aqueles que seguiam o ideal clássico.

Daí o conceito ganhar a pecha de restritivo, fechado: somente a imitação de um modelo garantiria, mais que a presença na lista, a validade do que se escrevia. O teórico francês Antoine Compagnon (2010), no entanto, demonstra bem a complexidade da questão ao lembrar que, com a ascensão dos nacionalismos (século XIX), a possibilidade de figurar (e fazer figurar) no cânone causa um fascínio indiscutível:

[...] ele promove os clássicos nacionais ao nível dos gregos e dos latinos, compõe um firmamento diante do qual a questão da admiração individual não se coloca mais: seus monumentos formam um patrimônio, uma memória coletiva (Ibid., p. 223).

Apesar disso, Compagnon (2010) pontua que o momento em que Kant, ainda no século XVIII, estabelece a subjetividade do gosto estético serve de referência, por exemplo, à defesa que os estruturalistas fizeram da relatividade de qualquer tipo de julgamento (e do cânone). Se “só conhecemos as coisas tais como são organizadas pela estrutura interna e universal de nossa razão” (CHAUI, 2000, p. 65), como afirmou Kant (1724-1804), ou se conhecer é conhecer o sentido ou a significação das coisas tais como foram produzidos pela consciência, como diria Husserl (1859-1938) mais tarde, “a verdade é um acontecimento interno ao nosso intelecto ou à nossa consciência” (Ibid., p. 130). Daí, segundo Compagnon (2010), a preocupação anterior de Kant em preservar o julgamento estético de uma consequência que lhe seria fatal - o relativismo do Belo – através do que chamou pretensão legítima à universalidade.

Contudo, é diante do estabelecimento do subjetivismo do gosto estético que o teórico francês cita a disposição, por exemplo, de Gérard Genette em refutar, em nome da poética do texto, o valor como critério aceitável para os estudos literários. À denúncia acerca das ilusões intencional e referencial empreendidas então pela teoria une-se a da “ilusão estética: a objetivação do valor subjetivo” (COMPAGNON, op. cit., p. 229).

Segundo Genette, um relativismo total decorre necessariamente do reconhecimento do caráter subjetivo das avaliações estéticas. Portanto, não é possível definir racionalmente um valor. Um *sensus communis*, um consenso, um cânone, pode nascer, às vezes, de maneira empírica e errática, mas não constitui nem um universal, nem um a priori (COMPAGNON, 2010, p. 229).

Este entendimento permitiu, por exemplo, a abordagem imanente e empírica do texto literário, proposta pela *nouvelle critique* francesa e que implica na crença no estudo sincrônico de estruturas ou sistemas que produzem o sentido. Para estes estudiosos, por conter em si o princípio de sua inteligibilidade, o texto literário pressupõe um código que se acrescenta ao estabelecido. Melhor dizendo, ele é polissêmico graças inclusive à responsabilidade do leitor na decodificação de seus múltiplos sentidos.

Por outro lado, o componente relativista da proposição está na raiz dos chamados “estudos culturais” e sua defesa da “abertura” do cânone, denunciado como ideológico, machista, burguês. Se é que existe um cânone, argumenta-se, ele necessariamente deve prever a entrada daqueles que foram historicamente excluídos (mulheres, negros, populações oriundas das chamadas periferias).

Nos últimos anos, contudo, alguns teóricos posicionaram-se firmemente contra o que chama de vale-tudo imposto pela abertura canônica: uma espécie de relativismo total que daria à questão do valor literário uma desqualificação perniciosa. Para Perrone-Moisés (1998), a exigência de uma pretensa democratização do cânone repousa em variadas contradições. Primeiro: este nunca foi uma entidade intocável e, justamente por estar sujeito às mudanças históricas, sempre suportou inclusões e exclusões que dependem, no entanto, de juízos estabelecidos em largos períodos de tempo.

Segundo, seu conceito pressupôs originalmente autoridade (da Igreja, por exemplo) e, desde o século XVIII, “julgamentos reflexivos estabelecidos por consenso, buscando a maior universalidade possível” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 197). Ocorre que, como lembra Perrone-Moisés, a noção de universalidade sempre variou em diferentes momentos históricos. Além disso, ela avalia, o cruzamento das tradições é recente demais para que constituam um repertório comum, com valores comparáveis e principalmente hierarquizáveis.

De outro lado, forçar a abertura para que no cânone caibam multidões de oprimidos ou minorias seria um contrassenso histórico. Perrone-Moisés pontua que é fato histórico documentado que “a literatura tenha sido, em nossa tradição, uma prática de homens

brancos das classes dominantes” (Ibid., p. 198). Daí o argumento de que a exclusão de alguns nomes em prol de outros, sem qualquer justificativa senão o desejo de fazer “justiça”, na verdade, constitui uma “vingança extemporânea” (Ibid., p. 199). Além de ser, obviamente, uma escolha tão ideológica quanto qualquer outra.

A defesa do cânone conta em suas fileiras argumentos variados, muitos fundamentados em posturas conservadoras, tradicionalistas ou retrógradas. Nem por isso a reação é de todo despropositada. Em seu polêmico *O Cânone Ocidental* (2001), o norte-americano Harold Bloom provoca a fúria de pós-estruturalistas, multiculturalistas e outras correntes ao reduzir impiedosamente sua lista aos nomes de dois homens brancos e europeus: “O cânone ocidental é Shakespeare e Dante” (Ibid., p. 494), ele proclama.

Ao longo das mais de 500 páginas do livro, no entanto, Bloom aponta argumentos bastante sólidos na defesa do cânone (onde, ao final das contas, ele inclui dezenas de nomes, embora com a supremacia indiscutível das literaturas europeia e norte-americana). Um deles é a importância que os critérios estéticos, mais que os ideológicos, devem assumir para a construção de um cânone vivo: “O valor estético é, por definição, engendrado por uma interação entre artistas, um influenciamento que é sempre uma interpretação” (Ibid., p. 31).

Vale lembrar que a noção de cânone como uma continuada disputa onde escritores mais jovens entram em contenda com seus precursores, conquistando assim seus lugares, já estava presente em outro livro do norte-americano: *A Angústia da Influência* (2002), escrito nos anos 1970. Para Bloom, a angústia da influência é o que define o cânone, sendo “resultado de leituras erradas ou apreensão poética errada e não sua causa” (BLOOM, 2001, p. 17). Segundo ele, em uma espécie de agonística, “qualquer obra literária lê criativamente errado, e por conseguinte, interpreta errado um texto ou textos precursores” (BLOOM, 2001, loc. cit.). Aí repousa a vitalidade da literatura e do cânone, continuamente reinventado.

Outro ponto levantado por Bloom é a função pragmática do cânone a fim de se ordenar leituras. Afinal, “o conhecimento não pode prosseguir sem memória, e o Cânone é a verdadeira arte da memória” (Ibid., p. 42).

Compagnon (2010) lembra, no entanto, que tanto os adeptos da objetividade quanto da subjetividade dos valores estéticos postulam teses difíceis de defender (ou refutar por completo). Não há como negar a historicidade de conceitos e escolhas, mas a apreciação individual estabelece, sim, uma relação com a avaliação coletiva. E o resultado está longe

de ser uma anarquia relativista. Em *Altas Literaturas* (1998), Perrone-Moisés lista as coincidências entre os autores canônicos escolhidos pelos oito escritores-críticos cuja obra é seu *corpus* de pesquisa: Homero, Dante, Joyce... E argumenta:

Os escritores-críticos modernos demonstraram, em suas obras, a importância de uma tradição viva e de um projeto futuro, utópico talvez, mas indispensável para que a cultura – os homens – não avance às cegas. [...] As formas que eles utilizaram em suas obras de criação, e valorizaram em suas obras críticas, talvez tenham chegado à exaustão, mas não o seu projeto (1998, p. 214-215).

Em Compagnon, o embate é visto como aporia. Ele reconhece o dogmatismo neoclássico contra que os teóricos modernos (estruturalistas, pós-estruturalistas, multiculturalistas) se insurgiram. A proposta de relativismo, no entanto, seria refutável exatamente porque o jogo não é completamente aleatório, mas “analisável”: “não é possível, sem dúvida, explicar uma racionalidade das hierarquias estéticas, mas isso não impede o estudo racional do movimento dos valores” (COMPAGNON, 2010, p. 250). Perceber que não é possível justificar racionalmente preferências não implica em dizer que consensos não existem. Para Compagnon, a questão é de outra ordem: “O valor literário não pode ser fundamentado teoricamente: é um limite da teoria, não da literatura” (COMPAGNON, 2010, loc. cit.).

1.3 Alguns leitores de Woolf

Embora recuse no ensaio “Como se deve ler um livro?” (2007), não sem alguma ironia, “a glória adicional que pertence àqueles seres raros que também são críticos” (p. 135), Woolf não se furtou a juízos de valor, como se viu antes. Talvez porque ela também entendesse a atividade como inerente à literatura, seja praticada por profissionais ou não. “Erguemos os padrões e disseminamos os julgamentos pelo ar e eles se tornam parte da atmosfera que escritores respiram enquanto trabalham” (WOOLF, 2007, loc. cit.). Mesmo diante da polêmica acerca do cânone, portanto, resta constatar que, neste momento, nenhuma análise de Woolf é a primeira ou será a última. Por isso, para melhor perceber a obra da autora em sua especificidade, é preciso inserir-se na trama constituída por seus próprios textos, suas leituras e seus leitores.

Dizer que classificar romances e contos de Virginia Woolf não é uma tarefa fácil, por exemplo, já se tornou um clichê. Analisar seus textos, contudo, permaneceu um projeto instigante o bastante para provocar a reflexão de intelectuais importantes, desde o século passado. Para o escritor e crítico britânico, Anthony Burgess, isso se deve à sua abrangente visão acerca do que seria o romance.

Ela não desejava se limitar à mera posição de contadora de história [...] mas desejava que o romance absorvesse o máximo possível de procedimentos literários, ainda que, ocasionalmente, precisasse romper com a prosa e usar o verso (BURGESS, 2008, p. 260).

Afirmção que se funda em sua observação de que Woolf “dispensa a trama e a caracterização”, preferindo analisar “uma atmosfera ou um pensamento tal como se apresenta em um determinado momento no tempo” (Ibid., p. 259). Para isso, diz o crítico, ela usa o fluxo de consciência e elabora sua prosa de modo a aproximá-la da poesia “pelo seu poder de evocar a atmosfera e a sensação” (Ibid., p. 260). Resultado: seus romances, na análise de Burgess, “parecem ser estáticos, carentes de ação e de interesse humano – uma espécie de forma literária que, nem é poesia autêntica nem prosa autêntica, nem inteiramente dramáticos, nem inteiramente líricos” (BURGESS, 2008, loc. cit.). Na realidade, a consideração de Burgess aponta para aquilo que faria de seus textos um valioso material para análise crítica. No início do século XX, Virginia Woolf representava inovação.

A obra da autora serve de subsídio, ao lado de James Joyce, Dorothy Richardson e William Faulkner, por exemplo, para a análise feita por Robert Humphrey em seu *O Fluxo de Consciência* (1976). Segundo o próprio Humphrey, a prosa destes autores aparece no livro por eles serem, ao mesmo tempo, importantes romancistas e escritores representativos do uso deste procedimento. No livro, o crítico procura delimitar o que seria esta variedade discursiva tão utilizada na narrativa moderna. Humphrey lembra que o termo “fluxo de consciência” é, na realidade, uma “frase para psicólogos” (1976, p. 5). Foi cunhado pelo filósofo William James em sua percepção de que “lembranças, pensamentos e sentimentos existem fora da consciência primária e de que eles aparecem não em cadeia, mas como uma corrente, um fluxo” (HUMPHREY, 1976, loc. cit.).

Seguindo a distinção corrente então na psicologia⁷ acerca dos vários níveis de consciência (que inclui toda a área de atenção mental), Humphrey delineia aquele que seria o assunto da ficção do fluxo de consciência: “os níveis menos desenvolvidos do que a verbalização racional – os níveis à margem da atenção” (1976, p. 3). Segundo o autor, o fluxo de consciência em literatura consistiria então em

[...] um tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens (Ibid., p. 4).

Para Humphrey, a expressão “fluxo de consciência” faz sentido, sobretudo, para descrever o método usado por alguns escritores para representar a percepção interior, utilizando diversas técnicas como o monólogo interior ou a descrição onisciente. Interessaria perceber, pois, de que maneira a arte da ficção assim praticada é enriquecida pela descrição desses estados interiores que são seu assunto. Melhor dizendo, interessa notar em que (ou o quanto) o uso do fluxo de consciência por Joyce, Faulkner ou Woolf foi capaz de transformar a ficção.

De acordo com o norte-americano, as pretensões de Virginia Woolf ao utilizar os mais diversos procedimentos literários são esclarecidas em seus próprios escritos críticos. No que diz respeito aos seus “romances de fluxo de consciência”, elas podem ser resumidas, segundo Humphrey, no desejo de Woolf de

[...] formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade – uma verdade que ela considerava inexprimível; conseqüentemente [sic], só podia encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expreso (Ibid., p.12).

Humphrey lembra que diversos personagens de Woolf – como a própria *Mrs. Dalloway* do romance homônimo - têm momentos de visão no sentido da percepção de

⁷ Em *O fluxo da consciência* (1976, p. 8), Humphrey afirma: “Podemos estar mais certos ainda de que esses escritores [da literatura do fluxo de consciência] sofreram a influência dos mais amplos conceitos de uma “nova psicologia” e “nova filosofia” – um rótulo nebuloso para todo pensamento pós-behaviorístico e não-positivista, incluindo qualquer filosofia ou psicologia que enfatizasse a vida mental e emocional interior do homem (por exemplo, a psicologia do gestaltismo, a psicologia psicanalítica, as idéias [sic] bergsonianas de *durée* e *élan* vital, o misticismo religioso, muita lógica simbólica, existencialismo cristão, etc.)”.

significado e identificação por parte do indivíduo. Ora, para Woolf, a busca por esse instante de iluminação é uma atividade psíquica, consciente ou não, comum a boa parte dos seres humanos. Por isso, retratar essa procura em psiques que se ocupam com ela, ao menos ocasionalmente, seria uma das razões da escolha de Woolf pelo método do fluxo de consciência para apresentação do tema.

É neste sentido que, para Humphrey, as impressões psíquicas e introspecções fugidias se alternam na prosa de Woolf como “estágios para chegar a uma visão”. Algo como uma apresentação literária da proposta fenomenológica de Husserl: “estudar a significação das *vivências* da consciência” (HUSSERL, 1996, p. 18). Ou seja, voltar “às coisas mesmas” para encontrar a realidade originária e com evidência plena, não a partir do ser ou da representação do ser, mas “do ser tal como e enquanto se apresenta à consciência como ‘fenômeno’” (HUSSERL, 1996, loc. cit.). O que implica no uso do método da descrição da consciência⁸. Para Humphrey, no romance *As ondas*, a essa busca empreendida literariamente por Woolf é acrescida a “sensibilidade do impressionista pela cor, som e formas” (HUMPHREY, 1976, p.13), o que aproximaria a qualidade da prosa de Woolf da poesia.

As técnicas usadas por Virginia Woolf para permitir que o leitor consiga acompanhar ou interpretar as mentes de seus personagens, sem se perder nos meandros deste fluxo de consciência, também mereceram destaque e foram analisadas por outros autores. Um dos ensaios que trataram deste assunto, “A meia marrom”, capítulo de *Mimesis* (1987), do alemão Erich Auerbach, é considerado um clássico. Escrito em 1946 (e, portanto, anterior ao texto de Humphrey, publicado originalmente em 1954), o livro analisa a forma de representação da realidade dos tempos antigos até os modernos. “A meia marrom” trata justamente das estratégias usadas por Woolf, naquele início de século, para dar “unidade” a seu romance *Ao farol* (escrito em 1927), que também empregava o fluxo de consciência.

No trecho analisado, digressões se alternam à descrição de um fato banal: a personagem *Mrs. Ramsay* mede o comprimento de uma meia tendo seu filho como modelo. É esta ação o ponto focal, mais ou menos estático, a que a atenção do leitor se

⁸ A dissertação voltará, com mais acuidade, ao tema da fenomenologia de Husserl posteriormente, quando se discorrerá sobre seu impacto na área do conhecimento na virada para o século XX (Capítulo 3) e, também no Capítulo 4, quando será proposta uma espécie de analogia entre o método e a forma de construção de um conto de Woolf.

volta, desembaraçando-se da confusão das digressões e livres associações dos personagens e narrador – que são a “história” que verdadeiramente importa em *Ao farol*. Lembrando que, sem este tipo de estratégia (de uma fixidez em meio ao torvelinho das mentes), tanto para Humphrey como para Auerbach, o leitor ficaria à deriva, sem um ponto de ancoragem que permitisse que toda a complexidade da percepção interior da personagem (que, em Woolf, se multiplica através de diferentes pontos de vista) fosse minimamente inteligível.

Na análise de Auerbach, no entanto, importa mais salientar que, quaisquer que sejam os procedimentos adotados, a riqueza de Woolf está na elaboração de um relaxamento da conexão com os acontecimentos externos, uma estratificação do tempo e uma mudança da posição de onde se relata. “O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance” (AUERBACH, 1987, p. 481). Ou seja, o conteúdo da consciência se sobrepõe à realidade e tempo objetivos e ao ponto de vista exterior ao romance.

E se o vaguear da mente, seu movimento ao sabor das impressões, foi retratado antes na literatura ocidental, ressalta Auerbach, não teria sido com o mesmo objetivo dos escritores daquele início de século e, portanto, de Woolf. “O escritor”, ele lembra, “não observa *Mrs. Ramsay* com olhos sábios, mas com olhos duvidosos, interrogativos” (Ibid., p. 482). Entram em cena “enigmas insolúveis”, ou melhor, aqueles que não se prestam à solução, mas à busca por soluções⁹.

O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, é que não se trata apenas de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes [...]. Da pluralidade de sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar a “verdadeira” *Mrs. Ramsay*. Embora seja um enigma, e assim se mantenha fundamentalmente, é como que circunscrita pelos diferentes conteúdos de consciência dirigidos para ela (inclusive o dela mesma); tenta-se uma aproximação a ela de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e expressão (Ibid., p. 483).

⁹ O procedimento, mais uma vez, lembra a atitude fenomenológica que “parte do questionamento de qualquer objetividade dada e a reduz à mera vivência em que se dá, para torná-la objeto de análise”. (HUSSERL, 1996, p. 36). Ou seja, a fenomenologia “tenta recuperar o mundo da vida através de um regresso ao mundo que precede toda a conceitualização metafísica e científica, ao mundo pressuposto ou *Lebenswelt*” (Ibid., p. 44).

Também o peculiar tratamento do tempo na narrativa é orientado pelo sentido de busca de Woolf. Nas palavras de Auerbach, o tempo da narração não é empregado para o processo em si, mas para as interrupções.

Nesse episódio totalmente carente de importância são entretecidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens [...] (1987, p. 477)

O acontecimento externo serve, sobretudo, para fazer deslancar o movimento interno muito mais rico, próximo ao mundo dos sonhos. É assim que acontece, segundo Auerbach, uma espécie de deslocamento de acento. Nada de uma aproximação cronológica ou sequência de acontecimentos que se encadeiam devagar até provocarem a catástrofe final. Em Woolf, como em outros modernos, “confia-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento cotidiano” (Ibid., p. 493).

Prefere-se examinar minuciosamente o instante, em profundidade, provocando-se uma espécie de suspensão temporal e evitando-se dar ao evento uma ordem que ele e a vida mesma não oferecem. E é do “entrecruzamento, da complementação e da contradição (dessas ordenações que) surge algo assim como uma visão sintética do mundo ou, pelo menos, um desafio à vontade de interpretar sinteticamente do leitor” (Ibid., p. 495).

Também um crítico contemporâneo, o já citado norte-americano Harold Bloom, entendeu como a “visão” fundamental de Woolf “o êxtase do momento privilegiado” (2001, p. 426). Epifanias¹⁰ secularizadas, momentos de ser. Na obra de Woolf é, muitas vezes, em torno destes instantes que a narrativa se organiza de forma a deflagrar uma percepção totalizante do sentido da vida. Ao romper com a linearidade da trama e do pensamento racional, como em alguns dos contos que se analisa a seguir, essa desestabilização do cotidiano paralisa momentaneamente o tempo. É uma espécie de tentativa de abarcar e traduzir o instante.

¹⁰ Conceito que vem do discurso bíblico (estando neste contexto, portanto, ligado ao sagrado), a epifania foi transportada para a literatura como um momento de revelação a que se submete no cotidiano. James Joyce apropriou-se do conceito, secularizando-o, e sua definição, que aparece em *Stephen Hero*, é frequentemente citada: uma “*súbita manifestação espiritual*” presente em gestos (mesmo os mais banais) ou em estados da mente.

A romancista lírica, como o poeta lírico, perdura hoje como a reimaginadora de certos extraordinários momentos de ser: ‘um espaço de pura calma, de intensa e imóvel serenidade (Ibid., p. 420).

Em meio à fluidez dos pontos de vista, essa espécie de celebração funciona como um ponto nodal, pleno de significados que se irradiam e iluminam a narrativa. Na obra de Virginia Woolf, esses momentos são como convites à sua delicada proposta de investigar a verdade. “A realidade para ela” lembra Bloom, “tremula e oscila a cada nova percepção e sensação, e as idéias [sic] são sombras que ladeiam seus momentos privilegiados” (Ibid., p. 417).

Talvez repouse aí a complexidade do texto de Woolf. De qualquer modo, é a recusa da autora em obter respostas fáceis a razão de boa parte de sua capacidade de sedução. “Discutir com ela [Woolf] é sofrer a derrota: o que ela percebe e experimenta com sua sensibilidade é mais sutilmente organizado que qualquer resposta que eu possa invocar”, provoca Harold Bloom (2001, loc. cit.). E o crítico vai além: com sua eloquência e domínio da metáfora, Woolf insinuaria que nossa insatisfação se baseia na imperceptividade.

Na realidade, nem em sua própria insatisfação Woolf deixa o leitor se refestelar. A avidez de sua busca funciona como um desafio: se Virginia Woolf tateia e experimenta, o leitor deve caminhar junto. E se não há respostas, não é esse o problema. Toda a delícia do passeio está nas idas e vindas, nos atalhos, na sinuosidade das linhas tecidas por Woolf.

Nesta ampla tessitura, o nome da autora inglesa obviamente liga-se ao de vários outros, de maneira a criar uma rede de influências que nem sempre obedecem a uma cronologia linear. Embora revele sua insatisfação com o romance realista praticado por Bennett e Galsworthy, Woolf (2007) reconhece que a realidade nunca é fixa e, portanto, há um tipo de representação adequado a cada momento social e outras que o transcendem. No prefácio de *Orlando*, por sinal, a autora reverencia a tradição e reconhece que “ninguém possa ler ou escrever sem estar em perpétua dívida com Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lorde Macaulay, Emily Brontë, De Quincey e Walter Pater [...]” (WOOLF, 1978, p. 5).

Alguns destes nomes figuram em alguns dos mais apurados ensaios críticos de Woolf. Em Daniel Defoe (1660-1731), ela sublinha a total “ordenação de seu mundo” (WOOLF, 2007, p. 43). Para a escritora, *Robinson Crusoe* é a síntese do que chama obra-

prima: “[...] livros em que a visão é clara e a ordem foi conquistada [...]” e onde se “[...] impõe sua perspectiva tão severamente que em geral nos angustiamos – nossa vaidade se ofende porque nossa própria ordem é perturbada [...]” (Ibid., p. 45). Aqui, não importa se a representação repousa na exterioridade, mas o vigor com que ela se impõe.

Assim, Defoe, reiterando que nada exceto um relevo de argila aparece em primeiro plano, persuade-nos a ver ilhas distantes e a solidão da alma humana. Acreditando firmemente na solidez do pote e em sua materialidade terrena, ele submeteu todos os outros elementos à forma que planejou; envolveu o universo inteiro em harmonia (Ibid., p. 49).

A influência de Laurence Sterne (1713-1768), por sua vez, é comumente verificável. Sua obra *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* é tida como precursora dos romances de fluxo de consciência (embora o que se verifique, segundo Humphrey (1976), sejam as constantes intromissões da personagem/autor na história, mais que a apresentação do teor psíquico da mente com objetivo de caracterização). Sua narrativa não-linear e as frases desconectadas chamam a atenção de Woolf exatamente pela fidelidade à realidade e ousadia da representação. “A ordem das idéias [sic], a surpresa e irrelevância delas, é mais fiel à vida que à literatura [...] A mais extrema fluidez coexiste com a mais extrema permanência” (WOOLF, op. cit., p. 117).

Já Harold Bloom ressalta o esteticismo pateriano inequívoco em Woolf: ela é “uma esteta apocalíptica, para quem a existência humana e o mundo só se justificam finalmente como fenômenos estéticos” (BLOOM, 2001, p. 416). Para o crítico, recusando-se a atribuir ao seu senso de si qualquer condicionamento histórico, a autora faz a representação oscilar a cada nova percepção ou sensação. Ou seja, ela reconcebe esteticamente o mundo.

Vale lembrar que o termo esteticismo havia surgido, em sentido mais amplo que a atração atemporal pelo Belo preconizada na Antiguidade clássica, ainda no século XIX, ligando-se à noção de autonomia da arte em confronto com a esfera ético-moral. De acordo com Carlos Ceia (2011), na Inglaterra, ela aparece principalmente através dos nomes dos acadêmicos John Ruskin (1819-1900) e William Morris (1834-1896) passando a abranger não apenas a arte, mas a própria vida. Foi o também professor de Oxford, Walter Pater (1839-1894), no entanto, quem transformou um código estritamente literário em uma nova filosofia de vida, alçando a paixão estética ao centro da experiência humana.

O sentimento do Belo em Pater está ligado à possibilidade de desvendamento, de descortinamento da realidade a partir de sua fruição. Para o filósofo, lembra Ceia, o que

interessa não é o resultado da experiência, mas a experiência em si. Posição que se aproxima da “súbita manifestação espiritual” que marca presença na obra, por exemplo, de James Joyce (1882-1941) e da própria Virginia Woolf. Vale pontuar que o irlandês, apesar de ter tido um manuscrito recusado em um primeiro momento pela Hogarth Press dos Woolf, é comumente mencionado como parte da tríade de escritores que maior impacto teve entre os modernistas.

De fato, coube aos contemporâneos James Joyce e Woolf e ao francês Marcel Proust (1871-1922) o mérito pela utilização/criação de boa parte das inovações formais promovidas na virada do século – quebra de linearidade e temporalidade, uso do fluxo de consciência e recurso à epifania, entre outros. A inglesa, apesar de suas restrições a *Ulisses*, reconhecia sua excelência: “[...] o resultado, difícil ou enfadonho conforme se julgue, é inegavelmente importante” (WOOLF, 2007, p. 76). Talvez por isso, ela complementaria:

Em contraste com aqueles a quem chamamos de materialistas, *Mr. Joyce* é espiritual; está preocupado a todo custo em revelar as centelhas da chama mais íntima que ilumina suas mensagens intelectuais e disposto a preservar isso ele desconsidera com total coragem tudo que lhe parece casual, ainda que isto seja a probabilidade, ou coerência, ou qualquer outro destes indicadores que por gerações têm servido para guiar a imaginação do leitor quando convocado a imaginar o que não pode nem tocar nem ver (WOOLF, 2007, loc. cit.).

De qualquer forma, lembra Harold Bloom (2001), muitas vezes, é a um antecessor, Joseph Conrad (1857-1924), que Virginia Woolf atribui seus epifânicos “momentos de ser”. Por ocasião da morte do autor, em 1924, a escritora rende a ele elogios por sua “dupla visão”, que lhe permite “estar a um só tempo dentro e fora” (WOOLF, op. cit., p. 99). Para Woolf, é a capacidade de investigar esses instantes de visão que traz grandeza a Conrad e a personagens como o capitão Marlow de *O Coração das Trevas* (1902). “Ele [Marlow] tinha o hábito de abrir os olhos de repente e olhar – para um amontoado de entulho, para um porto, para um balcão de loja – e então completar em seus candentes halos de luz aquilo que reluziu brilhante sobre o fundo misterioso” (WOOLF, op. cit., p. 100), ela proclama.

Também é patente sua admiração por Jane Austen (1775-1817) e Emily Brontë (1818-1848). Esta última era alguém capaz de “simplesmente abrir a porta para se sentir emocionada” (Ibid., p. 65). Por sua vez, “a mais perfeita artista entre as mulheres” (Ibid., p. 70), a autora de *Orgulho e Preconceito* é constante referência para a modernista. Um dos

mais belos ensaios de Woolf, “Jane Austen” (2007, p. 59-70) é um delicado exercício de imaginação sobre o processo criativo desta última. São atribuídas a Austen qualidades como “argúcia”, “generosidade”, “perfeição”, enquanto Woolf analisa a sutileza com que ela construiu narrativas que tratavam de temas cotidianos.

Ela nos estimula a completar o que não está lá. O que ela oferece é, aparentemente, uma ninharia, ainda que composta de alguma coisa que se expande na mente do leitor e contém a forma mais permanente de vida em cenas que são extremamente triviais (Ibid., p. 64).

Outra escritora, desta vez uma contemporânea de Virginia Woolf, merece menção: Katherine Mansfield (1888-1923), cuja obra foi publicada pela Hogarth Press. Além de terem frequentado o mesmo círculo social, depois da neo-zelandesa ter se mudado para Londres, as duas escritoras trocaram cartas e impressões. Mansfield opina, por exemplo, sobre o manuscrito do conto “Kew Gardens”: “*Yes, your Flower Bed is very good. There’s a still, quivering changing light over it all and a sense of those couples dissolving in the bright air which fascinates me*”¹¹ (ALPERS, 1980 apud DICK, 1985, p. 297). O forte impacto sensorial impresso na narrativa, o uso de recursos poéticos e do fluxo de consciência são algumas das afinidades nas obras de ambas. Mas aqui é difícil definir a rede de influências. Woolf confessava nutrir admiração por uma Katherine Mansfield que escrevia de maneira visceral (e que não se furtava ao confronto com a sexualidade, enquanto que na obra da inglesa praticamente não há interação sexual). Mansfield admirava a acuidade de Woolf no tratamento da linguagem.

No Brasil, Virginia Woolf contou com tradutores de peso: Lya Luft, Mário Quintana, Cecília Meireles e, recentemente, o poeta Leonardo Fróes aceitaram o desafio de fazer a língua portuguesa se dobrar à inventividade da escritora. Aqui, a associação entre as obras de Woolf e Clarice Lispector (1925-1977) é a mais comum (como também a aproximação desta última com Joyce). O crítico Álvaro Lins, ao comentar a epígrafe do romance de estreia da brasileira, *Perto do coração selvagem* (1943), retirada do livro de Joyce, *Retrato do artista quando jovem* (1916), decretava:

¹¹ “Sim, seu Canteiro de Flores é muito bom. Por todo ele há uma luz serena, trêmula e cambiante, e a impressão de que os casais estão se dissolvendo no brilho da atmosfera, que me fascina” (WOOLF, 2005, p. 436). Para essa e outras traduções de *The complete shorter fiction* serão utilizadas as versões de Leonardo Fróes publicadas em *Contos completos*, edição preparada pela Cosac e Naify, em 2005. Quando não mencionada a publicação nacional, deve-se atribuir a tradução à autora desta dissertação.

Apesar da epígrafe de Joyce que dá título ao seu livro, é de Virginia Woolf que mais se aproxima a Sra. Clarisse [sic] Lispector, o que talvez se possa assim explicar: o denominador comum da técnica de Joyce quando aproveitado pelo temperamento feminino (LINS, 1963, p. 188 apud SÁ, 1979, p. 129).

Embora Clarice Lispector nunca tenha corroborado com a afirmação, persistem muitos pontos em comum: o tom acentuadamente intimista das obras, a sondagem interior, o recurso a imagens. Destaca-se ainda a presença da epifania, do instante de revelação. E, é claro, a transfiguração do prosaico, a elevação de “gente como a gente” ao *status* de personagem ficcional.

Na realidade, é difícil imaginar um autor contemporâneo que não seja devedor de Woolf. O escritor norte-americano Michael Cunningham¹², em entrevista ao jornal *Estado de S. Paulo* (2011), enfatiza a constatação, realçando também a posição de James Joyce entre os precursores:

Todo autor que escreve sobre "pessoas comuns", quer dizer, 99,9% das pessoas, foi influenciado por Woolf e Joyce. Eles removeram o narrador da história. Antes de Woolf e Joyce, os romances eram contados de maneira constrangida pelo narrador. Woolf e Joyce simplesmente mergulharam o leitor na trama e nas mentes dos personagens. Nada de "Sente-se, gentil leitor, e vou lhe contar uma história". O leitor está imerso na ação e tem que encontrar seu próprio caminho dentro dela. Eles elevaram a linguagem na ficção de uma tal forma que a beleza, a musculatura e a complexidade das frases importava quase tanto quanto a informação contida nelas. Muitos autores antes de Woolf e Joyce escreveram muito, muito bem, mas eles não pensavam realmente na semelhança que a linguagem do romance poderia ter com a linguagem da poesia. Qualquer autor contemporâneo que capricha no som de uma frase, nas suas qualidades musicais, tem uma dívida com Woolf e Joyce.

1.4 Os contos de Woolf: em busca

Obviamente, o comentário acima não tem sequer a pretensão de esgotar toda a variedade de leituras críticas que se fizeram e ainda se fazem de Woolf. A intenção foi

¹² Michael Cunningham é o autor do romance *As Horas*, cujo enredo gira em torno do dia de três mulheres: Virginia Woolf, enquanto escreve *Mrs. Dalloway*; Laura Brown, que lê *Mrs. Dalloway*; e Clarissa Vaughn, que vive uma espécie de Dalloway da atualidade. Premiado com o Pulitzer de 1999, *As Horas* foi levado ao cinema em 2002, com direção de Stephen Daldry.

outra. Procurou-se ressaltar o que este trabalho entende que está na raiz do uso de uma ampla gama de procedimentos literários por parte da inglesa. A saber, que o desejo e necessidade de experimentação em Woolf não são apenas seu modo de escrever, mas também *seu objetivo e seu problema* ao escrever. Em diversos ensaios, ela deixa clara sua ansiedade.

A vida não é uma sucessão de lanternas de carruagens dispostas em simetria; a vida é um halo luminoso, um invólucro semi-transparente nos envolvendo dos primórdios da consciência até o fim. Não é tarefa do romancista comunicar esta variedade, espírito desconhecido e ilimitado, qualquer que seja sua aberração ou complexidade, com tão pequena mistura de estranheza e formalidade quanto possível? (WOOLF, 2007, p. 75).

Virginia Woolf busca – e não necessariamente condiciona o sucesso de sua empreitada ao encontro do que quer que seja. É na procura, como deixam claros os textos críticos citados acima, que a autora realiza seu projeto. Ou como nas palavras da escritora Doris Lessing, em seu prefácio para *A Casa de Carlyle e outros esboços*:

O que Virginia Woolf fez pela literatura foi experimentar sempre, tentando fazer com que seus romances apreendessem o que ela via como uma verdade mais sutil sobre a vida. Seu ‘estilo’ era uma tentativa de usar sua sensibilidade para fazer da vida o ‘halo luminoso’ em que ela insistia ser a nossa consciência (WOOLF, 2010, p. 10).

A própria Woolf, vale lembrar, reforça em seus diários a sua constante preocupação em aprimorar sua escrita e assim conseguir atingir a essência das coisas.

Mas a única utilidade deste livro é que funcionará como um caderno de esboços; como um artista que preenche suas páginas com partes & fragmentos, estudos de roupagem – pernas, braços & narizes – úteis a ele, sem dúvida, mas sem sentido algum para ninguém mais – também eu... apanho minha caneta & traço aqui quaisquer formas que tenha por acaso na cabeça... É um exercício – treinamento para olho & mão -, o tosco, se resulta de um desejo sincero de registrar a verdade, seja lá com que materiais se tiver ao alcance das mãos [...] (Ibid., p. 22).

Mas se estes esboços, contidos em seus diários, funcionaram para Woolf como

“treinamento para olho & mão”, a verdadeira alquimia começa quando a escritora utiliza-se de outro tipo de material: os contos. Virginia Woolf escreveu-os durante toda a sua vida. Dos primeiros, escritos em 1906¹³ e que nem títulos mereceram de sua parte, aos últimos, de 1941, foram os contos que serviram de laboratório para a autora. Através deles, Woolf problematizou a própria escrita. Com eles principalmente, Woolf experimentou.

A maioria destes textos, como testemunha a organizadora da coletânea aqui enfocada, Susan Dick, foi elaborada e reelaborada várias vezes conforme provam hológrafos e cópias datilografadas. Alguns, esboçados apenas, levaram anos para satisfazerem o apurado senso crítico de sua criadora e, ainda assim, permaneceram engavetados. Outros, encomendados por revistas, pareceram divertir Woolf. Outros ainda exasperaram-na. Através de todos, contudo, Woolf ensaiou enredos, personagens e formas de escrever. Em sua introdução à edição norte-americana de *The Complete Shorter Fiction*, Dick menciona:

Because she was continually experimenting with narrative forms, Woolf's shorter fiction is extremely varied. Some of her shorter works, such as "Solid Objects" and "The Legacy", are shorter stories in the traditional sense, narratives with firm story lines and sharply drawn characters. Others, such as "The Mark on the Wall" and "An Unwritten Novel", are fictional reveries [...] Still others, which could be called "scenes" or "sketches", probably owe a debt to Chekhov, who helped us to see, Woolf remarked in 1919, that "inconclusive stories are legitimate" (1985, p.1).¹⁴

Para esta dissertação, interessa essa variedade – tradução perfeita da busca de Woolf pelo cerne das coisas, quaisquer que sejam os materiais que se tem ao alcance das mãos. E se o que se quer é ler Woolf, uma boa saída é perceber como ela própria descobre e traduz o mundo através da linguagem. Melhor dizendo: ouvir a autora dizer sobre a

¹³ Não estão incluídos em *The complete shorter fiction* os contos não publicados, escritos na juventude por Woolf, ou mesmo “*A Cockney's Farming Experiences*” e “*The Experiences of a Pater-familias*” elaborados quando a autora tinha dez anos. A expressão “Primeiros Contos” aqui se refere àqueles escritos na mesma época em que Woolf passa a colaborar com revistas e periódicos com resenhas e ensaios críticos.

¹⁴ Porque ela estava continuamente experimentando novas formas narrativas, os contos de Woolf são extremamente variados. Alguns de seus textos curtos, tais como “Objetos Sólidos” e “O Legado”, são histórias curtas no sentido tradicional, narrativas com uma história linear e personagens bem definidos. Outras, tais como “A Marca na Parede” e “Um romance não escrito”, são devaneios ficcionais [...] Outros ainda, que poderiam ser chamados “cenas” ou “esquetes”, provavelmente representam um débito com Tchekhov, que nos ajudou a ver, como Woolf mostrou em 1919, que “histórias inconclusivas são legítimas”.

história que pretende contar e quais os recursos mobilizou para seu empreendimento. Para isso, propôs-se escutar Woolf em textos que, com seu componente metalinguístico, permitem à *linguagem problematizar a linguagem*.

Buscou-se rastrear, assim, Woolf sob duas perspectivas complementares. Primeiro, ouvindo-a discutir o fazer poético, perceber sua intenção e desejo. Em seguida, percorrendo o caminho literário da autora através da escolha de textos de diferentes momentos de sua carreira, entender melhor como variados procedimentos serviram de respostas provisórias aos seus questionamentos.

Foi aprendendo ao lado da autora o que se pode esperar/desejar de uma história, como se pode “forçá-la” dobrando a linguagem em seus limites a fim de reter a *coisa* cambiante, que este trabalho organizou percepções, sensações, pensamentos e semi-pensamentos buscando as qualidades de Virginia Woolf.

2 THE COMPLETE SHORTER FICTION

“[...] caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTÁZAR em “Alguns aspectos do conto”, 2004, p. 149).

2.1 A coletânea

A compilação de Susan Dick possui ao menos duas características que interessam a este trabalho e, de maneira mais geral, podem contribuir para a fortuna crítica de Woolf. Ela reúne, pela primeira vez, em um único volume, todos os contos escritos pela inglesa de 1906 a 1941. Segundo, Dick os organiza de forma cronológica e lê-los nesta ordem, argumenta a estudiosa, é seguir “[...] *the amazing evolution of her genius as a writer*”¹⁵ (1985, p. 1). É a essa evolução que se prende a divisão feita no livro, seja ela arbitrária ou não: quatro grupos de contos segundo as quatro fases identificadas por Susan Dick na carreira de Virginia Woolf.

Os cinco primeiros contos são chamados peças de aprendizado onde a autora inglesa “[...] *tries her hand at creating characters and situations, and she begins to develop a distinctive prose style and narrative voice*”¹⁶ (Ibid., p. 2). Todos ainda são construídos de maneira linear, ainda que os questionamentos sobre a forma e as possibilidades da narrativa funcionem como uma espécie de sub-tema. Nenhum deles foi publicado por Virginia Woolf em vida, embora “*Memoirs of a Novelist*” (“Memórias de uma romancista”) tenha sido por ela submetido a uma revista, que o rejeitou.

Na realidade, apenas um volume de contos foi para o prelo, até 1941, com a aprovação da autora. *The Mark on the Wall* (*A marca na parede*) é o título da coletânea, publicada pela Hogarth Press, que reúne oito das onze histórias curtas da segunda fase (1917-1921). Marcadamente experimentais, seus textos foram escritos no intervalo entre os romances *Night and Day* (1919) e *Jacob's Room* (1922) – este último, segundo a crítica, representa um divisor de águas na carreira de Woolf uma vez ele já está distante da prosa convencional de suas primeiras publicações. Os demais contos, quando publicados, surgiram primeiro principalmente em revistas e suplementos literários.

¹⁵ “[...] a maravilhosa evolução de seu gênio como escritora”.

¹⁶ “[...] treina sua mão na criação de personagens e situações, e começa a desenvolver um estilo de prosa e voz narrativa distintos”.

Com *The Mark on the Wall*, o gosto de Woolf pela experimentação alcança diferentes formas. O conto que nomeia a coletânea representa uma das primeiras tentativas de Woolf de fazer seu narrador oscilar entre fluxo de consciência e ações externas. Outros textos, como “*Kew Gardens*”, mostram a extrema habilidade da inglesa em tornar perceptíveis, com o uso apenas das palavras, luzes, cores e atmosfera, criando uma espécie de escrita impressionista. Já “*Blue & Green*” (“Azul & Verde”) e “*Monday or Tuesday*” (“Segunda ou terça”) tomam tamanha liberdade com a narrativa que Woolf os teria vetado para publicação posterior.¹⁷

O terceiro grupo de contos mostra a escritora em uma espécie de apogeu, com pleno domínio de sua escrita. O período que vai de 1922 a 1925 foi bastante frutífero para Woolf, que praticamente consolidou nesta fase seu estilo. O grupo de textos traz, por exemplo, “*Mrs. Dalloway in Bond Street*” (“*Mrs. Dalloway em Bond Street*”) que seria o primeiro capítulo do romance *At Home: or The Party*.

Ao contrário do inicialmente planejado por Woolf, no entanto, esta narrativa (que permaneceu inacabada) trocou a compartimentação em capítulos por uma espécie de ligação subterrânea entre o fluxo de consciência de diversos personagens, resultando na obra que Woolf passa a chamar *Mrs. Dalloway*. É à técnica recém-descoberta que a escritora parece se referir ao mencionar, em seu diário de 1923, a tentativa de escavar cavernas por trás das personagens de modo a permitir sua comunicação. O procedimento resultou numa narrativa que se constrói a partir do entrecruzamento de diferentes campos de percepção. Esta pulverização de pontos de vista e sua passagem de uma consciência a outra resultaram em uma das obras mais emblemáticas de Woolf. O livro organizado por Dick recupera oito histórias curtas escritas por ela justamente em seguida ao término deste romance. Em cada uma delas, personagens diferentes transitam pela festa de Dalloway como Sasha Latham de “*Summing Up*” (“Uma recapitulação”).

Já a última fase abrange o período que vai de 1926 até a morte de Woolf, em 1941. Dick lembra em sua introdução que, neste longo período, a escritora quase não se dedicou às histórias curtas. Os 17 contos desta época, afirma a organizadora, quase sempre foram escritos para divertir ou relaxar Woolf (DICK, 1985, p.4), conforme ela deixa claro em seu

¹⁷ Segundo comentário feito em carta por Woolf a Ethel Smith, mencionado na versão inglesa da coletânea de Dick.

diário e cartas. Apesar disso, eles eram exaustivamente revistos como “*The Searchlight*” (“O holofote”).

Prova do cuidado de Woolf com sua obra é a quantidade de hológrafos e textos datilografados com que Susan Dick diz ter se confrontado durante a pesquisa para *The Complete Shorter Fiction*. Prevaleceram na coletânea, segundo a estudiosa, as versões publicadas e aquelas que pareceram terem sido revistas por Woolf o mais tardiamente. Uma tentativa, válida principalmente no que tange a esquetes¹⁸ e outros textos apenas esboçados em cadernos e diários, de se preservar (ou tentar recompor) o modo de Woolf de escrever.

2.2 Contos de silêncio

Dizer que os contos funcionaram como uma espécie de laboratório para Woolf, obviamente não implica em afirmar que, por isso, eles podem ser considerados esboços ou rascunhos de seus romances. A autora sempre se reconheceu como artífice, burilando e lapidando as palavras, como escreveu em seu diário: “*I feel in my fingers the weight of every word even of a review*”¹⁹ (WOOLF, 1985, p. 4). Da mesma forma e mesmo transitando com tamanha desenvoltura entre gêneros e formas literários, Woolf entendia as exigências da ficção curta.

Estabelecer diferenças e semelhanças entre suas narrativas longas e curtas não é tarefa fácil – o que, de resto, não é exclusividade dos textos da escritora. A dificuldade remonta à complexidade da estipulação de uma teoria do conto. Quando uma narrativa (o contar histórias) é conto e quando pode ser chamada romance (ou vice-versa)? Não há distinção entre as modalidades que não o tamanho (em linhas ou páginas) da história a ser contada? Neste sentido, alguns aspectos principais do conto podem servir como referência: a brevidade de sua forma e a unidade de sua construção e de seu efeito.

Em seu clássico ensaio “A filosofia da composição” (2009), o norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) descreve o processo racional de escritura do conto como irremediavelmente ligado a essa forma breve e concisa, que estaria na “razão direta da intensidade do efeito pretendido” (2009, p. 116). A ideia do Belo na obra de arte está, para

¹⁸ Na definição usada por Nádia Battella Gotlib (2006), esquete ou *sketch* (em inglês) é o “texto em prosa curto, de caráter descritivo, que representa como é ou está alguém ou alguma coisa; esboço, retrato, caracteres soltos e independentes; quadro ou peça dramática de caráter estático” (p. 95).

¹⁹ “Eu sinto em meus dedos o peso de cada palavra, em cada revisão”.

Poe, ligada à percepção da unidade do texto, da convergência de traços significativos, na condensação das possibilidades de tom e efeito. Ao se referir a “O Corvo”, analisado no ensaio, o norte-americano afirma que “pode-se dizer que o poema teve seu começo pelo fim” (Ibid., p. 121). Ou seja, todos os elementos da narrativa foram trabalhados de modo a tensionar ao máximo um enredo, tendo em vista seu desenlace. Tudo isso para provocar no leitor o efeito ou impressão únicos premeditados desde o início.

A delimitação de Poe acerca do gênero de que foi mestre considera aspectos ainda hoje tidos como essenciais ao conto. Para Alfredo Bosi (1976), a narrativa curta condensa e potencializa em seu espaço as possibilidades da ficção.

[...] o mesmo modo breve de ser compele o escritor a uma luta mais intensa com as técnicas de invenção, de sintaxe compositiva, de elocução: daí ficarem transpostas depressa as fronteiras que no conto separam o narrativo do lírico, o narrativo do dramático (1976, p.7).

Segundo Nádía Gotlib (2006), uma das ressalvas que se pode fazer à elaboração de Poe é de que “nem toda obra é só deliberada ou se faz só processo mecânico, de execução consciente de um plano pré-estipulado” (p. 39). O que não invalida suas proposições, mas mostra como elas podem ser ampliadas. O teórico formalista Boris Eikhenbaum, lembra Gotlib, também reconhece uma distinção, determinada pela extensão da obra, entre o conto e o romance, recaindo na questão do efeito e da unidade. O russo Tchekhov (1860-1904), da mesma forma, parece compartilhar o pensamento de Poe, já que considerava a brevidade como o elemento caracterizador do conto e também o deflagrador de uma impressão total no leitor. Mas, conforme lembra Gotlib, o autor e dramaturgo avança em um ponto: liberta o conto do acontecimento.

A ficção de Tchekhov frequentemente abre mão das ações, em histórias em que nada aparentemente acontece. Mesmo quebrando com essa grande tradição – a do acontecimento ordinário e o extraordinário – os textos do russo causam grande impacto com um novo elemento: indagações que não se resolvem. Virginia Woolf, confessa admiradora de Tchekhov, conta do embate com sua obra. “Devemos pesquisar para descobrir aonde a ênfase nestas narrativas diversas [de Tchekhov] exatamente recai” (WOOLF, 2007, p. 84). Estes contos obtêm sua grandeza da capacidade de apontar novas possibilidades, de abrir para uma realidade além deles.

Um exemplo é “*Nurse Lugton’s Curtain*” (“A cortina da babá Lugton”), escrito provavelmente no outono de 1924, por Virginia Woolf. Encontrado entre os rascunhos de

Mrs. Dalloway, ele é um conto com características marcadas: curto, conciso, com poucas personagens e acontecimentos... E é também notavelmente woolfiano. O texto, como indica nota de Dick (1985, p. 302), interrompe a cena na qual o personagem Septimus observa a esposa Rezia costurando um chapéu para a filha de *Mrs. Filmer*. Em prefácio para a posterior edição em língua inglesa, pela Hogarth Press, Leonard Woolf diz que o conto foi escrito por Virginia para a sobrinha. Sua temática e o próprio modo como Virginia Woolf o narra, no entanto, sugerem algo mais que um texto feito para distrair uma menina. Talvez ele se assemelhe mais a um diálogo de Virginia Woolf – com uma criança esperta, que se forma leitora; mas também com adultos e consigo mesma, por que não? – sobre a natureza da narração e o próprio ato de contar histórias (ou melhor dizendo, as histórias que *interessam* a Woolf contar).

Ele trata das consequências provocadas pelo cochilo de uma certa babá, *Mrs. Lugton*, que tecia novas cortinas azuis pontilhadas com animaizinhos e pessoas. Babá Lugton borda como se escreve. Ponto a ponto. Não há vida tecida ali, no entanto. Somente quando ela cochila, “[...] *the blue stuff turned to blue air; the trees waved; you could hear the water of the lake breaking; and see the people moving over the bridge and waving their hands out of the windows*”²⁰ (WOOLF, 1985, p. 160).

Como todos sabiam, diz a narradora, aquele era um país encantado, pois uma grande ogra a tudo tinha prendido em suas malhas. Somente enquanto ela dorme, gente e bichos se libertam e movem. Mal a gigantesca figura acorda e enfia a agulha no pano e “[...] *the animals flashed back in a second. The air became blue stuff. And the curtain lay quite still on her knee*”²¹ (Ibid., p. 161). E só. Fim.

“*Nurse Lugton’s Curtain*” remete às origens do conto. Poderia ser uma estória contada à noite pela matriarca enquanto a família descansa, ao pé do fogo. Poderia ser uma narrativa encontrada em um livro, pinçada por pesquisadores do popular e do folclórico como os Grimm. Poderia ser uma narrativa elaborada, de modo bastante racional, de maneira a fazer seus elementos (e acontecimentos) convergirem para um desfecho inequívoco. Mas não é o que acontece. Neste conto de Woolf, não há uma princesa a libertar, um herói capaz de salvar os animais, os bichos não conversam entre si buscando

²⁰ “[...] o pano azul tornou-se ar puro; agitaram-se as árvores; podia-se ouvir o rumor da água do lago; e ver as pessoas se movimentando na ponte e acenando das janelas com a mão” (WOOLF, 2005, p. 225).

²¹ “[...] os animais deram para trás num segundo. O ar se tornou tecido azul. O pano não se mexia mais em seu colo” (Ibid., p. 227).

uma saída mágica para seu encantamento. Também à ogra nada se pode cobrar: ela permanece alheia ao que acontece enquanto dorme. Mas os leitores... Esses poucas vezes conseguiram saltar tão depressa ao sentir a umidade de seus sapatos presos às poças lamacentas de Millamarchmantopolis. Muito provavelmente porque a história da soneca da babá Lugton e da provisória liberdade dos bichinhos bordados não seja a única prometida por Woolf em seu conto.

Apropriando-se para esta análise das “Teses sobre o conto” do argentino Ricardo Piglia (1994), um conto sempre conta duas histórias: uma visível, outra secreta. Mais que isso: “os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de cruzamento são a base da construção” (1994, p. 38). Em um conto clássico de Poe, por exemplo, uma história visível esconde outra secreta: o escritor se esmera em narrá-la de modo elíptico. Por isso, ao final da história e se o autor foi hábil em cifrar a segunda história, acontece a surpresa: o fim da história secreta irrompe à superfície.

Já o conto moderno à maneira de Tchekhov, garante Piglia (1994), “conta duas histórias como se fossem uma só” (Ibid., p. 39). É essa delicada junção que Woolf faz com maestria em “*Nurse Lugton’s Curtain*” e em suas histórias curtas de maneira geral. Aqui, não há mistério a se desvendar e mesmo se o objetivo fosse criar um, o leitor teria dificuldades em fazê-lo. Afinal, a chave já está em suas mãos. Lugton tece, depois dorme e os animais bordados movem-se. Seu despertar os paralisa. Por quais artes mágicas isso acontece não é o que interessa. Nas palavras de Piglia: “o enigma não é senão uma história que se conta de modo enigmático” (PIGLIA, 1994, loc. cit.). Para Woolf, não é objetivo resolvê-lo, mas fazer o leitor perceber que existem dois caminhos e que eles se justapõem.

Veja-se como acontece essa articulação. Os contos de Woolf, em sua maioria, são histórias de silêncios. Em vários, não há palavras trocadas ou ações a serem articuladas. Ao analisar as formas históricas do conto, contrapondo Poe e Tchekhov, Regina Pontieri (2001) lembra que o russo trabalha justamente com a “[...] ausência de alguns dos elementos significativos, deixados em eclipse [...]”, com “[...] silêncios constitutivos da estrutura” (PONTIERI, 2001, p. 110). É assim que também Virginia Woolf escreve. Seus textos se inscrevem entre aqueles que o escritor Julio Cortázar denominou “contos de

tensão”²²: em que o leitor é levado a se aproximar lentamente do que se está narrando, em que se reitera traços de sentido, em favor da criação de um universo de significação. Em vez de ações encadeadas, há um rebaixamento de tom e se trabalha o não-desfecho.

É importante ressaltar que, tanto Cortázar (2004) quanto Pontieri (2001), concordam que Poe e Tchekhov veem a brevidade como o mais importante procedimento narrativo do conto. Apesar disso, varia o tratamento literário dado, difere o modo como os elementos da narrativa são mobilizados para a construção de significados em histórias onde o que se privilegia é a atmosfera (Tchekhov) ou o desfecho (Poe). Nos primeiros, a estrutura temporal é trabalhada de modo a dar espaço para uma espécie de digressão. O ressonar de *Mrs. Lugton*, por exemplo, funciona como um instante de desestabilização da narrativa. Enquanto ela dorme, o tempo para e abre-se a possibilidade de escoamento de outra história: a dos animais encantados de Millamarchmantopolis.

Tempo e espaço (a cortina azul tecida pela babá) mais que se entrecruzarem, interpõem-se, misturam-se. Quase não há ação e se os personagens parecem pouco complexos é porque não se atentou para o fato de que, na verdade, quase nada foi dito sobre eles. E nesse interstício cabe toda a invenção de um leitor contagiado pelo único elemento que se quer realmente distender por todo o conto: a atmosfera, a sensação. A história termina para que ele preencha lacunas com precisão: a cor da ponte, o tecido que vestia a rainha. O não-dito por Woolf é assim, pressentido pelo leitor. Afinal, agulhas de bordado são capazes de prender animaizinhos ao tecido? Ou é a escritura que imobiliza palavras e congela sentidos? Sobre que mistério a autora se debruçou?

Esse instante de necessária distração no conto é também o da desestabilização de um significado cotidiano. Ou a forma como a narrativa buscou se “construir para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto” (PIGLIA, 1994, p. 41). De acordo com o argentino, se estes contos narram duas histórias como se fossem uma só, o fazem para reproduzir “a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 1994, loc. cit.). Nos contos de Woolf, o cochilo de uma babá, o olhar fortuito em direção a um jardim (“*Kew Gardens*”), a atenção desviada por um sinal na parede (“*The Mark on the Wall*”) ou os devaneios dos convidados em uma festa (“*The Summing Up*”) possibilitam que temporalidades e

²² Em seu ensaio “Alguns aspectos do conto” (2004), o argentino Cortázar trabalha a noção de “contos de tensão” em contraposição aos “de intensidade”. Nos últimos, típicos de Edgar Allan Poe, por exemplo, ações encadeadas conduzem ao clímax final.

espacialidades totalizantes sejam anuladas. Justapostos ou dissonantes, eles misturam-se, abrindo espaço para reflexões instantâneas, movimentos internos, quebras de sequências lógicas. São contos em que nada parece acontecer, mas que abrem espaço para que um “momento” especial venha à tona.

Essa é a forma narrativa capaz de flagrar o instante. Daí a analogia de Cortázar entre o conto e a fotografia com sua aptidão em “recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (2004, p. 251). No romance, explica Cortázar, o movimento é acumulativo, de desenvolvimento de elementos parciais como no cinema. A narrativa curta, ao contrário, provoca no contista “a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos” (CORTÁZAR, 2004, loc. cit.). Daí, segundo Bosi, o papel do conto como lugar privilegiado em que se “dizem situações exemplares vividas pelo homem contemporâneo” (1976, p. 8).

Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos em seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção (Ibid., p. 9).

Neste caso, as possibilidades são muitas. Pode-se privilegiar o momento crucial em que uma história com começo e meio se desenvolve vertiginosamente rumo ao seu fim excepcional (Poe). Às vezes, interessa mais o meio, o tom menor, as digressões que se distendem em num instante especial (Tchekhov). Em algumas situações, o próprio acontecimento é extraordinário (Cortázar). De acordo com Gotlib, “assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário” (2006, p. 55).

Para alguém tão preocupado com as possibilidades da linguagem quanto Woolf, os contos parecem ser o veículo perfeito para o exercício de sua virtuosidade. São textos que devem se afinar em seus limites devido à concisão a que seu formato os obriga. Pode-se alegar que algumas histórias curtas foram escritas por Woolf para relaxar ou divertir, funcionando como contraponto ao desenvolvimento de romances com sua intrincada rede

de intrigas e relações entre personagens. Para Woolf, no entanto, eles parecem ter funcionado como mais que o intervalo necessário para retomada do fôlego: os contos são a forma perfeita para testá-lo em sua capacidade.

Tomando a analogia de Cortázar (2004, p. 152) com o boxe, nos romances, a vitória acontece por pontos; mas, nos contos, não há alternativa ao nocaute. Assim também na *shorter fiction* de Woolf, não há espaço (literalmente) para longas apresentações. Sua autora escolheu essa forma porque intuitivamente sabia onde queria chegar. A ânsia de experimentação modernista, as inquietações metafísicas, as dúvidas estéticas aqui encontram um ingrediente que lhe é bastante favorável: o conto causa impacto e não em pequenas doses. “Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta”, diz Cortázar (Ibid., p.153).

Neste sentido, as histórias curtas de Virginia Woolf são o que devem ser: escrita condensada, estilo concentrado e oportunidade de desvendar a narrativa em fronteiras cada vez mais limítrofes.

2.3 Woolf e a modernidade

A obra de Woolf traz à tona os impasses com os quais não só ela, mas vários outros escritores modernistas viram-se às voltas na virada para o século XX. Como se sabe, a inglesa indiscutivelmente esteve entre aqueles que se esforçaram para fundar uma nova tradição, que conseguisse atender a seus questionamentos e anseios. Segundo David Harvey (1993), o artista moderno traduzia, entre os séculos XVIII e XIX, a formulação do poeta francês Baudelaire como alguém “capaz de concentrar a visão em elementos comuns da vida da cidade, compreender suas qualidades fugidias e ainda assim extrair, do momento fugaz, todas as sugestões de eternidade nele contidas”.

Em Virginia Woolf, encontram-se inúmeros dados que atestam sua adesão a esse ideal que coincide com o que David Harvey considerou o segundo momento do chamado projeto iluminista. A saber, o entendimento de que a razão poderia levar não exatamente a uma resposta única como pretendiam seus primeiros defensores como Voltaire e Diderot; mas de que em meio ao caos, era indiscutível a necessidade de se voltar ao eterno e ao

imutável, através de sistemas divergentes de representação.

Escritores como James Joyce e Proust, poetas como Mallarmé e Aragon [...] mostravam uma tremenda preocupação com a criação de novos códigos, novas significações e novas alusões metafóricas nas linguagens que construíam. Mas se a palavra era de fato fugidia, efêmera e caótica, o artista tinha, por essa mesma razão, de representar o eterno através de um efeito instantâneo, tornando a ‘tática do choque e as violações das continuidades esperadas’ vitais para fazer chegar ao destino a mensagem que o artista procurava transmitir. O modernismo só podia falar do eterno ao congelar o tempo e todas as suas qualidades transitórias (HARVEY, 1993, p. 30).

Virginia Woolf assimila perfeitamente a noção de modernidade de Baudelaire porque não consegue escapar à sua ambivalência, ao desejo de examinar o instante para dele extrair a eternidade - usando para esse fim procedimentos literários que rompiam com a tradição literária de então. Em muitos de seus contos, não há ação ou personagens como nas grandes narrativas naturalistas, por exemplo. O leitor, muitas vezes, é levado a participar de momentos de pura contemplação. Daí a percepção de que o projeto iluminista de uma verdade única, apesar de sedutor, foi olhado com desconfiança por Virginia Woolf. Contudo, a autora se dissocia de um terceiro momento no projeto de modernidade para onde, segundo Harvey, o “furor da experimentação” se direcionou.

Virginia Woolf parece ter reconhecido “a impossibilidade de representar o mundo numa linguagem simples” e a necessidade de construir uma compreensão por meio da “exploração de múltiplas perspectivas”, como tantos artistas da tradição modernista (Ibid., p. 37). Quando depois Primeira Guerra Mundial, a busca pelas qualidades eternas e essenciais da modernidade se desvirtua em sua substituição pelo mito de uma ordem racional, há um afastamento. Começava a se disseminar a desconfiança de que os resultados da ciência poderiam estar equivocados, ao contrário do que preconizavam cientificistas e positivistas.

Segundo Marilena Chauí (2000), foi a preocupação com a falta de rigor das ciências que levou, por exemplo, Husserl “a propor que a Filosofia fosse o estudo e o conhecimento rigoroso da possibilidade do próprio conhecimento científico, examinando os fundamentos, os métodos e os resultados das ciências” (p. 62). Da mesma maneira, filósofos como Bertrand Russell (1872-1970) começaram a discutir os problemas lógicos das ciências, mostrando seus paradoxos e limitações.

Foi este o momento ainda, lembra Chauí, em que Marx (final do século XIX) e Freud (início do século XX) questionaram o otimismo racionalista, em diferentes campos de investigação. Marx nomeia “ideologia” o poder social que se impõe sobre pensamentos e ações dos seres humanos. Freud dá o nome de “inconsciente” à força – psíquica e social – que atua sobre a consciência, profundamente e sem que ela o saiba, controlando-a.

Diante dessas duas descobertas, a Filosofia se viu forçada a reabrir a discussão sobre o que é e o que pode a razão, sobre o que é e o que pode a consciência reflexiva ou o sujeito do conhecimento, sobre o que são e o que podem as aparências e as ilusões (CHAUÍ, 2000, p. 63).

De outro lado, segundo David Harvey, a visão racionalista e “tão limitada das qualidades essenciais do modernismo estava bastante propensa à perversão e ao abuso” (1993, p. 39). Qualquer mito poderia então se alojar na posição de verdade eterna.

A crença “no progresso linear, nas verdades absolutas e no planejamento racional de ordens sociais ideais” sob condições padronizadas de conhecimento era particularmente forte. Por isso, o modernismo resultante era “positivista, tecnocêntrico e racionalista”, ao mesmo tempo em que era imposto como a obra de uma elite de vanguarda (Ibid., p. 42).

Vários textos de Woolf mostram seu ceticismo quanto a essa crença inabalável da razão: “[...] *yet there was always something else. There was always another face, another voice*²³” (WOOLF, 1985, p. 227). A passagem, retirada de “*The Fascination of the Pool*” (“O Fascínio do Poço”), de 1929, é exemplar neste sentido. Trata-se de um retrato, de impressões sobre certo poço, de grande profundidade, localizado próximo a uma fazenda. Sobre suas águas refletem-se as imagens de juncos e de um cartaz informando que a propriedade em questão está à venda.

Mas não é a respeito do que está na superfície que Virginia Woolf pretende discorrer. Interessa-lhe “[...] *some profound under-water life like the brooding, the ruminating of a mind* [...]”²⁴ (Ibid., p. 226) que se vislumbra ao observar o poço. Na verdade, segundo Woolf, ele contém todas as espécies de queixas, confidências e pensamentos que tornam reconhecíveis em suas águas aqueles que um dia ali se postaram.

²³ “Sempre havia, todavia algo mais. Sempre outra face, outra voz” (WOOLF, 2005, p. 325).

²⁴ “[...] a vida subaquática semelhante ao ruminar, ao remoer da mente” (Ibidem, p. 323).

E, abaixo deles, diz o(a) narrador(a), move-se uma voz misteriosa que deveria saber a razão de tudo, mas não deixa nada escapar, a não ser a sensação causada pela experiência do mergulho e retorno à superfície.

Como é comum em toda a obra de Woolf, a sutileza e leveza do conto mesclam-se a um febril exame do instante. Uma espécie de angústia misturada à dúvida. Por isso, sua modernidade não pode ser associada de maneira inequívoca à mania de ruptura, ao desejo teleológico de experimentação. A inglesa está próxima à “modernidade baudelaireana sempre inseparável da decadência e do desespero” (COMPAGNON, 1990). Segundo Antoine Compagnon, o poeta francês não foi aquele que acreditou no progresso; foi antes condenado à modernidade.

Se Baudelaire, insistindo na ausência de pertinência do passado pela percepção do presente, foi um dos promotores da “superstição do novo” não há nele nenhum traço dessa religião; nenhum traço da estética da mudança pela mudança, da mudança óbvia, nem daquilo que Valéry chamará de “novo em si”. A dupla natureza do belo, ao qual se identifica a modernidade, implica ser ela também, inseparavelmente, resistência à modernidade (Ibid., p. 110).

Neste momento, compreende-se a noção de que, quando na metade do século XX, o pós-modernismo pretende romper com o projeto modernista, essa dissociação acontece com relação a uma certa modalidade da escola modernista, que faz da tradição de ruptura forma cada vez mais acrítica e, portanto, integrada ao fetichismo da mercadoria na sociedade de consumo. Isto é, ocorre a negação “menos da modernidade de Baudelaire, na sua ambigüidade [sic] e no seu dilaceramento, do que das vanguardas históricas do século XX” (Ibid., p. 103-104). A recusa ao messianismo das respostas fáceis, elitizadas e, por fim, alienadas. O pós-modernismo surge na insistência de que “não se pode aspirar a nenhuma representação unificada do mundo, nem retratá-lo como uma realidade cheia de conexões e diferenciações”, mas apenas “fragmentos em perpétua mudança” (Ibid., p. 104).

A obra de Virginia Woolf - indubitavelmente moderna - é rica porque também sinaliza esse tráfego entre o apego da tradição moderna à redenção pela arte e o desalento, a desconfiança em relação a essa possibilidade. “*The Fascination of the pool*”, “*Memoirs of a novelist*”, “*The Mark on the Wall*” e outros, apesar da ânsia em reter a verdade, também apontam para o que escorre entre os dedos. Muitos dos contos indicam aqueles elementos que, gestados na escola modernista, eclodiram no pós-modernismo, ainda que de

maneira a se dissociar da primeira. Ou ainda, apontam para os paradoxos que, segundo Compagnon, nutriram os dois movimentos.

Na formulação do francês, o “pós-modernismo resulta de uma crise essencial da história no mundo contemporâneo, de uma crise de legitimidade dos ideais modernos de progresso, de razão e de superação” (1990, p. 120). Para Compagnon, no entanto, talvez ele represente a chegada tardia da verdadeira modernidade - a ligada a Baudelaire. Não há em “*The Fascination of the pool*” e nos outros contos citados, contudo, sinal de irracionalismo, anarquia e outras noções, muitas vezes, associadas ao pós-modernismo. O próprio uso da simbologia do poço, a evocação, o lirismo arrebatador empregado por Woolf presta-se ao ideal de ampliar possibilidades, abarcar complexidades e não simplesmente mirar a opacidade da verdade. Esta cintila em seus textos, embora imperscrutável.

A contemplação do instante em Woolf implica em algo muito próximo ao poder “supra-histórico” conferido por Nietzsche à arte, em sua *Segunda Consideração Intempestiva: da utilidade e desvantagens da história para a vida*, editada em 1874. A saber, segundo citação de Compagnon, o entendimento de que “se a arte se volta para a vida e o mundo presentes, ela o faz para sublimá-las e alcançar a identidade do eterno” (1990, p. 26). É essa intuição o que importa e fascina. Para David Harvey, o mais espantoso no pós-modernismo

[...] é sua total aceitação do efêmero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico que formavam uma metade do conceito baudelairiano de modernidade [...] ele não tenta transcendê-lo, opor-se a ele e sequer definir os elementos “eternos e imutáveis” que poderiam estar contidos nele. O pós-modernismo nada, e até se espoja, nas fragmentárias e caóticas correntes de mudança, como se isso fosse tudo que existisse (HARVEY, 1993, p. 49).

Essa é a mudança na estrutura do sentimento de que Harvey fala e que comunica a chegada do pós-modernismo. Uma espécie de renúncia impensável, por exemplo, em “*The Fascination of the pool*”. Até porque não é atingir, desmascarar o sentido, reconciliá-lo com o mundo, fazer discursar a “voz” o que interessa. Importam os desvios feitos na busca, a inquietude. A compreensão de que, embora a verdade seja cambiante e fugaz demais para ser capturada, não há motivo para que não se possa empreender sua procura. Em qualquer tempo, é a liberdade de poder fazê-lo, o prazer de nela resvalar e depois se afastar, que chama a atenção em Virginia Woolf. Segundo suas próprias palavras: “*That perhaps is why*

one loves to sit and look into pools”²⁵ (1985, p. 227).

Nesta busca, vale lembrar, a linguagem e a “descoberta de alguma modalidade especial de representação de verdades eternas” (HARVEY, 1993, p. 30) sempre ocuparam lugar de destaque, mobilizando os modernistas. A questão preocupava Virginia Woolf. Como já mencionado, em ensaio de 1925, ela afirma que a forma de ficção em maior voga naquele tempo (com seu “excesso de materialismo”) “perde mais frequentemente do que retém a coisa que procuramos” (WOOLF, 2007, p. 74). Daí a admiração pelos autores russos, que estavam ou haviam forjado novas formas de expressão. Comentando sobre os textos de Tchekhov, ela diz:

[...] a ênfase é deslocada para lugares tão inesperados que a princípio é como se não houvesse de todo ênfase alguma; e então, assim como os olhos se acostumam à penumbra e discernem o formato dos objetos em um salão vemos como completa a narrativa está, como é profunda, e como fielmente em obediência à sua visão de mundo Tchekhov escolheu isto, aquilo, e algo mais, e colocou-os juntos para compor alguma coisa nova (Ibid., p. 75).

Essa formulação se aproxima da sistematização feita por Vítor Chklovski da ideia de linguagem poética como desvio da linguagem cotidiana. No ensaio “A arte como procedimento”, escrito em 1917, o formalista russo explicita a noção de que a finalidade da arte é gerar desautomatização através da singularização do objeto que o artista oferece à contemplação. Através de uma seleção de imagens e outros procedimentos, o autor singulariza o texto, gerando “estranhamento”. Ou melhor, ele produz uma espécie de desvio da linguagem comum em favor do insólito e imprevisto, capaz de distanciar o leitor em relação ao modo como apreende o mundo, desencadeando a experiência estética – uma percepção prolongada que permitiria o vislumbre de uma dimensão nova.

Nos contos de Woolf, a produção desse efeito pode ser detectada a partir mesmo da dificuldade em se definir a que gênero sua obra pertence. De um conto, o leitor (ou ao menos o leitor da virada do século passado) espera a articulação dos elementos estruturantes da narrativa. A saber, a presença de uma história e de um contador de histórias que se oporia, por exemplo, a “apresentação direta em que um único ator canta, medita ou fala para ouvirmos”, característica do gênero lírico (SCHOLLES; KELLOG,

²⁵ “É por isso, talvez, que gostamos de nos sentar para contemplar os poços” (2005, p. 325).

1977, p. 5). Bem ao gosto da escola modernista, no entanto, Virginia Woolf recusa ater-se a esses limites. Em seus textos, muitas vezes, não há ação; mas antes evocação e atmosfera. Existem neles sonoridade e ritmo que se afundam e depois se espalham na leitura.

*One drew closer to the pool and parted the reeds so that one could see deeper, through the reflections, through the faces, through the voices to the bottom. But there under the man had been to the Exhibition; and the girl who had drowned herself and the boy who had seen the fish; and the voice which cried alas! Yet there was always something else.*²⁶ (WOOLF, 1985, p. 227).

O que Virginia Woolf faz, assim como outros escritores modernistas na virada para o século XX, é testar novas possibilidades de representação. Seja diluindo a fronteira entre os gêneros ou misturando temporalidades e espacialidades, Woolf tenta traduzir o sentimento de uma geração, tateando em busca de uma resposta que sempre lhe foge. Essa busca, ao passear por caminhos improváveis, é quem desencadeia o “estranhamento” como experiência estética de que fala Chklovski. Afinal, quando, no início do século passado, a representação mimética entra em crise com as experimentações estéticas produzidas pelas vanguardas, a linguagem perde sua ligação com o real (no sentido material) e volta-se para si mesma, experimentando-se.

É o momento em que o centro da representação é o próprio sujeito e um narrador que ocupa diferentes posições busca retratar toda a fragmentação de uma realidade que é experimentada exatamente assim. É fragmentado também o sujeito do entre-guerras que entra em contato com os textos de Freud sobre o consciente e o inconsciente, ao mesmo tempo em que lida com uma sociedade que se afigura, a partir de então, como desintegrada e absurda. A literatura passa então a experimentar a linguagem como real e o romance moderno passa a se revelar como artefato linguístico, assim como a voz do próprio narrador. O estatuto da própria ficcionalidade é então desvendado diante do sujeito.

É diante desse cenário que Virginia Woolf se movimenta. Ela desconfia que, tal qual a “grande ogra” de “*Nurse Lugton’s Curtain*”, ao enfiar a agulha no pano (ao traduzir

²⁶ Chegando-se mais perto do poço, os juncos eram afastados para poder se ver mais fundo, através dos reflexos, através das faces, através das vozes, até o fundo em si mesmo. Mas lá por baixo do homem que estivera na Exposição; da moça que se afogara; do rapaz que vira o peixe; e da voz que exclamava ai, ai de mim! Sempre havia, todavia algo mais. Sempre outra face, outra voz (WOOLF, 2005, p. 323).

em palavras seus pensamentos) toda a vida vá se esvair. O que Woolf busca construir então é algo como um aroma, um *bouquet*, uma sensação, uma atmosfera capaz de remeter – e não prender – a uma rica significação. Para sustentar esse projeto é que sua narrativa passa a lançar mão de recursos literários capazes de promover esse instante fugaz de visão do desconhecido. Neste sentido, a confecção de contos breves, concisos, onde nenhum recurso pode ser distendido, tendo ao contrário que convergir para certo “tom”, serviu-lhe perfeitamente.

Em “A meia marrom”, vale relembrar, Auerbach pontua que o narrador de fatos objetivos (e totalmente miméticos) desaparece, no século XX, para que possam entrar em cena os “enigmas insolúveis”. Em Virginia Woolf, as temporalidades são dissonantes e os acontecimentos exteriores perdem seu domínio. Assim também, a questão da autoridade do narrador aparece de maneira peculiar. Woolf claramente se recusa a aceitar limitações. A carga onírica de alguns contos permite que a autora observe o improvável, ao mesmo tempo em que toda a experiência é questionada com o uso quase ininterrupto de verbos na condicional, com a singularidade de sua pontuação (repleta de vírgulas, por exemplo), com o vaguear da consciência dos personagens. Inspirada poeticamente, uma Virginia Woolf onisciente pode ampliar quase infinitamente seu foco de atuação como narradora em busca de um instante de verdade.

O que se promove em sua obra é uma espécie de conciliação sem concessões. Ainda que a tarefa seja impressionante, e o sentido impossível de ser totalmente retido, não há razão em se dar por vencida. Por isso, se o todo não pode ser observado em sua magnitude, vale atentar para o fragmento que tudo deve conter. Virginia Woolf é a narradora dos “momentos de ser”, do instante, do que ressoa. Daí sua atualidade para a sensibilidade de leitores a que, por terem visto tudo, só resta observar o entre-lugar. Nas palavras do escritor e ensaísta mexicano Octavio Paz, “a poesia nasce no silêncio e no balbuciamiento, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente à recuperação da linguagem como uma realidade total” (1976, p. 180).

Lidar com a linguagem neste entre-lugar não significa engessar o sentido ou capitular ao caos, mas sim vislumbrá-la em seu aspecto selvagem. Em “Signos em rotação” (1976), Paz afirma mesmo que não cabe mais a destruição do sentido (que significou uma saudável rebeldia em determinado momento histórico), ainda que não se saiba nada a respeito dele (o sentido), na contemporaneidade. “O poema é um conjunto de signos que buscam um significado, um ideograma que gira sobre si mesmo e em redor de um sol que

ainda não está nascendo” (1976, p. 121). Para Paz, essa incerteza gera apreensão, mas também aponta irresistivelmente para a possibilidade de uma nova arte – a “arte da conjugação”.

As antigas fronteiras se apagam e reaparecem outras; assistimos ao fim da idéia da arte como contemplação estética e voltamos a algo que o Ocidente tinha esquecido: o renascimento da arte como ação e representação coletivas e o de seu complemento contraditório, a meditação solitária [...] As obras do tempo que nasce não estarão regidas pela idéia [sic] de sucessão linear e sim pela idéia [sic] de combinação: conjunção, dispersão e reunião de linguagens, espaços e tempos (Ibid., p. 137).

Segundo o poeta mexicano, o que essa nova arte possui de característico é que não é feita de certezas, mas exploratória: “não é uma poesia que aponta um caminho, mas que o procura” (Ibid., p. 180). Noção que, de muitas maneiras, reconcilia Virginia Woolf com sua tarefa. Embora se queira ouvir a voz, completar a harmonia inacabada, talvez a maior contribuição esteja simplesmente em buscar, fazer a verdade se mostrar por um instante. É assim que se amplia o “halo luminoso, o invólucro semi-transparente”(WOOLF, 2007, p. 75) de nossas vidas. É também esse tipo de percepção que norteou a análise dos quatro contos de Woolf que aparecem a seguir.

3 O PESO DE CADA PALAVRA

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante – já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante – já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa (LISPECTOR, 2010, p. 9).

3.1 Indagações ou “Memórias de uma romancista”

Retratar pessoas, traduzir toda a complexidade de suas vidas em palavras. Esse é um tema recorrente em Virginia Woolf, que para muitos atingiu seu ápice com o romance *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 1980), publicado em 1925. Nitidamente experimental, a narrativa representou um marco na carreira da autora inglesa e pode ser facilmente resumida (mas não reduzida) através da máxima: um dia comum na vida de uma mulher. Esta não foi a única tentativa de Woolf de desvendar a existência (mesmo que de alguém inventado). Três anos depois, a autora já esclarecia no subtítulo o propósito de seu *Orlando* – *uma biografia* (Id., 1978). O livro tem como narrador o biógrafo da personagem título em seus 350 anos de uma vida marcada por uma mudança extraordinária. Orlando não só subitamente acorda *lady* Orlam, como também transforma sua personalidade ao longo de uma existência que começa no século XVI e vai até 1928.

Em um belo artigo, o cronista mineiro Paulo Mendes Campos (1922-1991) registra o sentimento por trás de uma obra que, para ele, vai muito além de seu componente de androginia, acompanhando as idas e vindas do comportamento humano.

Pois, com Orlando, VW se fez uma espécie de Diana Caçadora: a peça procurada no bosque intrincado é a identidade humana, o ser contínuo, a personalidade íntegra. A caçada serve para mostrar que a caça não existe: em vez de um eu integral, encontramos o esmiuçamento da personalidade, Orlando é um poema sobre o tempo, melhor, sobre a fugacidade do ser e das projeções do ser dentro do tempo. O tempo é o personagem (CAMPOS, 2000, p. 68).

O tema era fascinante para Woolf. E também desafiador para uma ávida exploradora das possibilidades da língua. Como comunicar a existência? Nos primeiros contos de Woolf, no entanto, o questionamento é de ordem ainda anterior. Das cinco narrativas que compõem a primeira parte do livro organizado por Susan Dick (1985), pelo menos três discorrem sobre a dificuldade de se reter a experiência através da palavra: “*The*

Mysterious Case of Miss V.” (“O misterioso caso de miss V.”), “*The Journal of Mistress Joan Martyn*” (“O diário de mistress Joan Martyn”) e “*Memoirs of a Novelist*” (“Memórias de uma romancista”). O primeiro narra o desassossego da narradora a partir do momento em que alguém familiar, mas sem grande brilho (*miss V.*) deixa de frequentar seu círculo social. Ao ver que esta “sombra” desaparecera e sonhar com ela, a narradora decide ir ao seu encontro, procurando-a (de maneira literal) e também problematizando suas relações com a quase desconhecida. Tudo isso para descobrir que *miss V.* havia morrido na manhã anterior, sem maior alarde do que fizera em vida. No segundo, uma pesquisadora encontra em Norfolk o diário de uma jovem que nascera em 1495 e falecera aos 25 anos. A partir destes registros (incompletos), o leitor conhece Joan Martyn, passando a atribuir à sua vida uma complexidade inesperada.

Essas duas narrativas, escritas em 1906, antecedem “*Memoirs of a Novelist*”, embora todas insistam na abordagem do tema da existência humana. Foi em 1909 que uma Virginia Woolf com 27 anos elaborou este que planejava ser o primeiro de uma série de retratos fictícios que escreveria (WOOLF, 1985, p. 296). “*Memoirs of a Novelist*”, contudo, não traz grande inventividade em sua forma – é narrado de maneira linear como uma espécie de crítica literária. Aqui, no entanto, já se anteveem as preocupações que norteariam a escrita da autora durante toda sua carreira. O que se pretendia capturar era a vida em si. Mesmo que, para isso, fosse preciso lançar mão de novos procedimentos que, em seus primeiros contos, mais que experimentar, Woolf nomeia ou descarta.

Não é de se estranhar, portanto, que o narrador (ou narradora, como se vai usar aqui preferencialmente) de “*Memoirs of a Novelist*” condene com tanta veemência os métodos usados por certa *miss Linsett*, a inventada biógrafa e discípula da também fictícia escritora *miss Willatt*. O conto começa com sua constatação de que Linsett, logo após a morte de Willatt, parece ter se convencido de que o mundo tinha o direito de saber mais sobre a amiga. A narradora, no entanto, logo ironiza: “*What can a biographer tell it? [...] why lives are written [...] why the life of Miss Willatt was written [...]*”²⁷ (Ibid., p. 69). Ou melhor: Willatt poderia mesmo figurar em sua biografia?

Não que a narradora - que aparece refletindo com os leitores de Woolf, enquanto analisa o texto de Linsett – desconheça o poder da memória evocada. Ao analisar as relações entre memória e história, o francês Jacques Le Goff (1994) lembra que a primeira

²⁷ O que pode um biógrafo contar? [...] por que se escrevem vidas [...] por que foi escrita a vida de *miss Willatt* [...]” (WOOLF, 2005, p. 87).

varia em função da presença ou ausência da escrita e é objeto de atenção do Estado que, para conservar traços de qualquer acontecimento do passado, faz escrever a história. A apreensão da memória depende desse modo do ambiente social e político e de um certo modo de apropriação do tempo. Concretamente, portanto, a memória é instrumento de poder. No conto, Woolf lista os motivos que levaram Linsett a escrever a biografia: “[...] *how pleasant mere writing is, how important and unreal people become in print [...] how one’s own figure can have justice done to it* [...]”²⁸ (WOOLF, 1985, p. 69).

O sentimento mais genuíno, segundo a narradora, no entanto, foi o desejo de eternizar. Amiga de Willatt, logo depois de seu enterro, Linsett sentiu que algo ia perder-se, caso não falasse logo. Confrontada com a finitude da vida, ela percebe o óbvio: o tempo passa sem cessar e, por isso, apressa-se em fixá-lo. Seu intento, contudo, é sabotado por sua própria insistência em produzir uma escrita semi-oficial. Ela parte de cartas de amigos em comum, da autorização do irmão da morta para que escreva “[...] *break down the barriers* [...]”²⁹ (Ibid., p. 70). Usa 36 páginas para cobrir os 17 primeiros anos de Willatt, mas “[...] *she hardly mentions them* [...]”³⁰. Parece querer fixar uma vida que teima em se esconder. Em seu “A reconstrução do passado” (1995), Marina Maluf lembra:

O trabalho de rememoração é um ato de intervenção no caos das imagens guardadas. E é também uma tentativa de organizar um tempo sentido e vivido do passado, e finalmente reencontrado através de uma vontade de lembrar – ou de um fragmento que tem a força de iluminar e reunir outros conteúdos conexos, “fingindo” abarcar toda uma vida (1995, p. 29).

Miss Linsett, contudo, diz a narradora, limpa o caos de lembranças e depoimentos, recorta demais, organiza como quem força peças de um quebra-cabeça a se encaixarem e, assim, esvazia suas memórias de toda força. Até mesmo um provável (e único) envolvimento amoroso de Willatt é relatado por meio de cartas em que passagens inteiras são reduzidas a asteriscos. “*The most interesting event in miss Willatt’s life, owing to the nervous prudery and the dreary literary conventions of her friend, is thus a blank*”³¹ (WOOLF, 1985, p. 73). Em vez da mulher, escreve Virginia Woolf, “*we see only a wax*

²⁸ “[...] quão agradável é o mero escrever, quão importantes e irreais as pessoas se tornam por impresso [...] como a própria figura de quem escreve pode decidir que se lhe faça justiça [...]” (WOOLF, 2005, p. 88).

²⁹ “[...] sem demolir as barreiras [...]” (Ibid., p. 88).

³⁰ “[...] mal chega a mencioná-los [...]” (Ibid., p. 89).

work as it were of miss Willatt preserved under glass”³² (WOOLF, 1985, p. 74). E é a procura de alguém real que Woolf e sua narradora partem: em busca de resquícios, fragmentos, do que escapou e não pôde ser expresso na escrita formal de Linsett.

A “boneca de cera” retratada pela biógrafa oficial quase convence a narradora de Woolf a fechar o livro. Na verdade, ela salienta, “*one has to repeat that she did live once, and it would be more to the purpose could one see that she was like then than to say (although it is true) that she is slightly ridiculous now*”³³ (Ibid., p. 70). Os registros memorialísticos, Marina Maluf lembra, devem ser lidos como “fachos de luz sobre realidades que se pretende conhecer mais profundamente, como pistas e como modos de despistar” (1995, p. 45). Eis que, subitamente, as lembranças rememoradas por Linsett passam a ser vistas pela narradora como o que verdadeiramente são: pontos de encontro de vários caminhos. Isso porque a narradora decide deixar de lado os artifícios de biógrafo: “[...] *it is clear that one must abandon miss Linsett altogether, or take the greatest liberties with her text*”³⁴ (WOOLF, op. cit., p. 74).

Afinal, a narradora se depara com uma reflexão que lhe parece de absoluta estranheza. A biógrafa atribui a Willatt toda a sorte de virtudes que deveriam lhe parecer admiráveis sendo, portanto, passíveis de serem conferidas aos amigos: bondade, retidão de caráter, amor pelas crianças e animais, devoção com o pai, benevolência com os pobres. A narradora de Woolf, então, se enfurece. Ler Linsett é “[...] *to leave the world in daylight, and to enter a closed room, hung with claret coloured plush, and illustrated with texts*”³⁵ (WOOLF, 1985, loc. cit.). Ela começa a buscar indícios de que Willatt não era o que parecia ser. O rosto largo e egoísta, o olhar ríspido e inteligente que emergem de um retrato na biografia, para ela, desabonam as banalidades escritas ao lado. Justamente o que *miss* Linsett se propõe (conscientemente ou não) a ocultar sobre a amiga parece agora saltar aos olhos da narradora.

³¹ “O fato mais interessante da vida de *miss* Willatt, devido à nervosa pudicícia e às enfadonhas convenções literárias de sua amiga, é assim um vazio” (Ibid., p. 93).

³² “[...] vemos apenas uma estátua de cera, como se fosse de *miss* Willatt preservada em vidro” (WOOLF, 2005, loc. cit.).

³³ “temos de nos repetir que ela de fato viveu em sua época, e seria mais pertinente se pudéssemos vê-la em sua aparência do que afirmar (embora seja verdade) que ela agora está ligeiramente ridícula” (Ibid., p.88).

³⁴ “[...] convém abandonar de vez *miss* Linsett, ou tomar com seu texto as maiores liberdades” (Ibid., p. 93).

³⁵ “[...] deixar o mundo à luz do dia e entrar num quarto fechado, adornado com pelúcia cor de clarete e ilustrado com textos” (Ibid., p. 94).

De uma espécie de jogo de esconder e fazer aparecer, tão característico da memória, surge a mulher Willatt. A narradora de Woolf recomenda um instante de contemplação: “*After all, merely to sit with your eyes open fills the brain, and perhaps in emptying it, one may come across something illuminating*”³⁶ (WOOLF, 1985, p. 75). O que Woolf sugere remete ao sentimento que tomaria o homem no momento da “transvaloração” de que fala Nietzsche (1844-1900). De acordo com Aline Ribeiro Nascimento, em artigo intitulado “Uma leitura nietzschiana do filme *O Trem da Vida*” (2008), esta noção se aplica a um momento em que não é possível uma posição fora da vida. Nesse instante de perda de referências, a decisão recai entre se tornar o “último homem” (que não crê em mais nada e mergulha num vazio de sentido e numa angústia paralisante) ou aquele que, “livre da razão, mais próximo dos instintos, da experiência dos sentidos, se utiliza deles para pensar numa solução que coloque a vida em primeiro plano” (NASCIMENTO, 2008, p. 116).

Segundo Nascimento, este cria porque “não é escravo de um excesso de memória, não é reativo, ressentido, ele encontrou um lugar que seu espírito habite ‘no limiar do instante’, onde a vida é o próprio jogo de forças que a compõe” (Ibid., p. 118). A *miss* Linsett de Woolf pode não viver o tipo do trauma de que fala Nascimento (sua análise se centra no filme que tem como mote a tentativa de fuga de um grupo de judeus durante o Holocausto), mas sua opção não parece ser pela vida. Orientada pelas convenções, apartada de seu instinto, Linsett não consegue sentar e ver. Antes, ela parece conferir sentido prévio a cada lembrança rememorada, fazendo com que a amiga biografada seja mumificada.

É contra essa reconstrução, que parte do momento presente e visa alcançar um objetivo específico (tornar a vida da biografada especial e virtuosa), que a narradora de Woolf se insurge. Ela começa, então, a intervir no texto, imaginar, preencher interstícios: “[...] *if we may theorise*”³⁷ (WOOLF, op. cit., p. 69). Reforça impressões. Não foge aos não ditos: “[...] *we come to an abyss*”³⁸ (Ibid., p. 73). E insufla vida a *miss* Willatt *não porque se sabe mais* sobre ela, mas porque se tem *a sensação de poder conhecê-la* ainda que de relance.

Recomendando olhá-la de diferentes ângulos, inclusive os fornecidos pela imaginação, a narradora de Woolf pode propor a composição de um retrato parcial,

³⁶ “Afinal, basta sentar de olhos abertos para ter o cérebro cheio, e alguém, quando o esvazia, pode dar com algo que ilumine” (WOOLF, 2005, p. 95).

³⁷ “[...] se nos for lícito teorizar [...]” (Ibid., p. 88).

fragmentado e, por isso mesmo, mais vivo de sua personagem. Ela nega sentido, implicação direta, abrindo a possibilidade de reconstituição da lembrança sempre a partir de um enquadramento novo, de um vislumbre. Uma espécie de inquietude que se traduz no desejo da escritora/narradora de experimentar novas formas de representação, e que, quando transposto para sua obra, acabou garantindo a Woolf lugar entre os mais inovadores escritores na virada do século passado.

A narradora de “*Memoirs of a novelist*” desconfia dos artifícios de biógrafo convencionais, da tentativa de encher páginas em branco com o que a decência e boa vontade de *miss* Linsett seleciona. Fatos não interessam. O que se busca construir (e aqui se pode imaginar se tanto a narradora do conto quanto sua autora compartilhariam do mesmo desejo) é algo como uma sensação, uma atmosfera capaz de remeter – e não engessar – à significação.

Para sustentar essa ideia é que a narrativa sugere lançar mão de recursos literários capazes de promover esse instante fugaz de visão do desconhecido. Parece ser com esse objetivo que Virginia Woolf se debruça sobre uma biografia inventada e não sobre a vida de alguém: interessa mais a representação da representação, o modo como a história é contada, a forma como os meandros da memória podem ser utilizados para compor um quadro em que linguagem problematiza linguagem.

A narradora de Woolf conhece a impossibilidade de se criar um retrato que, quanto mais fiel tenta ser à realidade³⁹, mais parece se descolar dela. Dados biográficos, fatos, intenções dúbias aprisionam uma *miss* Willatt que, cada vez mais, confunde-se com os livros que ela escreveu e jazem esquecidos nas prateleiras. A narradora prefere procurar por indícios que “[...] *creep out in the notes, in her letters, and most clearly in her portraits*”⁴⁰ (WOOLF, 1985, p. 74). Ou seja, como Woolf, ela quer procurar novas possibilidades, conceder à escrita um pouco mais das qualidades da memória.

“Memória é a um só tempo lembrar e esquecer [...]. Por isso, ao lembrar, o

³⁸ “[...] aqui chegamos a um abismo” (WOOLF, 2005, p. 92).

³⁹ Até meados do século XIX, entendia-se que a realidade objetiva, na visão positivista e cientificista, poderia ser conhecida, transformada e, portanto, apropriada esteticamente através da noção de “cópia fiel”. Esta é a realidade que Linsett almeja aprisionar. No conto, no entanto, a narradora parece perceber o real segundo sua apreensão pela consciência humana, de maneira fragmentada e sendo, portanto, múltiplo como a subjetividade. Desse modo, ela reflete as dúvidas que surgem naquele momento (início do século XX) no que diz respeito, por exemplo, aos limites da razão, do conhecimento humano e da representação.

⁴⁰ “[...] emanam das notas, das suas cartas e, com mais clareza ainda, dos seus retratos” (Ibid., p. 94).

indivíduo memorizador constrói paisagens e imagens que são verdadeiros campos de significação para o lembrado”, diz Marina Maluf (1995, p. 70). Embora sejam fragmentárias e desconexas, as lembranças evocadas detêm um sentido de unidade “cujas associações e analogias raramente são transparentes” (Ibid., p. 71). É nesse jogo de ocultamento que repousa a riqueza da memória.

Se Woolf leva esta noção até o limite em narrativas que tratam do instante de revelação e epifania ou que se utilizam do fluxo de consciência, a nova possibilidade narrativa ainda está sendo construída pela jovem autora de *“Memoirs of a novelist”*. Esta não é uma história sobre um instante de revelação, mas antes outra, anterior, sobre a impossibilidade de se reter sentido e a impotência do autor diante disso. É um conto sobre as dificuldades de se escrever ali, na virada do século, quando se tateava em busca de um modelo novo – que estava em vias de ser encontrado. O conto, vale lembrar, foi escrito em 1909. *Mrs. Dalloway* - com seu narrador que não fixa o olhar, mas submerge, emerge, comunica-se subterraneamente com outros olhares e parece observar de diferentes lugares, de maneira simultânea – foi publicado em 1925.

No conto, Woolf e sua narradora refletem, questionam, procuram uma saída para seu desejo. Através de recortes e indícios, apontam para um lugar que, mesmo contrastando com outros, soma-se e se refere ao que está além, à fronteira invisível que leva a outros universos. Ela quer dizer sobre uma vida única. Como uma pintora que coloca seu modelo no centro da sala e procura captá-lo por diversos ângulos que lhe fogem, a jovem Woolf já prefere o retrato incompleto, mas profundo. Com fragmentos, luta para proporcionar uma visão fugaz de uma existência encerrada. Ao contrário de Linsett em seus pormenores sobre a morte de Willatt, Woolf pretende alcançar a vida quaisquer que sejam suas dificuldades.

*“It is easier to write about death, which is common, than about a single life”*⁴¹ (WOOLF, 1985, p. 78), reconhece. Linsett quer “[...] *an end undisturbed by the chance of a fresh beginning*”⁴² (Ibid., p. 79). Ela não abre mão das convenções. Sente a emoção da morte como se significasse algo, mas recusa-se a devassar também esse abismo. Por isso, terminada a biografia, ressenete-se do que escapa – a vida: “[...] *when she went home and had her breakfast, she felt lonely, for they had been in the habit of going to Kew Gardens*

⁴¹ “É mais fácil escrever sobre a morte, que é comum, do que sobre uma vida única” (WOOLF, 2005, p. 100).

⁴² “[...] um fim não perturbado pelo acaso de um novo começo” (WOOLF, 2005, loc. cit.).

together on Sundays”⁴³ (WOOLF, 1985, p. 79). Woolf aceita a impossibilidade de tudo abarcar, mas não abre mão do vislumbre, do incompleto, do multifacetado e, assim, toma o caminho oposto ao de Linsett.

“*Memoirs of a novelist*” pode ser lido, assim, não apenas como um conto sobre impossibilidades, sobre o que não é alcançável pela escrita. Na realidade, seu próprio debate indica caminhos passíveis de serem seguidos. Quase trinta anos depois, por sinal, esse mote seria retomado na série [*Portraits*]⁴⁴ ou [Retratos] que Woolf esboçou e previa a colaboração da irmã, a pintora Vanessa Bell. Neles, uma autora em pleno domínio de sua técnica abre mão das convenções. Sem enredo propriamente dito, os contos assemelham-se a esquetes, instantâneos que flagram o instante de devaneio de um casal, uma mulher francesa em um trem e assim por diante.

Da mesma forma, em *O leitor comum* (2007), Virginia Woolf presta uma espécie de tributo através de seu “Jane Austen”, que é a antítese perfeita de “*Memoirs of a novelist*”. Neste ensaio, em vez da enxurrada de informações com que *miss* Linsett brinda o leitor no conto, tem-se agora a mente arguta de Virginia Woolf, compondo um retrato. A Jane Austen que surge de seu texto é a moça que escrevia pelos cantos da casa, lia em voz alta suas obras para os irmãos e que, mirando seu olhar certo para o mundo que a cercava, conseguiu um equilíbrio de dons “singularmente perfeito” (WOOLF, 2007, 68). Uma vida e um talento que puderam ser desvendados, segundo Woolf, graças às cartas, livros e bisbilhotice que “nunca é desprezível; com uma certa ordenação, ela serve admiravelmente aos nossos propósitos” (Ibid., p. 59).

Anos antes, em “*Memoirs of a novelist*”, ao dizer sobre os limites, a rigidez imposta pela enumeração de fatos e eventos em um texto, Woolf como que já dirigia o olhar do leitor e também da biógrafa Linsett. “Cometa pequenas indiscrições e bisbilhotices. Espie através das entrelinhas, perceba o que revelam os olhares nas fotografias” - ela parece aconselhar, antecipando a forma como elaboraria seu “Jane Austen” quase vinte anos depois. Desconstruindo a biografia tão formalmente composta por Linsett, a narradora/autora propõe que a percepção do leitor se afine. Afinal, ao mesmo tempo em que fatos são cuidadosamente descartados, discute-se a possibilidade de enxergar algo

⁴³ “[...] quando foi para casa e tomou seu desjejum, sentiu-se sozinha, pois elas tinham o hábito, aos domingos, de irem juntas a Kew Gardens” (WOOLF, 2005, p. 100).

⁴⁴ Oito desses [*Portraits*], além de “*Uncle Vanya*” (“Tio Vanya”), foram recuperados e estão na coletânea de Susan Dick. Segundo ela, provavelmente fariam parte de um trabalho intitulado *Faces and Voices* mencionado em cartas.

inusitado nas ruínas. É assim que, em um de seus contos mais antigos, a Woolf que desafiaria a linearidade da narrativa com *Mrs. Dalloway* (1980), ensaia um novo modo de escrever, e também de ler.

3.2 Tateando “A marca na parede”

No segundo momento da carreira de Woolf, que vai de 1917 a 1921, conforme proposto por Susan Dick, os questionamentos da autora deixam de ser apenas tematizados. Agora, ela passa a testar possíveis caminhos também no campo formal. A coletânea *Monday or Tuesday* (*Segunda ou terça*), publicada em 1921, reúne uma produção fortemente experimental. Suas oito⁴⁵ narrativas curtas prescindem quase que absolutamente de ação. Em “*An Unwritten Novel*” (“Um romance não escrito”), “*A Haunted House*” (“Uma casa assombrada”) ou mesmo em “*Monday or Tuesday*” (que dá nome ao livro), o que valem são as impressões.

Assim acontece com “*The Mark on the Wall*” (“A marca na parede”) que também figura no livro, embora tenha ido para o prelo anteriormente em 1917, ganhando com isso o *status* de integrar a primeira publicação da Hogarth Press⁴⁶. Todo o conto se desenvolve em torno de uma marca na parede. Não um símbolo ou desenho, mas “[...] *a small round mark, black upon the white wall, about six or seven inches above the mantelpiece*”⁴⁷ (WOOLF, 1985, p.83). É a ela que os pensamentos da narradora se atiram, na tentativa de desvendar sua origem. Seria um prego, buraco, folha, racha na madeira? O que é a marca negra? Um mistério que, ao longo do texto, fascina e provoca desdém. A narradora reconhece que pode se levantar de onde está sentada e verificar de que se trata. Mas não é isso que se quer. Desvendar a verdade não basta: “[...] *because once a thing’s done, no one ever knows how it happened*”⁴⁸ (Ibid., p. 84).

Mas como evitar fazê-lo? Sabe-se “[...] *how readily our thoughts swarm upon a new object, lifting it a little way, as ants carry a blade of straw so feverishly, and then*

⁴⁵ A segunda parte de *The complete shorter fiction* contém, além dos oito textos de “*Monday or Tuesday*”, três outros contos: “*The Evening Party*” (“Noite de festa”), “*Solid Objects*” (“Objetos Sólidos”) e “*Sympathy*” (“Condolência”).

⁴⁶ O livro *Two Stories* traz ainda uma história curta de Leonard Woolf: “*Three Jews*”.

⁴⁷ “A marca, negra na parede branca, era pequena e arredondada, a uns quinze centímetros acima do parapeito da lareira” (WOOLF, 2005, p. 105).

⁴⁸ “[...] porque, uma vez feita uma coisa, ninguém nunca sabe como aconteceu” (Ibid., p. 106).

*leave it [...]'*⁴⁹ (WOOLF, 1985, p. 83). Contudo, não estaria nestas idas e vindas toda a riqueza da experiência humana?

Neste ponto, é válido relembrar o contexto em que a autora de *"The Mark on the Wall"* o escreveu. O crítico Anatol Rosenfeld (1912-1973) fala sobre a correspondência de cada fase histórica ao que chama de um "[...] certo *Zeitgeist*, um espírito unificador que se comunica a todas as manifestações de culturas em contato [...]" (ROSENFELD, 1996, p. 75). Interdependência e sentimento que se estendem ainda às várias esferas do saber, tais como ciências, artes, filosofia. Assim aconteceu no período moderno. Rosenfeld toma como exemplo o que chama de "desrealização" na pintura e sua projeção em outras esferas. Ele lembra que, desde o início do século XX, correntes como o cubismo, expressionismo ou surrealismo, além do próprio abstracionismo, fizeram desaparecer a tendência de se reproduzir a realidade empírica (função mimética).

"O retrato desapareceu" (Ibid., p. 77) – ele afirma. E não só na pintura. A hipótese de Rosenfeld é de que a eliminação da ilusão de espaço nas telas corresponda, no romance moderno, a da sucessão temporal. Do tempo que permite ao narrador compor - linha após linha, fato após fato, detalhe após detalhe - cenários, personagens, acontecimentos e suas relações capazes de delinear visões de mundo precisas. A abolição das cronologias, das ações encadeadas, a fusão de passado, presente e futuro tornam a narração "padrão plano em cujas linhas se funde, como simultaneidade, a distensão temporal" (Ibid., p. 83). É isso o fundamentalmente novo. Assim,

[...] se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade, ou melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra de arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno (Ibid., p. 97).

É por isso que é possível encontrar em *"The Mark on the Wall"* algumas saídas para as indagações da narradora de *"Memoirs of a Novelist"*. Se esta se afligia com a enfadonha meticulosidade da biógrafa Linsett, agora é hora de verdadeiramente *sentar de olhos abertos para ter a mente cheia*. Em *"The Mark on the Wall"*, a narradora vê, rememora, vislumbra, devaneia, volta a olhar, problematiza, enxerga novamente, pressupõe, descarta,

⁴⁹ "[...] quão de pronto nossos pensamentos se atiram a um novo objeto, erguendo-o por um pouco, assim como formigas que carregam febrilmente uma lasca de palha e depois a abandonam" (WOOLF, 2005, p. 105).

fixa, surpreende-se... e descobre. A narrativa oscila o tempo todo entre o elemento externo (a marca na parede) e os internos (a lembrança de que o sinal pode ter sido feito pelos antigos moradores da casa, reminiscências sobre objetos perdidos, a percepção de que dificilmente a causa da marca seria descoberta, a satisfação em poder simplesmente devanear).

A determinação temporal depende inteiramente da relação com elementos exteriores. O conto é repleto de anacronias e anisocronias⁵⁰, que têm como ponto de estabilidade o olhar que a narradora dirige à marca na parede. “*Rather to my relief the sight of the mark interrupted the fancy [...]*”⁵¹ (WOOLF, 1985, p.83). “*I must jump up and see for myself what that mark on the wall really is [...]*”⁵² (Ibid., p. 88). É ela o elemento deflagrador da série de devaneios, memórias, conjecturas, mas também seu lugar de ancoragem. Contudo, pode-se dizer que a marca na parede é acessória na tentativa de Woolf em tratar de seu verdadeiro tema: o modo de funcionamento da mente e de apreensão das coisas.

Daí o recurso à primeira pessoa na narrativa e as bruscas mudanças de ordem e duração no discurso. Com “*The Mark on the Wall*”, Virginia Woolf quer mostrar sensações, as idas e vindas da consciência, seu modo de percepção do real. Ou seja, aqui ela ensaia o uso do fluxo de consciência, que seria presença constante em sua obra a partir de então. No conto, o leitor - como se tivesse tomado emprestados os olhos da narradora - experimenta seu vai-e-vem de emoções e pensamentos, enquanto fixa o olhar na marca: atenção, devaneio, suposição, desdém, elucubração, agitação, enfado e depois a quase inexpressiva constatação:

⁵⁰ Na definição de Benedito Nunes, em seu *O tempo na narrativa* (2008), anacronia seria “a discordância entre a ordem da *história* e a do *discurso*” (p. 79). Suas principais formas, segundo a nomenclatura de Genette, são a analepse (retrospecção) e a prolepse (antecipação). Já a anisocronia seria a “diferença proporcional entre a duração dos acontecimentos e a duração do fluxo do discurso” (NUNES, 2008, p. 79). Aqui figuram, entre outros, o sumário (em que o tempo do discurso é reduzido em relação ao da história), a pausa ou digressão (em que o tempo da história para e o do discurso continua) e a elipse (quando determinado elemento é retirado).

⁵¹ “Mas, para meu alívio, a fantasia foi interrompida pela visão da marca [...]” (WOOLF, 2005, p. 105).

*Someone is standing over me and saying –
 ‘I’m going out to buy a newspaper.’
 ‘Yes?’
 ‘Though it’s no good buying newspapers... Nothing ever happens. Curse
 this war; God damn this war!... All the same, I don’t see why we should
 have a snail on our wall.’
 Ah, the mark on the wall! It was a snail⁵³ (WOOLF, 1985, p. 89).*

Retirado o véu, a marca não interessa mais. O caramujo – ou o que quer que estivesse preso à parede - não importa. Ele pode ser recolhido: o vínculo com a realidade poderia ser outro. A marca aparece como deflagradora de cadeia de ideias, como mote para a sondagem reflexiva. É esse o verdadeiro tema de “*The Mark on the Wall*”. Por isso, a narrativa de Woolf oscila em pensamentos que se constroem uns a partir dos outros.

Observe-se o trecho, logo no início, em que a narradora ao perceber a marca, cogita a possibilidade de ela ser proveniente de um buraco deixado por um prego. *Este* poderia ter servido para pendurar determinada miniatura escolhida pelos antigos moradores da casa. *Estes*, por sua vez, embora parecessem pessoas interessantes, mal falaram com a narradora que nunca mais os viu. Contudo, *esta* consegue imaginar que tipo de quadro eles colocariam na parede, deixando o sinal. Ah, sim, a narradora pensa ainda que poderia simplesmente se levantar e verificar do que se trata... Mas de que adiantaria? Como poderia ter certeza de qualquer coisa - ela reflete - se é tão pequeno o controle que exercemos sobre nossas vidas?

⁵² “Tenho de me levantar para ir ver em pessoa o que é realmente esta marca na parede [...]” (Ibidem, p. 111).

⁵³ Alguém está de pé, acima de mim, e diz:

‘Vou sair um instante para comprar um jornal’.

‘Hein?’

‘Se bem que nem adianta comprar jornais... Nunca acontece nada. Maldita guerra; que Deus maldiga esta guerra!... Seja como for, não vejo por que tínhamos de ter um caramujo na parede.’

Ah, a marca na parede! Era um caramujo (WOOLF, 2005, p. 113).

*Oh! dear me, the mystery of life! The inaccuracy of thought! The ignorance of humanity! [...] What a scraping paring affair it is to be sure! The wonder is that I've any clothes on my back, that I sit surrounded by solid furniture at this moment. Why, if one wants to compare life to anything, one must liken it to being blown through the Tube at fifty miles an hour – landing at the other end without a single hairpin in one's hair! Shot out at the feet of God entirely naked! Tumbling head over heels in the asphodel meadows like brown paper parcels pitched down a shoot in the post office! With one's hair flying back like the tail of a racehorse. Yes, that seems to express the rapidity of life, the perpetual waste and repair; all so casual, all so haphazard...*⁵⁴ (WOOLF, 1985, p. 84).

Para a narradora, a superfície das coisas esconde a profundidade do pensamento. É preciso escavá-la, procurar caminho em meio ao turbilhão - de sensações, emoções e lembranças que lançam aleatoriamente a todos de um lado a outro. Enfim, retirar camadas em busca de sentido: escavar. Daí a observação de que esse modo de proceder (tanto no momento da apreensão da coisa em si quanto de sua expressão através da escrita) guarda profundas semelhanças com o que Husserl, no início do século XX, chamou de atitude fenomenológica. E de que, portanto, o *Zeitgeist* de que fala Rosenfeld possivelmente determinou também as relações entre filosofia e literatura, neste momento histórico (como em outros). A proposta do filósofo alemão era a “busca de significados das experiências que chegam à consciência” (BOAVA; MACEDO, 2011, p. 472). Por isso, o método fenomenológico não pretende ser empírico ou dedutivo, mas descritivo. Uma maneira, na famosa definição de Husserl, para a “volta às coisas mesmas”.

Em sua introdução de *A crise da humanidade européia e a filosofia* (1996) de Husserl, o filósofo Urbano Zilles lembra que o termo fenômeno (pelo qual se entende tudo o que aparece, manifesta-se ou se revela) foi usado por Platão (400 a.C) para designar o mundo sensível, em oposição ao mundo inteligível. Embora a dissociação entre *aparência* e *ser* não tenha sido aceita por todos - como Aristóteles (300 a.C.) e Tomás de Aquino (1225-1274) -, foi ela que passou a vigorar, sobretudo em Hume (1711-1776) e Kant (1724-1804). O último, Zilles lembra, canonizou a separação entre o fenômeno (o que

⁵⁴ Oh, meu Deus, o mistério da vida! A inexatidão do pensamento! A ignorância da humanidade! [...] Como é preciso aparar e raspar para ter certeza! Espanta é que eu tenha roupas no corpo, que me sente rodeada, neste momento, de móveis sólidos. Porque, se quisermos comparar a vida a alguma coisa, temos que equipará-la a ser levada pelo metrô a oitenta quilômetros por hora – desembarcando no outro extremo sem um único grampo no cabelo! Lançada totalmente nua aos pés de Deus! De pernas para o ar nas campinas de asfódelos como embrulhos de papel pardo jogados, no correio, pela calha abaixo! Com o cabelo voando para trás como o rabo de um cavalo de corrida. Sim, isso parece expressar a rapidez da vida, o gasto perpétuo e a perpétua recuperação; e tão por acaso, tão a esmo... (WOOLF, 2005, p. 106-107)

aparece como objeto de nossa experiência) e a coisa em si. “Assim a fenomenologia de Kant concebe o ser como o limite da pretensão do fenômeno, permanecendo o próprio ser fora do alcance da razão pura” (HUSSERL, 1996, p. 16). Contudo, é justamente contra essa noção de que aquilo que aparece na experiência atual não é a verdadeira coisa que Husserl se insurge, propondo uma reorientação do pensamento puro.

O grande objetivo de Husserl foi estabelecer uma base epistemológica para a filosofia, convertendo-a em uma ciência do rigor. Daí a proposta de resgatar o contato original com o objeto (na consciência) – para o que era indispensável a superação de atitudes naturalistas e psicologistas e a utilização de regras sistemáticas capazes de definir as variações dos objetos apreendidos. Assim, Husserl eleva a consciência à condição de *indispensável* para o conhecimento, ressaltando seu componente intencional (toda consciência é consciência de algo). Ele não nega a relação do fenômeno com o mundo exterior. Contudo, Zilles enfatiza, o filósofo prescinde dessa relação: interessa mais o puro fenômeno como se mostra à consciência no presente. “A fenomenologia husserliana pretende estudar, pois, não puramente o ser, nem puramente a representação ou aparência do ser, mas o ser tal como se apresenta no próprio fenômeno” (Ibid., p. 17).

Veja-se como ele explicita seu método que não é cético, nem judicativo, mas descritivo. Primeiro, é necessária a suspensão do juízo (*epoché*). Sem considerar nada como verdadeiro ou falso, é preciso examinar o objeto da consciência em sua objetividade, em seu sentido para a consciência, sem levar em consideração (ou colocando entre parênteses) tudo o que é dito sobre ela, seja na ciência, filosofia ou senso comum. Opera-se então a neutralização, quando se descreve o que se vê de modo impessoal, reduzindo as coisas aos fenômenos. Nesta operação, depara-se com dois momentos da mesma estrutura intencional: noese (sujeito ou consciência) e noema (a objetividade do objeto que não é o próprio objeto, mas o sentido da coisa para a consciência).

A constatação fenomenológica é a de que a consciência se define pelo objeto que visa. Por isso, a compreensão de que sua análise só pode ser feita em termos de sentido. Ou melhor, “ao ir às coisas mesmas, à procura de exprimir aquilo que é dado diretamente na consciência, a fenomenologia descreve e analisa o significado e a relevância da experiência humana⁵⁵” (BOAVA; MACEDO, 2011, p. 471). Ela busca um modo de acesso ao

⁵⁵ Segundo Zilles, para Husserl, a experiência não pode ser reduzida “à empiria sensível do mundo físico” (HUSSERL, 1996, p. 45). Ela é um ato de consciência: “vinculando a experiência ao mundo da vida, ou seja, ao mundo pré-científico, pode-se falar de experiência estética ou religiosa, enfim,

conhecimento que compreenda “os significados esquecidos, ocultos e nebulosos” (Ibid., p. 485). Ou seja, quer atingir a essência, recuperar um mundo que precede toda a conceitualização metafísica e científica: o *Lebenswelt* (mundo da vida).

Em outras palavras, todo o fenômeno tem uma essência, que não se reduz ao fato. A intuição da essência distingue-se da percepção do fato, pois é a visão do sentido ideal que atribuímos ao fato materialmente percebido que nos permite identificá-lo [...] A essência persiste como pura possibilidade, como necessidade que se opõe ao fato. Por isso há tantas essências quantas significações nosso espírito é capaz de produzir. As essências constituem uma espécie de armadura inteligível do ser, tendo sua estrutura e suas leis próprias. Elas são o sentido a priori no qual deve entrar todo mundo real ou possível. Assim pode-se obter uma compreensão *a priori* do ser, independentemente da experiência efetiva porque a intuição de essências é intuição de possibilidades puras (HUSSERL, 1996, p. 21-22).

É neste sentido que “The Mark on the Wall” constrói-se como uma espécie de passeio pela subjetividade da narradora – e como um *exercício para olho e mão* de Woolf. Aqui, a escritora inglesa testa um modo de ver e comenta sem rodeios sobre um possível processo de composição. Sem mediações, rumo à essência, este tem como ponto de partida e cenário a consciência (de algo):

[...] *I want to think quietly, calmly, spaciouly, never to be interrupted, never to have to rise from my chair, to slip easily from one thing to another, without any sense of hostility, or obstacle. I want to sink deeper and deeper, away from the surface, with its hard separate facts. To steady myself, let me catch hold of the first idea that passes...*⁵⁶(WOOLF, 1985, p. 84-85).

Woolf e sua narradora parecem querer circunscrever a marca com seus pensamentos, mas desdenham a possibilidade de fixar um sentido. Afinal, o que é o conhecimento? “*What are our learned men save the descendants of witches and hermits who crouched in caves and in woods brewing herbs, interrogating shrew-mice and writing down the language of the stars?*”⁵⁷ (Ibid., p. 87). Prefere-se um mundo sem professores,

de experiência da subjetividade” (Ibid., p. 45). É desse tipo de experiência que Woolf parece continuamente tratar.

⁵⁶ [...] Quero pensar com calma, em paz, espaçosamente, nunca ser interrompida, nunca ter de me levantar da cadeira, deslizar à vontade de uma coisa para outra, sem nenhuma sensação de hostilidade, nem obstáculo. Quero mergulhar cada vez mais fundo, longe da superfície, com seus fatos isolados, indisputáveis. Firmar-me bem, deixar-me agarrar a primeira ideia que passa... (WOOLF, 2005, p. 107).

⁵⁷ “O que são nossos homens de saber senão descendentes de bruxas e eremitas que se acoravam em grutas e nas matas preparando suas beberagens de ervas, interrogando musaranhos e anotando a linguagem das estrelas?” (Ibid., p. 111).

especialistas ou doutores do saber – que se desdobrariam para reter, mesmo que artificialmente, uma significação única. A tentativa é de ampliar as possibilidades. Em um de seus devaneios, a narradora profetiza que os escritores do futuro saberão que o assunto mais importante a tratar em seus livros serão “*the depths*” (WOOLF, 1985, p. 85) ou as profundidades. Afinal, há um número infinito de reflexões que se desprendem a partir do olhar para o mundo. E é esse tipo de experiência que interessa proporcionar.

3.3 Súbito encontro: Uma Recapitulação

Do mesmo modo que o desenvolvimento da fenomenologia husserliana e as descobertas de Freud e Marx, a afirmação feita pelo filósofo Henri Bergson (1859-1941) acerca da existência de uma memória profunda, pessoal, “pura” - sob uma memória superficial e anônima – foi uma das percepções responsáveis pelas grandes transformações no campo da filosofia e literatura, na virada para o século XX. Le Goff (1994) lembra que, ao considerar central a noção de “imagem”, na encruzilhada da memória e da percepção, realçando seus laços com o espírito, a teoria bergsoniana exerce grande influência, marcando o ciclo narrativo de Marcel Proust e seu *Em busca do tempo perdido*, por exemplo.

Também para o belga George Poulet (1992), embora enfoque em *O Espaço Proustiano* as diferentes perspectivas com que Bergson e Proust trataram tempo e memória, as semelhanças entre o pensamento dos dois são muitas. De acordo com Poulet (1992), a justaposição de estados de consciência (projeção do tempo no espaço) é a maior crítica que Bergson irá dirigir à inteligência. Poulet, no entanto, afirma que a necessidade bergsoniana de destruir este ‘espaço’, de retornar, pela intuição, à duração pura (*durée*), encontra em Proust um defensor, e também uma espécie de “desertor”. Existiria, segundo Poulet, uma espécie de “boa justaposição, um espaço estético, onde, ordenando-se, os momentos e os lugares formam a obra de arte, conjunto memorável e admirável” (1992, p. 11).

Em Proust, isso se manifestaria na “simultaneidade do sucessivo, a presença, no presente, de um outro presente, o passado”(Ibid. p. 80). Na realidade, Poulet escreve de modo a ressaltar na obra do francês dois métodos de tratamento do tempo e, portanto, da memória: por justaposição e superposição. O primeiro, que mais interessa ao autor em seu

intuito de ressaltar o tratamento dado por Proust ao espaço, supõe a “simultaneidade das realidades reunidas”. O segundo é aquele mais estreitamente bergsoniano em que “superpor imagens sucessivas dos seres seria agir como o próprio tempo: enterrar o que não é mais para dar lugar ao que vem a ser” (POULET, 1992, p. 78). Esse seria o método, segundo Poulet, da própria Virginia Woolf em seus romances onde “cada nova página tem a finalidade de recobrir a página precedente” (POULET, 1992, loc. cit.), reproduzindo um duplo movimento de invasão e fuga.

Para o crítico literário, a escritora inglesa parece cogitar, como Marcel Proust, em “uma espécie de superposição periódica ou irregularmente rompida por um fenômeno inverso de levantamentos que [...] fazem aflorar à superfície camadas antigas” (Ibid., p. 79). Sabe-se das diferenças entre Proust e Virginia. Em *O fluxo de consciência*, Robert Humphrey avalia que, *Em Busca do Tempo Perdido*, o francês se ocupa do aspecto rememorativo da consciência com “finalidades de comunicação” (HUMPHREY, 1976, p. 4). Woolf, por sua vez, em seus textos que trabalham o fluxo de consciência, enfatizaria “a exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico de personagens” (HUMPHREY, 1976, loc. cit.).

No conto “*A Summing up*” (“Uma recapitulação”), escrito logo após o término de *Mrs. Dalloway* (1925), a questão da temporalidade na narrativa adquire um significado importante. A obra traz como protagonista Sasha Latham, uma das convidadas para a festa de Dalloway, e acompanha seu passeio pelo jardim, ao lado de *mr.* Pritchard. Este senhor – “[...] *an esteemed civil servant and a Companion of the Bath* [...]”⁵⁸ (WOOLF, 1985, p. 208) – é uma agradável companhia que carrega uma qualidade especial: não para de falar. Sua eloquência é tanta que a narradora não consegue deixar de fazer uma irônica analogia: “*Written down what he said would be incredible – not only was each thing he said in itself insignificant, but there was no connection between the different remarks*”⁵⁹ (WOOLF, 1985, loc. cit.).

Assim, a tímida Sasha – diante da verbosidade do amigo – esquece-se de sua presença e começa a pensar em outra coisa. Seu devaneio, no entanto, não é da mesma natureza daquele de “*The Mark on the Wall*”. A mulher delicia-se, sim, com o passeio e a

⁵⁸ “[...] um respeitado funcionário público e cavaleiro da Ordem do Banho [...]” (WOOLF, 2005, p. 297).

⁵⁹ “Por escrito, o que ele dizia seria inacreditável – não só cada coisa dita era insignificante em si mesma, como também não havia ligação entre as diferentes observações” (WOOLF, 2005, loc. cit.).

visão do céu, com o cheiro de roça que lembra a casa de sua infância; reflete sobre as realizações humanas e a solidez da casa de Dalloway; ouve o alarido das pessoas... Dessa vez, contudo os devaneios da personagem de Woolf são subitamente interrompidos por um outro tipo de experiência psíquica.

[...] and she and Bertram sat down on deck chairs, she looked at the house veneratingly, enthusiastically, as if a golden shaft ran through her and tears formed on it and fell, in profound thanksgiving⁶⁰ (WOOLF, 1985, p. 209).

A noite ganha um brilho inesperado, a partir daí. Sasha Latham tem uma epifania. Sua visão transfigura-se. Mesmo um galho de árvore parece-lhe diferente: *“[...] became soaked and steeped in her admiration for the people of the house; dripped gold; or stood sentinel erect. It was part of the gallant and carousing company - a mast from which the flag streamed⁶¹[...]”* (WOOLF, 1985, loc.cit.).

Nesta narrativa, como em outras do começo do século XX, a revelação epifânica extrapola sua origem bíblica de aparição ou irrupção de Deus no mundo. Segundo Olga de Sá, transformada em técnica literária por autores como James Joyce, ela passa a contribuir “para matizar os acontecimentos cotidianos e transfigurá-los em efetiva descoberta do real” (SÀ, 1979, p. 131).

Assim, o Espírito não sopra nos ouvidos de Sasha, nem anjos surgem diante de si. A própria vida é que parece emergir e lhe ser revelada. Não importa mais a ela sua timidez ou falta de jeito, não lhe causa mal-estar sua introspecção. *“To be them would be marvelous, but she was condemned to be herself and could only in this silent enthusiastic way, sitting outside in a garden, applaud the society of humanity from which she was excluded⁶²”* (WOOLF, op. cit., p. 209).

Ao analisar o uso da epifania na obra de Joyce, Olga de Sá (1979) identifica três níveis do procedimento: epifania-visão (como revelação presentativa, imediata); a epifania-

⁶⁰ [...] quando ambos se sentaram em cadeiras de armar, ela olhou para casa com veneração, com entusiasmo, como se uma flecha de ouro a varasse e lágrimas se formassem na própria flecha e caíssem, em profunda manifestação de gratidão (WOOLF, 2005, p. 299).

⁶¹ “[...] embebeu-se e deixou-se impregnar da admiração que ela sentia pelas pessoas da casa; ou vertia ouro; ou mantinha-se ereto, de sentinela. Era parte da legião galante e avinhada – um mastro no qual se desfraldava a bandeira [...]” (WOOLF, 2005, loc. cit.)

⁶² “Ser os outros seria uma maravilha, mas ela estava condenada a ser ela, podia apenas, desse modo silencioso e entusiástico, sentada num jardim ao ar livre, aplaudir a sociedade humana da qual fora excluída” (WOOLF, 2005, loc. cit.).

crítica como reversão irônica (a anti-epifania) e a epifania-linguagem (revelada na própria palavra, operativa). *A flecha de ouro que vara o coração* de Sasha pertence ao primeiro tipo: ela é experimentada como dom, transfiguração. Para Mrs. Latham, a vida agora verte ouro. A epifania aqui surge como um ajuste de foco, uma súbita manifestação capaz de representar um momento delicado e fugidio. Ela é a terceira qualidade do Belo de que fala o *Stephen Hero* - a primeira versão de James Joyce para seu *Retrato do artista quando jovem* (1916)⁶³. A epifania de Sasha é a apresentação, para o leitor, de uma *experiência* da consciência.

Benedito Nunes (2008) lembra que a tematização do tempo integrada à forma de narrar, em contraposição à simples reflexão sobre a realidade temporal, é uma das grandes mudanças que o romance experimentou nas primeiras décadas do século XX. Da mesma forma, a passagem da consciência individual ao posto de centro mimético da narrativa “aliviou e em alguns casos liberou o enredo da obediência ao princípio da causalidade estrita, indissociável do tempo físico” (NUNES, 2008, p. 56). Assim, Virginia Woolf concebe a epifania de sua personagem como um instante de silêncio: ela incorpora à trama do conto as mudanças da duração interior (a *durée* de Bergson), em contraste à objetividade do tempo cronológico.

Veja-se como isto acontece no conto, a partir de uma interferência da voz narrativa. Na realidade, no momento em que a narradora comenta sobre como a prodigalidade da fala de Pritchard pareceria atordoante por escrito, ela indica o tipo de experiência a ser apresentada. Também o leitor é confrontado, de início, com uma profusão de detalhes sobre um passeio *qualquer*, numa noite *qualquer* da vida de *qualquer* dupla de amigos. Contudo, o que parece importar não é a insignificância desses acontecimentos em si mesmos, mas o que neles está implícito, subterrâneo. Mr. Pritchard fala, fala sem cessar e apenas se pode imaginar os assuntos de que trata. O texto de Woolf comenta sobre a noite, as idiossincrasias do cavalheiro, a personalidade de Latham. Então, subitamente, a história se paralisa. *Qualquer coisa* irrompe e tudo está embebido pelo ouro que verte do galho de árvore vislumbrado por Sasha Latham.

Por isso, também o leitor é arrancado como ela de sua revelação quando o inquieto

⁶³ Como mencionado por Olga de Sá (1979), no romance, para explicar ao amigo o que é e como todos os objetos são suscetíveis de epifania, Stephen toma emprestada a noção dos três requisitos do belo para Tomás de Aquino: *integritas* (integridade), *proportio* (harmonia) e *claritas* (radiância). Assim, ele mostra como, após a percepção do objeto como coisa íntegra, quando a

Pritchard decide olhar sobre o muro do jardim. Sasha, ao fazer o mesmo, sofre inadvertidamente as consequências de seu ato: a ilusão se desfaz. “*There was London again; the vast inattentive impersonal world; motor omnibuses; affairs; lights before public houses; and yawning policemen*”⁶⁴ (WOOLF, 1985, p. 210). A jovem senhora tenta em vão restabelecer a presença de sua nuvem de ouro sobre as coisas. Acompanhadas agora pela conversa de um casal que se juntara a eles no jardim, no entanto, as palavras de Pritchard passam todas por uma “*thin haze of gold and fell into prosaic daylight*”⁶⁵ (WOOLF, 1985, loc. cit.).

Atônita, Sasha Latham duvida: qual a visão verdadeira? Neste momento, ela é lançada a uma segunda epifania ou anti-epifania. Há uma reversão quando a árvore desnudada de sua majestade lhe fornece a resposta.

*Well that the soul – for she was conscious of a movement in her of some creature beating its way about her and trying to escape which momentarily she called the soul – is by nature unmated, a widow bird; a bird perched aloof on that tree*⁶⁶ (Ibid., p. 210).

O instante epifânico agora é o de outro tipo de paralisia: o da desilusão. A árvore é a única do campo e está num brejal. A casa onde acontecia a festa é apenas seca e grossa. E a festa? “*Nothing but people, in evening dress*”⁶⁷ (WOOLF, 1985, loc. cit.). Embora opostas, no entanto, as duas visões remetem ao mesmo movimento de duração interior (*durée*). Aquele tempo que - entrelaçando passado, presente e futuro – foge ao encadeamento causal. Para Bergson (1988), a duração é o tempo verdadeiro, o instante captado pela intuição quando a experiência se libera da dominação da ação prática. “A duração totalmente pura é a forma que a sucessão dos nossos estados de consciência toma quando o nosso Eu se deixa viver, quando ele se abstém de estabelecer uma separação entre o estado presente e os estados anteriores” (BERGSON, 1988, p. 72).

Durée é o instante experimentado por Sasha Latham - ao ser transportada de sua

relação entre suas partes é estabelecida, constata-se que ele é o que é, ou seja, ele se desprende do revestimento de sua aparência. Ou seja, o objeto sofre uma epifania.

⁶⁴ “Lá estava Londres de novo; o vasto mundo impessoal inatento; ônibus a motor; negócios; bares iluminados; e policiais bocejando” (WOOLF, 2005, p. 299).

⁶⁵ “[...] rala névoa dourada para cair na prosaica luz do dia” (WOOLF, 2005, loc. cit.).

⁶⁶ Bem, que a alma – pois ela estava consciente de uma movimentação em seu íntimo de alguma criatura que abria caminho por ela e tentava escapar, chamando-a momentaneamente de alma – não se acasala por natureza, é uma ave viúva; uma ave que se empoleira à parte naquela árvore (Ibid., p. 300).

surdez/mudez diante do interminável monólogo de Pritchard - para um jardim envolto por uma aura dourada, capaz de fazer jorrar ouro, de torná-la una, não importando que relações ela estabeleça com o mundo cotidiano (timidez, inadequação). Da mesma forma, duração compreende o momento em que a intuição de Sasha capta sua irremediável queda e solidão, de volta a uma existência despida de qualquer encantamento. Não admira que a personagem indague qual a visão verdadeira, embora aqui novamente a narradora surpreenda o leitor. Ela lembra a terceira possibilidade que se desloca continuamente, mesmo diante da suspensão temporal proporcionada pela epifania e a anti-epifania. Através de um novo reposicionamento, o cotidiano, o tempo da história e também o cronológico se impõem mais uma vez.

Mal recebe sua resposta e Sasha Latham é advertida por Pritchard de que deveriam voltar para a festa. Ouve-se ao longe um grito. *“And the widow bird startled flew away, descrying wider and wider circles until it became (what she called her soul) remote as a crow which has been startled up into the air by a stone thrown at it”*⁶⁸ (WOOLF, 1985, p. 211). Neste momento, a narrativa se transporta de forma abrupta para a conversa de Pritchard, desta vez não como ruído, mas como uma voz que Sasha Latham realmente ouve, *depois que a sua alma voa para longe*. Sasha retorna e o leitor também, perdidos que estavam em um instante de contemplação que parecia anular passado, presente e futuro. *“It now appeared that during the conversation to which Sasha had scarcely listened, Bertram had come to the conclusion that he liked Mr. Wallace, but disliked his wife – who was ‘very clever, no doubt’”*⁶⁹ (WOOLF, 1985, loc.cit.).

A epifania cessa, quando se rompem os fios que atavam Sasha à duração interior. Estão de volta - personagem e leitor - à conversa de todo dia, à discussão prosaica, fruto da assimilação da superficialidade das coisas, de sua inscrição no espaço de uma realidade compartilhada e do tempo cronológico. É neste jogo entre emersão e submersão que o conto deixa evidente um modo proceder de Virginia Woolf. Percebendo o tempo imanente à consciência como uma escala da experiência temporal humana, a escritora inglesa explora “as vivências recônditas de vários personagens, que escapam do conflito entre o

⁶⁷ “Nada senão pessoas, em trajes para a noite” (WOOLF, 2005, p. 300).

⁶⁸ “E a ave viúva, espantada, voou para longe, descrevendo círculos cada vez mais largos até tornar-se (o que ela chamou de sua alma) distante como um corvo que se espanta e foge ao longe ao lhe ser jogado uma pedra” (Ibid., p. 301).

⁶⁹ “Transparecia agora que, durante a conversa à qual Sasha dera tão pouca atenção, Bertram tinha chegado à conclusão de que gostava de Mr. Wallace, mas não de sua esposa – que era ‘muito esperta, sem dúvida’” (Ibid., p. 301).

tempo cronológico e o tempo vivido pela fresta do presente imóvel, intemporal” (NUNES, 2008, p. 63). É por esta brecha – a atenção à aparência externa que inclui a compreensão de sua integridade, harmonia, mas também interioridade - que escapa a experiência do momento epifânico, como indicador do intemporal e do eterno.

Em contraponto a “*The Mark on the Wall*”, a dupla temporalidade é explorada na narrativa de “*A Summing Up*” de uma nova forma. Se no primeiro priorizava-se o movimento para captura de sentido, a pluralidade de ângulos e pontos de vista, agora a coisa parece *dizer de si mesma*. Ali, o sentido cambia, como variam impressões, devaneios e pensamentos. Aqui, o significado aflora. Embora varie o método, no entanto, permanece o mesmo objetivo: retirar as camadas que, para as narradoras de ambos os contos, parecem obscurecer a visão da vida.

3.4 Aqui e ali: “O holofote”

O último conto a ser analisado, “*The Searchlight*” (“O Holofote”), foi reescrito várias vezes por Virginia Woolf. Em nota, a organizadora da antologia, Susan Dick (1985), lembra que o rascunho mais antigo é datado de 1929, mas existem outros feitos bem mais tardiamente, até provavelmente 1941 (ano da morte da escritora inglesa). Para a coletânea, preferiu-se a versão de 1931 – a mesma publicada em *A Haunted House and other short stories*, em 1943. Variam neles os títulos e o arcabouço das narrativas, embora o incidente central permaneça sempre o mesmo: um menino observa o casal pelo telescópio.

É através da referência ao foco deste instrumento – parcial, mutável e descontínuo - que se constrói a narrativa do conto. Nele, o manejo da epifania assemelha-se mais à utilização da epifania-linguagem, identificada por Nádia Gotlib (2006) ao dizer dos três níveis de manejo do procedimento na obra de James Joyce.

A epifania deixa de ser usada como conceito e de ser transcrita como experiência “identificadora”, enquanto revelação. Ela se integra nas obras de Joyce, num sentido muito mais profundo: constitui seu princípio de funcionamento. A epifania é a aparição do sentido, numa espécie de jogo de cena; não é a revelação fortuita de uma alma (GOTLIB, p. 141).

Segundo Gotlib, a partir de um dado momento, em vez de *um modo de ver o real*, o uso da epifania em Joyce compromete-se com o objetivo de *fazer ver ou criar*. A epifania

passa a ser operacionalizada: “a própria palavra se tornará epifânica” (GOTLIB, 2006, p. 149). Em “*The Searchlight*”, isso acontece com uma espécie de incorporação do recurso à estrutura da narrativa. Esta oscila de um momento a outro, de um espaço a outro, para revelar um sentido que irrompe justamente pela aleatoriedade desse movimento.

A história começa quando *Mr.* e *Mrs.* Ivimey saem ao terraço para tomar café em uma antiga mansão, enquanto esperam a hora de irem ao teatro. Ao lado de outros convidados, eles observam feixes de luz girando pelo céu. São os holofotes da força aérea britânica fazendo exercícios. Incidindo em um ponto e outro, de repente, a luz bate na sacada provocando um forte brilho. De imediato, *Mrs.* Ivimey associa o fato a uma lembrança, a um acontecimento do passado e passa a narrá-lo a todos à sua volta.

Ao fazê-lo, o tempo não se paralisa. O instante não se irradia. Ao contrário, nesta narrativa, o tempo do discurso busca coincidir com o tempo da história. Os leitores estão lado a lado da senhora de meia-idade, escutando-a. *Mrs.* Ivimey começa afirmando que tudo lhe foi contado pelo bisavô, e remonta à época da infância deste. Ela o descreve: um bonito velho que fora um lindo garoto. A mulher discorre então sobre a casa do antepassado em seus pormenores. Era um edifício em ruínas, com uma torre ao lado, onde o bisavô passava os dias lendo. [Neste momento de sua narrativa, *Mrs.* Ivimey para, como que visualizando o cenário a partir da construção]. Ela havia estado lá havia uns dez anos: avistara a torre, a janela, a escada despencando, mas não o telescópio. [Ela fica intrigada e compartilha seu sentimento com todos].

Ele era importante. Sem o telescópio, ela própria não estaria ali – explica.

O instrumento havia sido a grande diversão do avô que passava as noites olhando as constelações – ela informa. [Agora, o holofote varre o céu e *mrs.* Ivimey acompanha com os olhos seu movimento. Vê as estrelas: ali estavam elas, as mesmas que seu avô observara tantos anos antes]. Mas houve um dia, numa tarde quente de verão, em que o menino resolvera fixá-lo nos matagais em torno à sua casa. [*Mrs.* Ivimey se debruça na sacada da mansão como se também, com o telescópio nas mãos, se defrontasse com as árvores]. Mas o rapaz nada via. [Ela se move como se endireitasse um objeto]. Nada ainda. [Ela faz outro movimento, desta vez mais rápido].

‘He focussed it’, she said, ‘He focussed it upon the earth. He focussed it upon a dark mass of wood upon the horizon. He focussed it so that he could see...each tree...each tree separate...and the birds...rising and falling...and a stem of smoke... there...in the midst of the trees... And then...lower...lower... (she lowered her eyes)...there was a house...a house among the trees...a farm house...every brick showed... and the tubs on either side of the door...with flowers in them blue, pink, hydrangeas perhaps...’ She paused... ‘And then a girl came out of the house...wearing something blue upon her head...and stood there...feeding birds...pigeons...they came fluttering round her... And then...look...A man...A man! He came round the corner. He seized her in his arms! They kissed...they kissed!’⁷⁰ (WOOLF, 1985, p. 271-272).

[Mrs. Ivimey também abre os braços como se estivesse beijando alguém]. Era a primeira vez que o menino via um homem beijar uma mulher. [Ela empurra algo, talvez o telescópio invisível]. Então, *mrs.* Ivimey conta, o menino correu, quilômetros e quilômetros, por entre as árvores, até chegar à casa. [A mulher para como se visse o menino]. Os outros insistem: o que aconteceu? [Neste momento, a luz do holofote fixa-se sobre ela, que agora tem uma coisa azul na cabeça e está atônita]. Todos querem saber sobre o menino e a garota. Os dois se encontraram, ela confirma. Mas, quem são? Onde estão eles? *Mrs.* Ivimey titubeia: quer dizer que a moça era ela mesma, mas se corrige. A moça era sua bisavó – ela consente.

Os convidados agora insistem sobre o destino do homem.

‘That man? That man,’ Mrs. Ivimey murmured, stooping to fumble with her cloak, (the searchlight had left the balcony), ‘he, I suppose, vanished.’ ‘The light’, she added, gathering her things about her, ‘only falls here and there’⁷¹ (WOOLF, op. cit., p. 272).

O holofote passa a vasculhar outro ponto da cidade. Não há mais história a ser contada. Já é hora de todos irem ao teatro.

⁷⁰ “Focalizou-o”, disse ela. “Focalizou-o na terra. Na massa escura de um arvoredo no horizonte. Focalizou-o de modo a poder ver... cada árvore... cada árvore em separado... e os pássaros... subindo e baixando... e um fiapo de fumaça... lá... no meio das árvores... E depois... mais baixo... mais baixo... (ela abaixou os olhos)... havia uma casa... uma casa no meio das árvores... uma casa de fazenda... toda de tijolos à mostra... e as tinas de ambos os lados da porta... com flores cor-de-rosa e azuis, talvez hortênsias...” Ela fez uma pausa... “E então saiu de casa uma garota... usando uma coisa azul na cabeça... e lá ficou... alimentando aves... pombos... que esvoaçavam ao seu redor... E aí... vejam... Um homem... Um homem! Que veio vindo do canto. Que a pegou em seus braços! E eles se beijaram... eles se beijaram!” (WOOLF, 2005, p. 396).

⁷¹ “Aquele homem? Aquele homem”, murmurou *mrs.* Ivimey, dobrando-se ao se atrapalhar com o casaco (o holofote tinha saído da sacada), “ele, creio eu, sumiu”.

Sem fazer qualquer tentativa de esclarecer o que o garoto focalizou, não há em “*The Searchlight*”, um instante de revelação. Toda a narrativa é que tende a se revelar como uma experiência epifânica. Assim, o ponto culminante da história aparece como uma espécie de símbolo, que remete a um significado que se mostra por um instante, para depois novamente se ocultar. O momento em que o menino focaliza a garota, através do telescópio, contém um significado a que o leitor tem acesso apenas por um átimo de segundo. Ele vê seu futuro? As pontas do passado e do futuro se tocam? *Mrs. Ivimey* e o leitor reconstroem essa ponte ao presentificarem a narrativa? Aqui, a resposta (ou a *experiência contada*) não parece interessar mais que a possibilidade de *fazer experimentar* os meandros da narrativa.

“*The Searchlight*” é narrado como se incidisse sobre ele os próprios facho de luz do dispositivo que dá nome à obra. Assim, o conto de Woolf é todo construído de maneira fracionada: a luz do holofote chega e retira-se, o foco do telescópio vacila no espaço, a fala de *Mrs. Ivimey* é ritmada pelas imagens que “vê”, as temporalidades se misturam. Aqui, persiste a confiança de que “em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode estar representada a substância toda do destino” (AUERBACH, 2002, p. 493). Essa uma das características mais marcantes da literatura moderna e também da obra de Woolf.

Ao abordar o modo fracionado como os personagens são construídos na ficção, Antônio Cândido (1987), lembra que este sempre foi um recurso usado a fim de “retomar, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária, insatisfatória, incompleta, com que elaboramos o conhecimento dos nossos semelhantes” (p. 58). Apesar disso, existe uma diferença importante. No romance, essa condição da experiência humana é estabelecida pelo escritor, que a delimita numa estrutura elaborada. Ocorre, no entanto, segundo Cândido, que o romance moderno procurou aumentar cada vez mais o sentimento de dificuldade em se decifrar o ser fictício, fugindo da ideia de esquema fixo.

Isso é possível justamente porque o trabalho de seleção e posterior combinação permite uma decisiva margem de experiência, de variedade, com um mínimo de traços psíquicos, de atos e de idéias [sic] (Ibid., p. 59).

De acordo com Cândido, essa delimitação traz uma vantagem: é o que permite à

“A luz”, acrescentou, juntando suas coisas em volta, “cai somente aqui e ali” (WOOLF, 2005, p. 397).

ficção fornecer um conhecimento mais completo e coerente do que a que se tem dos seres. Ou seja, o autor precisa construir uma explicação “que não corresponde ao mistério da pessoa viva, mas que é uma interpretação desse mistério” (CANDIDO, 1987, p. 65). Afinal, é nos inúmeros caminhos para seu desvendamento que repousa a fecundidade de qualquer enigma. É por isso que o foco recortado do telescópio ganha tamanha relevância em “*The Searchlight*”: o fragmento quer se expor à compreensão e não encerrá-la. A visão fortuita de uma cena – um rapaz beija uma garota – não pretende delimitar um sentido; mas, sim, instigar a busca por interpretações, para as quais existem apenas indícios.

De acordo com Anatol Rosenfeld (1987), na medida em que se acentua o valor estético da obra ficcional, o mundo imaginário se enriquece e aprofunda. É neste momento que ela pode atuar como desencadeadora de revelação. Assim, o apreciador estético (desinteressado, capaz de usufruir do objeto como tal) “não se aterá apenas à ‘idéia’[sic] expressa, nem somente à configuração sensível ‘em que’ ela aparece, mas ao ‘aparecer’ como tal, ao modo como aparece; ao todo, portanto” (ROSENFELD, 1987, p. 41).

O que a narradora de Woolf oferece aqui (como em outras obras) é uma “braçada de experiências temporais a serem compartilhadas” (RICOUER, 1995, p. 184). Em seu monumental *Tempo e Narrativa* (1995), o filósofo francês Paul Ricoeur lança mão de dois conceitos complementares que podem ser úteis para análise do conto: a configuração (operações narrativas elaboradas no interior mesmo da linguagem) e a refiguração (transformação da experiência viva sob o efeito da narração).

No processo interpretativo confrontam-se sempre dois mundos, o da obra e o do intérprete. Ambos devem ser refletidos. A dinâmica da compreensão comporta, porém, certo apagamento do intérprete em favor da obra; uma “desapropriação de si” para deixar o texto, por exemplo, nos interpelar na sua estranheza e não só nos tranquilizar [sic] naquilo que nele projetamos, mas também produzir, graças ao confronto entre o universo do intérprete e o universo interpretado, uma transformação de ambos (GAGNEBIN, 1997, p. 3-4).

É por isso que se pode dizer que “*The Searchlight*” instrumentaliza a epifania. Ou, mais precisamente, faz com que ela passe a integrar a estrutura da narrativa, configurando a linguagem e refigurando a experiência da leitura. A própria forma do conto contribui para tanto. Há nele ao menos três dimensões e o mesmo foco de luz que as perpassa aleatoriamente. A primeira é a do menino que tenta discernir a paisagem à distância e vê, de relance, uma garota de quem nada se sabe além do que sua bisneta (e a imaginação dos

leitores) faz supor. A segunda comporta a esfera em que o foco de luz dos holofotes da força aérea incidem sobre *Mrs. Ivimey*. Fazendo um movimento semelhante ao do telescópio da história que esta conta ao leitor, o instrumento funde o tempo das duas narrativas. Já a terceira dimensão diz respeito ao modo como o leitor transforma sua experiência sob o efeito da narração.

A narrativa o lança no mesmo vai-e-vem vertiginoso que *Mrs. Ivimey* experimenta ao contar sua história. Ao seu lado, chega-se ao terraço e vê-se o feixe de luz. Com ela, o leitor é lançado ao passado. Através dos olhos de Ivimey, a casa em que viveu o menino torna-se reconhecível. Repete-se com ela o ato do bisavô: focalizar e ver. Quando, no clímax da história, todas as temporalidades se misturam, mais que de surpresa, a sensação é a da constatação. A ficção concilia fatos que, embora pareçam díspares na superfície, guardam relações improváveis, mas que se tornam reconhecíveis.

Mrs. Ivimey é a bisneta do menino que a viu (Ivimey) em seu telescópio. O garoto, ao mesmo tempo em que pôs pela primeira vez os olhos em sua futura esposa – a bisavó de Ivimey - encontrou-a arrebatada nos braços dele mesmo. Mais importante ainda: somente porque a luz do holofote (e o foco do telescópio) cai aqui e ali, torna-se perceptível que essa fragmentação é capaz de conter um todo coerente. “Só justamente a ficção pode explorar e transportar para a linguagem esse divórcio entre as visões do mundo e suas perspectivas inconciliáveis sobre o tempo, *escavado* pelo tempo público” – ensina Ricouer (1995, p. 191).

Iluminando aleatoriamente os acontecimentos, a narradora constrói um mundo possível a partir do reconhecimento de que focalizar aqui e ali implica em deixar interstícios a serem preenchidos. E não há controle que se possa exercer sobre eles. Por isso, para a narradora de Woolf, não há incoerência capaz de conter a ficção. Perspectiva a que a escritora inglesa parece ter se conciliado ao levar para a estrutura de seu conto um modo de *fazer ver e experimentar*.

Talvez por isso, os três títulos anteriores da narrativa tivessem realmente de serem mudados. Não se trata de “*What the telescope discovered*” (“O que o telescópio descobriu”), “*Incongruous Memories*” (“Memórias incongruentes”) ou “*Inaccurate Memories*” (“Memórias imprecisas”)⁷². Não existem impropriedades ou incompatibilidades na narrativa ficcional, embora assim pareça. E não é só da descoberta de um garoto, com

⁷² Os três títulos se referem àqueles atribuídos por Virginia Woolf às diferentes versões do conto datadas de 1929, junho de 1930 e dezembro de 1930, respectivamente.

suas lentes especiais, de que fala o conto.

Com “*The Searchlight*” (“O Holofote”), é colocado em cena o elemento que faltava. É seu foco de luz que recorta sentidos e lança outros à escuridão; mas também que incide vindo de fora e - remetendo ao que não está dado, mas pode ser buscado -, que transforma a experiência de leitura do conto. É o holofote – e o tipo de narrativa que ele metaforiza - que diz do que se pode procurar em Virginia Woolf e por onde a obra da escritora inglesa irá passar.

4 REFLEXO E REFLEXÃO

Talvez a maneira mais rápida de compreender os elementos de que é feito um romancista não seja ler, mas escrever; enfrentar suas próprias experiências com os perigos e dificuldades das palavras (WOOLF, 2007, 124-125).

4.1 A metalinguagem

Em seu estudo sobre as funções da linguagem, Roman Jakobson (1974) afirma que uma delas se configura no momento em que volta-se para si mesma. Quando assume tal propriedade, a língua reenvia o código utilizado a ela e a seus elementos constitutivos. Ou seja, na metalinguagem, *linguagem* fala de *linguagem*: ela se debruça, fazendo refletir sua especificidade. Afinal, ela é

[...] uma leitura *relacional*, isto é, mantém relações de pertença porque implica sistemas de signos de um mesmo conjunto onde as referências apontam para si próprias, e permite, também, estruturar explicativamente a descrição de um objeto (CHALHUB, 2005, p. 8).

A língua, lembra Samira Chalhuh, deve ser entendida como um código que pressupõe certo desenvolvimento, uma história entre o individual e o social, ambos interagindo, para a transformação do código-língua. Nele, estão os elementos que serão manipulados para a formação da mensagem. Uma mensagem de nível metalinguístico (dentre as seis funções possíveis descritas por Jakobson) implica que a seleção operada no código combine elementos que retornem ao próprio código. Mensagens de perfil metalinguístico trabalham, portanto, com o código e o tornam presente na mensagem. Daí sua relação direta com a questão da identidade.

Da mesma forma, porém, o recurso a essa propriedade implica em uma espécie de subversão, pois há uma quebra na regularidade e no andamento das histórias toda vez que ocorre a inserção de elementos metalinguísticos. É como se a narrativa se paralisasse informando ao leitor que aquela é uma representação, *mas também* uma reflexão sobre a representação. A propósito das figuras de linguagem, Gérard Genette (1972) constrói a seguinte imagem do espaço delineado por palavra e significação:

Vemos que aqui, entre a letra e o sentido, entre o que o poeta *escreveu* e o que ele *pensou*, se estabelece uma separação, um espaço, e como todo espaço, esse também possui uma forma. Chamamos esta forma uma *figura* e haverá tantas figuras quantas formas forem encontradas para o espaço formado entre a língua do significante [...] e a do significado [...], que é evidentemente apenas um outro significante dado como literal (GENETTE, 1972, p.199).

É em um espaço como este que o autor se movimenta para instrumentalizar a metalinguagem em seu texto. Afinal, seu uso na literatura – dentre tantas áreas possíveis – implica em ao menos uma especificidade. Se a função poética “traz e torna presente o que existe em ausência na linguagem, ou seja, a equivalência de formas sónicas” (CHALHUB, 2005, p. 25), ela se caracteriza pela exposição de um certo modo de construção que precisa ser operacionalizado também pelo leitor. Ou seja, ela exige que o leitor lide com a maneira como o texto diz o que diz. E é justamente neste momento que a mensagem poética deixa exposto seu código, abrindo espaço para a função metalinguística. É neste entre-lugar que o autor reflete *como* e *se* escreveu o que pensou, convidando o leitor a meditar sobre o mesmo assunto, contribuindo ambos para dar forma a esta figura/função.

A metalinguagem, portanto, opera o código para chegar a um processo de definição através do tema *significado* ou trabalhando o *significante*⁷³ para traduzi-lo estruturalmente. Ou seja, o espaço criado entre a letra e o sentido – para usar a terminologia de Genette - pode tomar a forma de tantas figuras de linguagem quantas imagens couberem no lugar que existe *entre* o que o escritor *pensa o que quer dizer* e o que *efetivamente diz*. É por isso que a busca pela palavra certa, o exame de cada expressão escolhida para significar algo é não só uma tarefa poética, mas também metalinguística. Definir algo implica em trabalhar possíveis relações dimensionadas pelo código-língua. Dizê-lo de maneira inusitada, compondo novas formas ao fazê-lo, pode inscrever o que foi dito na esfera da fruição estética.

Contudo, a metalinguagem pode servir para falar e demonstrar o código em sua própria estrutura, deixando à mostra os recursos usados para formular uma questão. O conceito, pois, cabe perfeitamente à discussão de um escritor sobre o seu próprio fazer

⁷³ Na definição do linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913), *significado* e *significante* são os dois elementos constituintes do signo linguístico. A grosso modo, o primeiro diz respeito ao conceito, residindo no plano do conteúdo. Já o segundo, liga-se ao plano da forma, imagem, cadeia de sons etc

poético, explicitando procedimentos utilizados em sua construção. De acordo com Décio Pignatari (1979), o ser humano vive em uma infinidade de linguagens. O processo metalinguístico é assim inerente ao trabalho criador.

A multiplicação e a multiplicidade de códigos e linguagens cria uma nova consciência da linguagem, obrigando a contínuos cotejos entre eles, a contínuas operações intersemióticas e, portanto, a uma visada metalingüística [sic], mesmo no ato criativo – ou melhor, principalmente nele, mediante processos de *metalinguagem analógica*, processos internos ao ato criador. Estes, por sua vez, conduzem à natureza do signo – algo que substitui algo para alguém, em certa medida e para certos efeitos, numa das definições de Peirce – criando, portanto, uma natureza e uma realidade paralelas, porém descoladas, da “realidade” e da “natureza” e que constituem a História, propriamente – o ambiente tempóricoespacial propriamente humano que o homem vai tecendo com, mediante, através e na linguagem (PIGNATARI, 1979, p. 62).

Importante ressaltar, no entanto, que o texto literário que se constrói deixando à mostra os recursos usados para formular suas questões e que se desnuda diante dos olhos do leitor é principalmente aquele que surge com o modernismo. A cisão entre a língua e o mundo (ou a crise da representação) estabelece, na virada para o século XX, uma espécie de dicotomia: construção x expressão. Mais que expressar, o texto literário moderno pretende mostrar suas entranhas, deixar entrever sua arquitetura. “O poema moderno é crítico nesta dimensão dupla da linguagem – *que diz que sabe o que diz*” (CHALHUB, 2005, p. 47). É esta consciência que alardeia a si mesma que faz com que tantas narrativas modernistas remetam inevitavelmente à metalinguagem.

Em Virginia Woolf, o processo se dá de duas maneiras principais. Como ensaísta, ela pratica a crítica que nomeia procedimentos do texto literário. Ou seja, vale-se da função metalinguística que lhe fornece a terminologia necessária para discutir o fazer poético e, como escritora/crítica, possíveis rumos para a escrita. Sobre a característica metalinguística da atividade da crítica, Haroldo de Campos afirma:

Crítica é metalinguagem. Metalinguagem ou linguagem sobre a linguagem. O objeto - a linguagem-objeto - dessa metalinguagem é a obra de arte, sistema de signos dotado de coerência estrutural e de originalidade (CAMPOS, 1992, p.11).

Crítica aqui é um espaço intermediário, de onde se fala sobre as articulações que fizeram compor o texto, mas também o lugar da invenção. Para Woolf, como também

acontece com outros críticos e escritores/críticos, ela comporta a tentativa de construir um discurso sobre o discurso do outro. Ela remete ao desejo de descobrir como se chegou a determinado efeito estético para fruí-lo, repeti-lo, superá-lo.

Sob outro enfoque, no entanto, a metalinguagem participa da obra da escritora inglesa como elemento de estilo. Ela é tema de discussão e matéria-prima a partir da qual se constrói a linguagem literária de Virginia Woolf. Daí o interesse em apontar nesta dissertação para este duplo desempenho, que atua muitas vezes de maneira complementar, abordando textos reveladores do modo especial como Woolf concebe e utiliza a linguagem. Eles ilustram a concepção de linguagem por ela adotada, para fins comunicativos e expressivos.

Como se viu, o recurso metalinguístico revigora-se na literatura sob o signo do modernismo. Muitas vezes, a partir de então, o poema moderno não é mais um representante da realidade, mas um objeto de crítica de seu autor. Por isso, romances e contos se configuram como ensaios e discutem, não apenas sua própria construção, como a de outras formas literárias em sua relação com a produção e a recepção. A esse tipo de romance, que tem consciência de si mesmo, passou-se a dar o nome de metaficção já que ele relativiza e dramatiza as fronteiras entre ficção e crítica, expondo os mecanismos internos de ambos. São elementos referentes a esse tipo de construção que podem ser encontrados na escrita de Virginia Woolf.

A escritora inglesa tematiza a metalinguagem: estes são seus ensaios, mas também trechos de seus romances e contos em que ela explicitamente confronta algum elemento representado com o problema de sua representação. Em “*Memoirs of a novelist*”, por exemplo, todo o texto se constrói assim. Sua narradora critica literariamente a biografia de Linsett, refletindo sobre as dificuldades da palavra escrita em reter algum significado para a experiência humana. No caso, a vida de Willatt.

Ao mesmo tempo, ela discute saídas para a questão buscando, entre outros procedimentos, relacionar diferentes linguagens, atentando para o que dessas equações resulta. Assim, a foto de Willatt *diz* sobre seu caráter. Os asteriscos que substituem trechos censurados de suas cartas *falam* sobre a insipidez com que a biógrafa Linsett trata de sua vida. Os livros escritos pela própria Willatt *contam* sobre que tipo de pessoa ela era.

Já em “*The Mark on the Wall*”, o próprio ato de ver torna-se elemento metalinguístico. O olhar da narradora pesquisa seu objeto, desta vez, investigando uma maneira de circunscrevê-lo através da palavra.

Em outras situações, a metalinguagem serve para Virginia Woolf demonstrar o código em sua estrutura. O momento epifânico de “*A Summing Up*” é exemplar ao estabelecer o instante de desvio, fazendo com que o leitor acompanhe o momento em que a linguagem se descola de uma forma de representação (o enredo linear) para chegar à outra (a suspensão temporal, a revelação).

Neste sentido, também “*The Searchlight*” se caracteriza por sua explicitação de um modo de conceber a linguagem. Aqui, a forma do conto obedece ao intuito de falar sobre a fragmentação da vida, suas infinitas possibilidades e a ânsia humana em captar-lhe um sentido que sempre foge. Ao colocar Mrs. Ivimey sob um foco de atenção (a luz do holofote) da mesma espécie que aquele que ela descreve ter servido para encontrar sua bisavó (as lentes do telescópio do menino), Woolf desvenda a maneira de construção do enredo. Também o leitor experimenta a intermitência ao ser inserido em uma experiência semelhante ao dos personagens, submetido como está ao entrecortar da narrativa e à mistura de temporalidades.

Recorrendo-se novamente à noção estabelecida por Genette em *Figuras* (1972), o espaço entre significante e significado nunca é vazio: ele “contém cada vez uma certa característica da eloquência ou da poesia. A arte do escritor está no modo como desenha os limites desse espaço, que é o corpo visível da Literatura” (GENETTE, 1972, p. 200). Nos contos de Virginia Woolf, metalinguagem é também esta espécie de entre-lugar. Sua forma é aquela arquitetada por uma concepção de literatura. Seus limites aqueles onde ela testa as possibilidades da língua. Seu conteúdo o deslocamento capaz de relacionar e, ao mesmo tempo, interrogar o ser da própria palavra poética.

4.2 Intertextualidade e auto-intertextualidade

Se a metalinguagem é sempre um processo relacional entre linguagens, ela necessariamente se refere ao diálogo com outros textos. Por isso, a noção de intertextualidade pode ser inferida como um de seus traços. Ela remeteria assim à interação com outros textos da produção do mesmo autor, com sua memória textual, assim como poderia acionar repertórios diversos ou aludir à impossibilidade da fala e ao que ficou por dizer. Nos contos de Virginia Woolf, este intercâmbio entre textos serve principalmente para ampliação de sentidos.

A noção de intertextualidade assim colocada foi elaborada por Julia Kristeva (1974) principalmente a partir do conceito bakhtiniano de polifonia, considerado como processo de interação dialógica. Para Mikhail Bakhtin (1988), diálogo designa signos trocados pelas pessoas, o que implica em que sempre há uma relação entre eles que não se esgota e sobre a qual não se tem controle. Assim, cada enunciado faz parte de uma cadeia sem fim. Daí a compreensão de que também “[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto” (KRISTEVA, 1974, p. 64).

Para Laurent Jenny (1979), a intertextualidade deve ser concebida a partir da percepção de que novos textos precisam de pré-textos para ganharem significado. Por isso, ela destrói a linearidade e a simples representação, remetendo ao que está além (ou aquém). Por isso, da mesma forma, a intertextualidade propicia uma transformação positiva já que também os pré-textos se enriquecem no contato com aqueles que precisaram antes se referir a eles.

De facto [sic], só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante. [...] Face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão. [...] Fora dum sistema, a obra é pois impensável (JENNY, 1979, p. 5).

Nos contos de Virginia Woolf, a intertextualidade frequentemente se utiliza de referências, alusões e citações. Assim, em “*Memoirs of a novelist*”, são referidas obras reais entre as quais se encontraria disposta a fictícia biografia de mrs. Willatt, em uma prateleira qualquer de livraria. Segundo a narradora, o livro poderia perfeitamente estar espremido entre *On the Beauties of Nature* (Belezas da Natureza), de Christoph Sturm, e o *Veterinary Surgeon's Manual* (Manual do Cirurgião Veterinário). Ainda no mesmo conto, a narradora alude a George Eliot e Charlotte Brontë, e cita um trecho de “*Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey*”, de William Wordsworth.

Contudo, se os procedimentos intertextuais acima citados servem principalmente para caracterizar melhor personagens e situações, em algumas situações, eles produzem um efeito diferente no campo semântico, ao interagirem com o texto base. “Em qualquer dos casos, o fragmento intertextual tem tendência para se comportar não como uma narrativa no seio doutra narrativa, mas como uma palavra poética na sua relação com o contexto” (Ibid., p. 35). De acordo com Laurent Jenny, essa montagem pode invocar três tipos de

relações semânticas: a isotopia metonímica (em que o recurso à intertextualidade torna mais preciso o que está sendo dito na narrativa), a isotopia metafórica (em que o fragmento textual é convocado por ser análogo ao contexto em que será inserido) e a montagem não isotopa (em que aparentemente não há nenhuma relação semântica do trecho utilizado com o contexto).

Novamente de “*Memoirs of a novelist*” surge um exemplo da utilização da isotopia metonímica. A personalidade da jovem Willatt é delineada pelo depoimento de seu irmão: seu livro predileto, mesmo tão jovem, era *A History of the Church* (A História da Igreja), de William Bright, publicado em 1860. Nada a caracterizaria melhor – parece resumir a narradora do conto. Já em “*The Mark on the Wall*”, a alusão a Shakespeare (isotopia metafórica) serve para demonstrar o tipo de plenitude que a narradora pensava alcançar caso pudesse deslizar, sem interrupções, de um pensamento a outro, tal qual o escritor inglês *poderia* ter feito.

*A man who sat himself solidly in an arm-chair, and looked into the fire, so – A shower of ideas fell perpetually from some very high Heaven down through his mind*⁷⁴ (WOOLF, 1985, p. 85).

Além de enriquecer o conteúdo da obra, os intertextos utilizados por Woolf servem também para chamar o leitor a exercitar sua interpretação e memória literária. Dentro da concepção de intertextualidade interna (quando o autor cita a si próprio), a ficção de Woolf retoma continuamente temas ou mesmo recupera personagens. Afinal, o instante de iluminação de Sasha Latham, de “*A Summing Up*”, ocorre justamente no jardim da casa de uma certa Mrs. Dalloway. Talvez no mesmo momento em que a primeira tem sua epifania e reforça sua opção pela vida ao receber a notícia da morte de um desconhecido, Septimus. Evento que figura apenas no romance homônimo, mas que relacionado à revelação de Sasha, parece prometer novos significados a ambas as histórias.

A intertextualidade externa (quando a citação é a outro autor, como já exemplificado), por sua vez, é ainda mais explícita em Woolf. Seus personagens estão continuamente lendo, suas casas estão repletas de livros, as obras de outros autores ocupam sempre suas conversas. Defrontar-se com um texto da escritora inglesa é, na realidade,

⁷⁴ Um homem que solidamente sentou-se numa poltrona e olhou para o fogo e assim... Uma chuva de ideias caiu perpetuamente de algum Céu muito alto para atingir sua mente (WOOLF, 2005, p. 107).

entrar em um *continuum* em que experiência é, muitas vezes, concebida em termos de sua elaboração pela palavra. Esse contato contínuo parece ter como propósito produzir um diálogo cada vez mais rico com autores, obras e...leitores.

Alterando a linearidade do texto, introduz-se um novo modo (e possibilidades) de leitura. “É a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma” (JENNY, 1979, p. 46), fazendo do recurso à intertextualidade indispensável na busca de Woolf por fazer refletir significações.

4.3 Em busca de voz

Se Virginia Woolf tateia em busca de sentido, não se pode deixar de mencionar o problema da intenção (ou do lugar do autor, sua responsabilidade pela significação) em seus textos. Para isso, a abordagem será próxima a feita por Antoine Compagnon (2010), ou seja, a questão será apresentada em seus pólos e através de uma possível terceira via identificada na interferência do leitor na construção de sentido.

A antiga ideia corrente identificava o sentido da obra à intenção do autor; circulava habitualmente no tempo da filologia, do positivismo, do historicismo. A ideia corrente moderna (e ademais muito nova) denuncia a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra [...] Para escapar dessa alternativa conflituosa e reconciliar os irmãos inimigos, uma terceira via, hoje muitas vezes, privilegiada, aponta o leitor como critério de significação literária [...] (COMPAGNON, 2010, p. 47).

O conceito de autor constitui um elemento polarizador da reflexão literária. Por isso, veja-se em primeiro lugar qual seu conceito histórico que, institucionalizado ao longo do século XIX, sofrerá ao longo do século XX várias mudanças. Fala-se aqui do autor empírico, ou seja, do sujeito portador de uma identidade biográfica e psicológica reconhecível. Nesta dissertação, por exemplo, o termo refere-se à inglesa Virginia Woolf, nascida em 1882, expoente do movimento modernista naquele país, morta em 1941 ao afogar-se no rio Ouse. É dele que se fala ao mencionar relações de origem, anterioridade e responsabilidade direta sobre a obra. Para a corrente historicista, o *autor* é seu fundador.

Nesta concepção, no entanto, ele é sobretudo uma entidade “psicológica”, o que levou à criação e sustentação de um paradigma psicologista na leitura das obras literárias.

Entender “o que um autor queria dizer” e de que forma a obra manifestaria as opções e situações psicológicas vividas por ele são, neste contexto, as operações fundamentais a serem realizadas para decodificação de um texto. Daí se depreender que essa acepção do termo resulta em uma dupla redução: a do autor ao escritor e, depois, a deste à sua intenção. Sob a égide desse entendimento, todos os textos de Woolf poderiam ser lidos, por exemplo, como antecipadores de seu suicídio. Cada conto, ensaio ou romance seria um testamento já que seu sentido remeteria invariavelmente para o fim inevitável. Os textos de Woolf investigam a existência. Ela se matou. Logo, a significação mais óbvia é aquela que liga todas as suas dúvidas à sua decisão de se suicidar.

Esse autor é assim passível de ser captado através de fatos - o que está em consonância com a tendência de uma história literária ancorada sobre noções como cronologia, causalidade, fonte e influência. Ou seja, uma história literária que se pensa através de um modelo linear e causal.

A noção de autor obviamente, no entanto, tem uma história que antecede ao século XIX, sendo reconhecível no escritor medieval, no idealizador de glórias do Renascimento, bem como no gênio romântico. Mas a conformação do problema, como entrevisto na reflexão contemporânea que sobre ele incide, afirma Compagnon (2010), é de natureza relativamente recente, e pode configurar-se em torno das alterações epistemológicas que ocorrem no século XVIII.

Assim, o aparecimento, no início do século XX, de orientações anti-historicistas tem evidentemente consequências para o entendimento da noção de autoria. Formalismo russo, estruturalismo francês, New Criticism norte-americano surgem como diferentes modalidades da revisão anti-historicista, com o deslocamento da atenção da zona da produção para a do produto/texto. Na visão dessas correntes teóricas, este último passa a ser considerado então como capaz de conter tudo o que seria legítimo, significativo e passível de análise. É o desenvolvimento deste paradigma de recorte imanentista e interpretativo que se reflete no conceito de autor – fazendo com que ele perca a sua operacionalidade e lugar na hierarquia.

Agora, o autor passa a ser entendido como estando apenas antes e fora do texto: subordinado, portanto, a ele. É esta a origem remota do que virá a ser designado como a “falácia intencional”, ou seja, o pretense engodo que consistiria em querer comprometer o texto e os seus sentidos à prévia existência de uma vontade autoral, intencionalmente refletida no texto, e que orientaria sua significação. Fundar a análise apenas nesta

perspectiva imanentista significaria operar de modo contrário à intenção do autor. Contudo, mais do que isso, esta postura – se radicalizada – implicaria em rasurar sua contribuição para construção do sentido. No caso da obra de Woolf, seria o mesmo que apagar a presença de sua inequívoca voz que, através do uso da metalinguagem, mostra a todo momento que narradora e autora realmente se confundem e alternam no papel de artífices do texto.

Esta posição, no entanto, teve efeitos reconhecíveis. A saber, o afastamento de uma leitura do texto como forma de expressão de uma pura intencionalidade; a chamada de atenção para a dimensão estrutural dos textos; o desenvolvimento, nos estudos literários, da atividade hermenêutica e seu relacionamento com o paradigma fenomenológico. Ou seja, aquele que permitirá acentuar o problema do sentido como uma questão complexa, e não como um “dado” a simplesmente se reconstituir. Além disso, acontece a aproximação ao conceito de leitor, entendido como sede de reativação textual: ator importante para constituição dos sentidos.

O filósofo Roman Ingarden (1893-1970), que muitos estudiosos consideram ser o pai da chamada “estética da recepção”, por sinal, amplia a perspectiva puramente fenomenológica para a qual seria a essência da obra literária a única a ser investigada e descrita. O pensador, discípulo e aluno de Husserl, parte para uma reflexão ontológica a fim de chegar à discussão sobre o “ser” da obra literária. Deriva daí sua concepção de que a obra é constituída por estratos heterogêneos, que lhe conferem um caráter orgânico. Ocorre que, por esta ser uma construção esquemática, existem pontos de indeterminação a serem preenchidos. Por isso, admite Ingarden, a obra só adquire vitalidade ao ser expressa em uma multiplicidade de concretizações.

Em seu prefácio à edição portuguesa de *A obra de arte literária* (1965), Maria Manuela Saraiva, reforça: “[Ingarden] afirma, mais de uma vez, que a obra apenas se manifesta ao leitor na sua concretização, isto é, no acto (sic) da leitura [...] Admite até que o papel activo [sic] do leitor e do crítico possa destruir a própria obra para produzir, em seu lugar, uma obra nova” (p. XXIV).

Relaciona-se a esta posição ainda a importância da crítica ao autor como sujeito total. Ou seja, aquele que se manifesta e exprime de modo completo e intencional, sem qualquer tipo de desvio. Ainda nos anos 1960, surgem marcos no interior desta reflexão: os textos de Roland Barthes e Michel Foucault. É o caso de “A morte do autor” de Roland Barthes, escrito em 1968. Neste ensaio, o autor é visto como o pai fundador e o

proprietário exterior da obra - dupla associação que Barthes recusa e nega, e que resulta em também duas consequências. De um lado, a “morte” deste autor; de outro, o desaparecimento da pertinência da noção de obra, substituída por Barthes pela noção de “texto”: escrita plural e anônima

Um ano depois, Michel Foucault (2009) retoma a questão, reconhecendo a impertinência do que seria um conceito tradicional de autor. O teórico francês, contudo, avança na discussão ao reconhecer que o desaparecimento *desse* autor não equivale ao desaparecimento autoral em si. Ou seja, ele entende que a noção de algum modo *excede* o conceito de autor empírico.

É neste contexto que Foucault propõe sua “função autor”, que ele define como “característico do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”. O que está em causa, pois, são os modos e condições de existência social do discurso. Ou seja, o fato de que é a noção de discurso, bem como a inscrição social e simbólica do sujeito, que estão na raiz da reconfiguração da noção de autor (ou, mais precisamente, da *função* autor).

Ao lado destas posições, encontram-se outras que, com alguma variabilidade, aceitam a existência de uma formulação autoral distinta da instância narradora. É importante reconhecer, no entanto, que a dissolução do conceito de autor não foi total. Por outro lado, a sua problematização permitiu colocar questões que fizeram ultrapassar o tratamento tradicional que se dava ao problema da significação e da intenção. Passou-se, por exemplo, a argumentar sobre a viabilidade de se passar do binômio narrador/leitor à tríade autor/narrador/leitor.

Por sua vez, a análise da recepção, lembra Compagnon (2010), busca, desde meados do século passado, o efeito produzido no leitor pelo texto e também a sua resposta a ele. Os trabalhos desse gênero, segundo o filósofo francês, dividem-se em duas categorias: os que dizem respeito à fenomenologia do ato individual da leitura (Ingarden, Iser) e aqueles que se interessam pela hermenêutica da resposta pública ao texto (Gadamer, Jauss).

Isto implica partir do princípio de que não é possível pensar formas de recepção sem estabelecê-las como correlatas de formas de produção - verificando como ambas se inscrevem nos textos. Por outro lado, estas passagens permitem também a possibilidade de reequacionamento do conceito de *obra*. É assim que o texto, na visão modernista, reconhece-se e mostra-se como lugar de *transitividade* de sentidos dentro de uma determinada

comunidade que, entre outras coisas, partilha formas de comunicação socialmente instituídas e reguladas. Dito de outro modo, a literatura moderna sabe e mostra que *vem de alguém e vai para alguém e que nesse movimento se jogam relações complexas de partilha e alteridade*.

Na contemporaneidade, e principalmente depois do advento do chamado pós-modernismo, o autor não mais permanece no lugar de criador único, e a atividade de ler passou a ser sinônimo de ação, de criação de algo novo. É através das mãos do leitor que se apaga a significação original (se é que existe alguma), para lhe dotar um novo sentido que cambia de instante a instante.

Voltar a atenção à estrutura do texto, enfatizar o papel do autor ou leitor para atribuição de sentido na obra importa, contudo, não apenas por ampliar o escopo em que essa ação se efetua. Estas posturas interessam aqui principalmente por focalizar o movimento de deslocamento necessário a essa operação. Afinal, é desse desvio que trata a ficção de Woolf, deste espaço entre o ser e a linguagem. Daí a premissa de que a tarefa a que Virginia Woolf se propõe não é de todo inatingível. Para captar o inefável, ela não pretende fazer adormecer o sentido, para depois aprisioná-lo. A escritora inglesa busca antes vislumbrá-lo por apenas um instante, às vistas de cada um, fazendo-o comportar o todo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao dizer sobre a busca dos poetas por comunicarem algo tão impreciso ou tão subjetivo que foge à esfera da palavra denotativa, Robert Humphrey (1976) comenta que, para estes, não há alternativa: dependem fortemente da comparação para se expressarem. O mesmo ocorreria, segundo ele, com os escritores do fluxo de consciência. Afinal, eles exploram a “própria área onde o processo racionalizante da verbalização não se acha envolvido [...] falta-lhes o aspecto racional da sintaxe normal que é fundamentalmente obtida por uma relação convencional entre sujeito e objeto” (HUMPHREY, 1976, p. 70).

Daí o recurso destes escritores à imagem e ao uso de símbolos. Caberia a eles preencher o espaço entre significante, de modo a expandir seu significado. Esta é uma maneira desviada, mas necessária, de se atingir a inteireza da coisa, quando falham as opções propostas pela racionalidade. Contudo, ao analisar a obra de Proust, Gérard Genette (1972) tece um comentário que pode ser aplicado também a Woolf.

“Como conceber efetivamente que uma metáfora, isto é, uma deslocação, uma transferência de sensações de um objeto para outro possa conduzir à essência desse objeto? Como admitir que ‘a verdade profunda’ de uma coisa, aquela verdade comum e distinta que Proust procura, possa revelar numa figura que só lhe manifesta as propriedades transpondo-as, isto é, alienando-as?” (GENETTE, 1972, p. 47).

Para o filósofo, a resposta é que existe uma essência comum às sensações e aos objetos, cabendo ao escritor estabelecer as relações que os liga, por exemplo, numa metáfora. Ocorre que, em Woolf, em dado momento, a própria narrativa e sua estrutura são tematizadas. Daí a recorrência na obra da escritora inglesa à metalinguagem, função da linguagem que toma emprestado da metáfora seu caráter de desvio, sobreposição. Segundo Genette, a essência reside justamente no que há de irredutível entre as coisas. E o que pode nascer em tecido mais comum com a experiência humana que não a linguagem que, como vantagem, traz ainda a capacidade de refletir sobre si mesma? É por isso que a metalinguagem em Woolf representa a chance de *fazer refletir* a vida, ao mesmo tempo em que *se reflete sobre* ela. Ocorre que

[...] é preciso dar à frase um peso igual ao dos objetos representados, uma espessura onde possa residir a “essência escondida” que foge à percepção, mas cuja presença deve ser sentida, mergulhada na massa transparente do texto (GENETTE, 1972, p. 45).

Por isso talvez, experiência e linguagem estejam sendo constantemente problematizadas por Woolf. Se o objetivo é comunicar no texto a complexidade da vida, é necessário mostrá-la também em seu aspecto mais prosaico. Circunscrever o acontecimento, fazer conexões com outros que mal foram vislumbrados. Procedimentos que ganham então uma importância inesperada: eles são decisivos para comunicar a vida se o meio que se tem à mão é a palavra.

É assim que a metalinguagem em Woolf funciona como um “através”, meio para se vislumbrar, espaço vazio onde trabalhar para conferir sentido. Ela permite à escritora inglesa usar de sua transparência – linguagem que expõe linguagem – para chegar ao fundo onde, subterraneamente, se constrói a significação. E é por isso que, também em Woolf, as camadas de sentido se sobrepõem. Elas são o resultado da escavação, do depósito contínuo do sedimento-significação, da infinidade de coisas possíveis.

O lugar de onde a escritora inglesa quer falar, no entanto, não é do fundo do poço, onde jaz enterrada uma essência que, por sua natureza, é incapaz de se mostrar ao olhar direto. Virginia Woolf quer contar a partir dos túneis e cavernas que ligam escavações e escavações entre si. Do caminho que faz aflorar, por reflexo e reflexão, o âmago das coisas. Em suas narrativas curtas, Woolf quer dizer da experiência de simplesmente buscar como único caminho para se atingir.

REFERÊNCIAS

DE VIRGINIA WOOLF

A Casa de Carlyle e outros esboços. Tradução de Carlos Tadeu Galvão. Organização David Bradshaw. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. 129 p. Título original: Carlyle's House and Other Sketches.

Ao farol. Tradução de Luíza Lobo. Rio de Janeiro: Labor, 1976. Título original: To the Lighthouse.

As ondas. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991. 222 p. Título original: The Waves.

Contos completos. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 472 p. Título original: The complete shorter fiction of Virginia Woolf.

Entre os atos. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008. 200 p. Título original: Between the acts.

Mrs. Dalloway. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 187 p. Título original: Mrs. Dalloway.

O leitor comum. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007. 135 p. Título original: The Commom Reader.

O Quarto de Jacob. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. 239 p. Título original: Jacob's Room.

Orlando. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. 198 p. Título original: Orlando: a Biography.

The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf. Organização: Susan Dick. USA: Harvest Book, 1985. 346 p.

Um teto todo seu. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo de Castro. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Título original: A Room of One's Own.

Uma casa assombrada. Tradução de José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. 208 p. Título original: *A Haunted House and Other Short Stories*

GERAL

ADORNO, T.W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 55-63.

ANSPACH, Sílvia. *Tempo e esgarçamento da narrativa em Virginia Woolf*. Rev. Kalíope. São Paulo, ano 1, n.2, 2005.

AUERBACH, Erich. “A meia marrom”. In: _____. *Mimesis*. Tradução de Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 471-498.

BAKHTIN, Mikail. *Problemas da Poética de Dostoievski*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora Forense Universitária, 1973. 368 p.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Editora UNESP, 1988. 439 p.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 486 p.

BENJAMIN, W. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BERGSON, Henri. “Da multiplicidade dos estados de consciência: a idéia de duração”. In: _____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*. Tradução João da Silva Gama. Lisboa: Edições 70, 1988. p. 57-97.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 552 p.

_____. *A Angústia da Influência - Uma Teoria da Poesia*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002. 208 p.

BOAVA, D. L. T. ; MACEDO, F. M. F. “Contribuições da fenomenologia para os estudos organizacionais”. In: CADERNOS EBAPE.BR, v. 9, Edição Especial, artigo 2, Rio de Janeiro, Jul. 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Curso de Literatura Inglesa*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002. 441 p.

BOSI, Alfredo (org.). “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”. In: - _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2006. 15ª reimpr. da 1ª Ed. de 1976, p. 7-22.

BURGESS, Anthony. *A Literatura inglesa*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 2008. 312p.

CÂMARA, Elizabete. “Clarice Lispector e Virginia Woolf: dois enigmas e um mistério”. In: _____. *Leitores e leituras de Clarice Lispector*. Org. Regina Pontieri. São Paulo: Hedra, 2004. p. 85-108.

CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. 320 p.

CAMPOS, Paulo Mendes. “Orlando de Virginia Woolf”. In: _____. *Artigo Indefinido*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000, p. 59-70.

CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance”. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 52-80.

CEIA, Carlos. "Esteticismo". *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 13 jul. 2011.

CHAUÏ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2000. 577 p.

CHALHUB, Samira. *A metalinguagem*. São Paulo: Ática, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo F. Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010. 292 p.

_____. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão; Consuelo F. Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996. 139 p.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004. 256 p.

CUNNINGHAM, Michael. “É difícil escapar da influência dela”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 26 mar. 2011. Cultura. Entrevista a Rinaldo Gama. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20110326/not_imp697459,0.php>. Acesso em: 15 out. 2011.

EIKHENBAUM, B. et al.. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

FOUCAULT, Michel. “O que é um autor?” In: _____. *Ditos & Escritos III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção”. *Revista USP*, São Paulo, número 53, p. 166-182, março/maio 2002.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Uma filosofia do cogito ferido: Paul Ricoeur”. *Estud. av.*, São Paulo, v. 11, n. 30, ago. 1997. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141997000200016&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 08 nov. 2011. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40141997000200016>.

GENETTE, Gérard. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972. 255 p.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006. 95 p.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1993. 352 p.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976. 110 p.

HUSSERL, E. *A crise da humanidade européia e a filosofia*. Introdução e tradução de Urbano Zilles. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996. 88 p.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002. 330 p.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. Tradução de Albin E. Beau, Maria da Conceição Puga e João F. Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965. 445 p.

KLINGER, Diana Irene. “A escrita de si – o retorno do autor”. In: _____. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007. p. 19-62.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. Tradução de Lúcia Helena Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 1974. 208 p.

JENNY, Laurent. “A estratégia da forma”. In: _____. *Poétique - revista de teoria e análise literária*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, nº 27, 1979.

LE GOFF, Jacques. “Memória”. In: _____. *História e Memória*. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994. p. 423-483.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2010. 88 p.

LIMA, José Batista de. *Clarice Lispector: epifania ou transfiguração?* Rev. Humanidades, Fortaleza, v. 18, n. 1, p. 1-4, jan./jun. 2003.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2001. 188 p.

MALUF, Marina. *Ruídos da Memória*. São Paulo: Siciliano, 1995. 308 p.

MOREIRA, Virgínia. “Possíveis contribuições de Husserl e Heidegger para a clínica fenomenológica”. In: *Psicologia em Estudo*, Maringá, v.15, n. 4, p. 723-731, out./dez. 2010.

NASCIMENTO, Aline Ribeiro. “Uma leitura nietzschiana do filme O trem da vida”. In: _____. BARRENECHEA, Miguel Angel (Org.). *As dobras da memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008, p. 115-122.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 2008. 84 p.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976. 320 p.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. 240 p.

_____. “Crítica e intertextualidade”. In: _____. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1993.

PIGLIA, Ricardo. “Teses sobre o conto”. In: _____. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica & Literatura: icônico e verbal, Oriente e Ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979. 125 p.

POE, Edgar A. “A filosofia da composição”. In: _____. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Editora Globo, 2009. p. 113-128.

PONTIERI, Regina. “Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov”. In: _____. BOSI, V.; CAMPOS, C.A.; HOSSNE, A. S.; RABELLO, I. D. (orgs). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 91-111.

POULET, Georges. *O Espaço Proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 143 p.

REBELLO CARDOSO Jr, Hélio. *Acontecimento e História: Pensamento de Deleuze e problemas epistemológicos das Ciências Humanas*. Revista Trans/Form/Ação, São Paulo, 28(2): 105-116, 2005.

RICOUER, Paul. “A experiência temporal fictícia”. In: _____. *Tempo e Narrativa*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus Editora, 1995. v. 2. p. 181-274.

ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

_____. “Literatura e Personagem”. In: _____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 10-49.

SÁ, Olga de. “O conceito e o procedimento da epifania”. In: _____. *A escritura de Clarice Lispector*. São Paulo: Vozes, 1979. p. 129-165.

SCHOLES, Robert e KELLOG, Robert. *A natureza da narrativa*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill, 1977. 234 p.

SILVA, Maria Ivonete Santos. *Octavio Paz e o tempo de reflexão*. São Paulo: Scortecci, 2006. 262 p.

TAVARES, Hugo C. S. *A fenomenologia de Husserl: Considerações sobre a redução fenomenológica*. Kriterion - Revista de Filosofia, Belo Horizonte.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. Lisboa: Europa-América, 1971. 372 p.

TRABALHOS ACADÊMICOS

ATTIE, Juliana Pimenta. *Vida e morte em To The Lighthouse: o conflito dos opostos tramado entre o jogo com o tempo e a intertextualidade*. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

BARREIROS, Douglas Paulino. *Pinturas narrativas: Clarice Lispector e Virginia Woolf*

entre texto e tela. 2008. 161 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

LIMA, Vera. *Herança e homenagem em Virginia Woolf*. 2002. 411 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SILVA, Éder Menezes da. *Nas horas da tradução: uma leitura do romance As Horas de Michael Cunningham*. 2008. 114 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas.

TAVARES, Ana Adelaide Peixoto. *Que Mergulho! O espaço vertiginoso da subjetividade feminina no livro/filme As Horas*. 2008. 243 f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

FILMOGRAFIA

AS HORAS (The Hours). Direção: Stephen Daldry. EUA: Miramax, 2002. 1 DVD (115 min), NTSC, Dolby Digital, Colorido.