

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Ana Carolina de Azevedo Guedes

**“Uma elegia à imageria”:
ficção e metáfora a partir dos escritos literários e ensaísticos de Virginia
Woolf (1911-1941)**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-
graduação em História Social da Cultura do
Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Luiz de França Costa Lima Filho

Rio de Janeiro
Fevereiro de 2021



Ana Carolina de Azevedo Guedes

**“Uma elegia à imageria”:
ficção e metáfora a partir dos escritos literários e ensaísticos de Virginia
Woolf (1911-1941)**

Tese de Doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo:

Prof. Luiz de França Costa Lima Filho
Orientador
Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Eduardo Wright Cardoso
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Flora Maria Sussekind
Departamento de Letras – UNIRIO

Prof. Aline Magalhães Pinto
Departamento de Letras – UFMG

Prof. Luiza Lorangeira da Silva Mello
Departamento de História - UFRJ

Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2021.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Ana Carolina de Azevedo Guedes

Ana Carolina de Azevedo Guedes graduou-se em História na UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) em 2011. Cursou o mestrado em História Política pela UERJ, participando de diversos congressos na área, inclusive fora do estado. Atua como auxiliar de pesquisa e bolsista na Casa de Oswaldo Cruz/Fiocruz, desde 2010. Desenvolveu pesquisas na área de História do Brasil, Feminismo, História da Literatura, História Política, História da Saúde e das Doenças, História da Psiquiatria, História da Imprensa, Políticas Públicas em Saúde.

Ficha Catalográfica

Guedes, Ana Carolina de Azevedo

“Uma elegia à imageria” : ficção e metáfora a partir dos escritos literários e ensaísticos de Virginia Woolf (1911-1941) / Ana Carolina de Azevedo Guedes ; orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. – 2021.

239 f. : il. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2021.

Inclui bibliografia

CDD: 900

Dedicatória

Como tudo que eu escrevi e que pretendo fazer na vida, dedico essa tese à minha avó Edmea Cordeiro de Azevedo, Claudia Nazareth de Azevedo Guedes, Magna Cristina Cordeiro de Azevedo, Jane Aparecida Cordeiro dos Santos e Maria Benedita Pereira da Rosa. A cada uma que me levantou quando achei que o fundo havia chegado. Vocês por mim e eu por vocês.

Agradecimentos

Dedico esse trabalho à minha avó, que desde meus primeiros sonhos com a vida acadêmica com 12 anos me estimulou a continuar, confiou em mim e na força de vontade e teimosia que sempre compartilhamos. Estando você onde estiver mãe/vó, todos os trabalhos que já fiz e faço são em honra à sua memória. Muito obrigada por tudo. Agradeço a minha família por me apoiar e estar sempre comigo, entendendo ou não as fotos de uma estranha espalhada pela casa, as crises e os nervosos, obrigada por não desistirem de mim.

Agradeço e dedico esse trabalho ao Professor Luiz Costa Lima que desde o nosso primeiro encontro confiou em mim e me ensinou profissionalismo e carinho pela escrita, valores que não pretendo abandonar nunca mais. Sua confiança e a liberdade que você me deu fizeram esse trabalho possível. Nossos encontros semanais tornaram a vida acadêmica mais interessante e infinitamente mais rica.

Ao CNPq e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado. Aos professores que participaram da Comissão examinadora, pelo pronto aceite de meu convite.

Agradeço às pessoas que cuidaram de mim nos últimos anos com muito carinho: Salette Ferreira e ao Serviço comunitário de orientação psicológica da PUC-Rio, principalmente à Fernanda Mandarino Capobianco. A estrutura que vocês construíram me ajudou a me reerguer nos tempos difíceis.

Agradeço a Maycon da Silva Tannis, por tornar esse trabalho possível, quando eu mesma não confiava mais. Você teve fé e me fez continuar a caminhar. Hoje compartilhamos amor, companheirismo e carinho que não acho possível encontrar melhor ou maior no mundo.

Aos professores com os quais tive a sorte de ter aulas ao longo desses anos, na PUC e em outras instituições como a UFRJ e a Fiocruz. Agradeço em especial à Flavia Schlee Eyler pela oportunidade que dada no início do doutorado, aceitando ser uma orientadora e acreditando no meu projeto, e à Regiane Augusto de Mattos que foi minha professora em seminário de tese e coordenadora da pós-graduação nos primeiros anos do meu doutorado, foi ótimo ter sua leitura e apoio, além do seu carinho com seus

alunos, algo realmente inspirador. Agradeço também aos que foram coordenadores de pós-graduação da PUC (professor Diego Galeano e Leonardo Affonso de Miranda Pereira) por sua compreensão ao longo desse caminho. Agradeço também a Anair, Edna e Débora as secretárias mais parceiras, que estiveram comigo e me fazendo rir nos momentos de dificuldade.

Agradeço a Bianca Montenegro e Erika Carvalho, que trilharam o doutorado comigo, como ouvintes, amigas e parceiras. Que nossa amizade iniciada na UERJ dure por muitos anos ainda e que ultrapasse a distância e dificuldade do tempo, vocês são minhas rochas. Essa tese e cada passo dado tem um pedacinho de vocês meninas! À Edson, como leitor crítico e amigo para todas as horas, boas e ruins, acreditando mesmo quando eu não acreditava e estava desistente; e Evander, parceiros de conhecimento e de cotidiano, torço para que estejamos sempre alinhados e juntos. Agradeço à Vinicius Cioci, meu amigo/irmão da época em que a vida jogou conosco em nível hard, pelo apoio e pelas risadas e companhia.

Agradeço, em especial, aos secretários da Casa de Oswaldo Cruz Nelson Nascimento Silva, Tatiana Duffrayer e Letícia Soares dos Santos, meus ouvintes e amigos que me cediam seu tempo e paciência sempre que possível. Aos pesquisadores da Casa de Oswaldo Cruz (Fiocruz): Maria Rachel Gomensoro Fróes, Cristiana Facchinetti, Luiz Otávio Ferreira, Nara Azevedo, Ana Teresa Venâncio, Flávio Coelho Edler, Rômulo Andrade e Marcos Chor Maio. Sem eles, eu não teria como me manter no doutorado sem bolsa em um momento de crise da ciência no Brasil. Esse trabalho não seria possível sem sua confiança no meu profissionalismo e em mim; cada pesquisador me ensinou a ser melhor. À Casa de Oswaldo Cruz e à Fiocruz o meu mais sincero obrigada! Agradeço de forma especial à Anna Beatriz de Sá Almeida. Belinha, que a dez anos me deu um voto de confiança e mudou minha vida, me dando toda a liberdade para ser a pesquisadora que eu sonhei em ser. Ninguém teria confiado em em uma estudante de graduação com nenhuma experiência e você fez isso. Nossa amizade é de outros tempos.

Aos meus colegas da turma de Doutorado 2016, na PUC-Rio, entre risadas e desabafos vocês foram parte fundamental nesse trabalho. E finalmente, muito obrigada ao grupo de escrita do Sutilezas Atômicas, por serem um presente no meu cotidiano e por me estimularem a voltar a escrever com amor. Agradeço em especial à Tainá Saez, a melhor professora, que fez com que eu reencontrasse o meu olhar generoso para a

minha escrita e para mim mesma. Agradeço à Matheus Drummond por me ajudar com as referências sobre história da arte e por me acompanhar nos cafezinhos durante a aula e no vício em balas azedas.

Que eu sempre possa realizar meus sonhos com essas pessoas que aqui se encontram e que em tempos difíceis foram um alento.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Resumo

Guedes, Ana Carolina de Azevedo; Costa Lima, Luiz (Orientador) **“Uma elegia à imageria”: ficção e metáfora a partir dos ensaios e escritos literários de Virginia Woolf (1911-1941)**. Rio de Janeiro, 2021. 239 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

No presente trabalho pretendo analisar a presença da imageria enquanto uma união entre imagens, sons e percepções presentes na leitura das obras de Virginia Woolf, produzidas entre 1911 e 1941. Percebendo as mudanças que o fim do reinado da Rainha Victória (1837 – 1901) e a entrada do Rei Edward VII (1901-1910) e George V (1910 – 1936), o trabalho busca demonstrar como as metáforas utilizadas por Virginia Woolf comunicam sobre como se constituiu a ficção e a ficcionalidade nos primeiros quarenta anos do século XX. Para isso, mobilizo a teoria da metaforologia de Hans Blumenberg e, a partir dela, desenvolvo a noção de “imageria”, como uma correlação entre símbolo, ritmo e metáfora, em um processo pós-estético na construção de *mimesis* em Luiz Costa Lima. É através dessa chave que analiso as obras de Virginia Woolf, localizando as metáforas que ela utiliza em *Jacobs Room* (1922), *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando: a biography* (1928), *The Waves* (1931) e *The Years* (1937), além de seus ensaios literários publicados em revistas literárias. Meu objetivo é demonstrar como os escritos woolfianos se preocupam com o uso metafórico como forma de expressão narrativa e sensorial, abrindo ao leitor um espaço para ação. A noção de imageria seria um caminho para pensar como essas formas se constituem e propõem um caminho interpretativo para as obras que não simplificam ou tornam as obras análogas ao biográfico.

Palavras-chave

Virginia Woolf; Imageria; Literatura Inglesa; Século XX; Mimesis.

Abstract

Guedes, Ana Carolina de Azevedo; Costa Lima, Luiz (Advisor) “**An elegy to imagery**”: fiction and metaphor from Virginia Woolf's literary essays and writings (1911 - 1941). Rio de Janeiro, 2021. 239 p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

In the present work I intend to analyze the presence of imagery as a union between images, sounds and perceptions present in the reading of the works of Virginia Woolf, produced between 1911 and 1941. Realizing the changes that the end of the Victorian period (1837 - 1901) and the entrance in the Edwardian (1901-1910) and Georgian (1910 - 1936) period, the work seeks to demonstrate how the metaphors used by Virginia Woolf communicate about how fiction and fictionality were constituted in the first forty years of the 20th century. For this, I mobilize Hans Blumenberg's theory of metaphorology and, from it, I develop the notion of “imagery”, as a correlation between symbol, rhythm and metaphor, in a post-aesthetic process in the construction of mimesis in Luiz Costa Lima. It is through this key that I analyze the works of Virginia Woolf, locating the metaphors she uses in *Jacobs Room* (1922), *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando: a biography* (1928), *The Waves* (1931) and *The Years* (1937), in addition to his literary essays published in literary magazines. My goal is to demonstrate how Woolfian writings are concerned with metaphorical use as a form of narrative and sensory expression, opening up a space for action for the reader. The notion of imagery would be a way to think about how these forms are constituted and propose an interpretative path for works that do not simplify or make works analogous to the biographical.

Keywords:

Virginia Woolf; Imagery; English literature; 20th century; Mimesis.

Sumário

Introdução	15
Capítulo I: A ética substitui a moralidade	19
1.1 – Moralidade e vitorianismo	24
1.2 – Vitorianismo e o Modernismo.....	37
1.3 - Representação, Mimesis	47
1.4 - Personagens e primeiras incursões de Virginia Woolf no romance.....	57
1.5 – Uma vitoriana moderna: Virginia Woolf.....	62
1.6 – Uma primeira tentativa à imageria em Virginia Woolf	68
1.7 - “Pin down the moment with date and season”	77
Capítulo II: Rasgar o véu do silêncio.....	83
2.1 - O leitor de Virginia Woolf	83
2.2. – Ritmo como componente da prosa woolfiana	99
2.3. – Símbolo.....	109
2.4. – Metáfora em Hans Blumemberg	113
Capítulo III: O ensaio literário e o conto por Virginia Woolf	132
3.1 – Os contos de Virginia Woolf: breve estudo analítico.....	152
3.2 – Ensaio literário: o ato de escrever sob análise.....	172
Capítulo IV: A imageria posta à prova.....	183
Conclusão	229
Fontes:	232
Referências Bibliográficas:.....	234

Lista de figuras

Figura 1 - Julia e Leslie Stephen e ao fundo, Adeline Virginia.....64

Epígrafe

“Talvez esse seja o maior prazer que eu conheça. É o êxtase que sinto quando, ao escrever, tenho a impressão de estar descobrindo o que faz parte do quê; fazer uma cena ficar boa; fazer um personagem tomar forma. Disso extraio o que eu chamaria uma filosofia; de qualquer modo, é uma ideia fixa minha; que por trás do algodão cru está escondido um desenho; que nós estamos – isto é, todos os seres humanos estão – ligados a isso; que o mundo todo é uma obra de arte; que nós somos parte de uma obra de arte. *Hamlet* ou um quarteto de Beethoven é a verdade a respeito dessa imensidão que chamamos mundo. Mas não existe Shakespeare, não existe Beethoven; e nem certamente existe Deus; não somos as palavras; nós somos a música; nós somos a própria coisa.”

Virginia Woolf.

“Enquanto tentei salvar o mundo inteiro, nada fiz. Mas ao me resgatar do buraco que eu mesma me enterrei, esse buraco que eu chamo de ego, a vista desembaçou e pude finalmente me enxergar do tamanho que sou. Assim eu me apresento para a vida, do ponto mais alto e intenso do que sei ser. Hoje não sinto mais que perco meu tempo ou parte de mim quando me doo, eu me encontro no outro. Sei que o que temos em comum é e sempre será infinitamente maior do que o que nos divide.”

Tayná Saez

Se eu fosse recomençar esse livro a partir do zero, encontraria mais espaço para defender o direito de errar, pelo menos de vez em quando.

Mary Beard

Introdução

Na presente tese se pretende a possibilidade de encontrar nos escritos de Virginia Woolf (1882-1941) um uso da metáfora que sai do campo analógico e que vai de encontro com uma criação de uma noção que constitui uma experiência estética que correlaciona ritmo, símbolo e metáfora, criando o que chamo de uma “imageria” própria. O estudo se inicia nos escritos de 1911 e vai até o ano de 1941, e para isso são mobilizados ensaios e romances produzidos pela autora ao longo do período deste recorte.

Virginia Woolf tem sido tema recorrente em discussões acerca do papel do biográfico na escrita de seus romances e ensaios, e essa articulação foi um dos pontos de dificuldade na redação da pesquisa aqui elaborada. A partir de 2012 todas as obras de Woolf entraram em domínio público o que ampliou o interesse por sua produção, alimentado pelas traduções que começaram a ser feitas e reedições.

Esse processo facilitou o acesso ao material ao grande público, principalmente no auge uma nova onda feminista que varria a América Latina em 2010, produzindo estudos que jogavam um olhar político à fortuna crítica de Woolf. Esse material não foi analisado por não ser o foco principal de minhas indagações. Estudos de ótima qualidade vem sendo produzidos com análises focadas em textos como *Um teto todo seu* (1928) e a recente tradução do ensaio *Três guinéas* (1938), voltando-se sempre por uma leitura que busca incluir Virginia Woolf no papel de feminista, o que de certo modo, é uma leitura possível, apartando-a de seu contexto.

Outra abordagem que é geralmente tomada por analistas é a tomada da obra através do biográfico. Um dos melhores estudos desse tipo foi produzido por Hermione Lee, em que a biografia não é organizada cronologicamente, privilegiando temas. Tendo sido escrita e publicada nos anos 1980, o texto tem a oportunidade de dialogar com diferentes campos de conhecimento, incluindo a leitura psicanalítica feita por Louise DeSalvo, com suas críticas quanto às escolhas que a pesquisadora faz na busca do sentido dentro da obra de Virginia Woolf.

O ponto é responder a inquietudes que nasceram justamente de como esse trabalho com sua biografia era feito e investigar se poderia ser feito um estudo que tivesse conhecimento sobre esses temas, mas que focasse em sua produção. Buscando

traçar conexões e possibilidades em torno do estudo das metáforas que ela utilizava que estava longe de ser simples ornamento.

O início do trajeto se dá na primeira década do século XX, no qual Virginia Woolf inicia seus trabalhos e no contexto que gera uma herança para os escritores modernistas. O período vitoriano é um dos mais ricos da história da Inglaterra, produzindo não somente grandes obras literárias, mas também uma reflexão sobre a moral que não pode ser ignorada quando se pensa nos feitos dos modernistas. No primeiro capítulo, **“A ética substitui a moralidade”**, investiga-se como é feita a passagem entre dois períodos históricos e o que isso significa no sentido da produção literária inglesa.

É em oposição à geração de escritores vitorianos, mais especificamente à Arnold Bennett que Virginia Woolf vai se colocar. Com uma produção focada na construção de personagens que gerassem uma recepção fácil e grandes enredos com acontecimentos que mobilizavam toda a narrativa, os romances desse período se preocupavam na construção de personagens, em uma tragicidade que atraía os leitores, mas que possuíam um fundo educativo dos costumes, principalmente das jovens moças. A moral se torna a tema principal quando tratamos do período de reinado da Rainha Victória (1837 – 1901), com seu conservadorismo que valorizava a religião e o comportamento sobretudo na vida em sociedade. Seu prolongamento é alvo de análise na tese aqui proposta, tendo como apoio os estudos de Deleuze e de G. E. Moore, sendo o último grande influenciador do grupo Bloomsbury, trazendo uma visão do contexto sobre o período.

Articulando-se com este tema está a abordagem da relação entre moral e arte, de forma inicial no primeiro capítulo. Um dos grandes estudiosos da arte do período, Roger Fry (1866 - 1934) é um dos grandes amigos de Virginia Woolf, tendo sido objeto de uma biografia escrita por ela e publicada em 1941, influenciando de forma extensiva na construção e quadros de cenas de *Ao Farol*. Ele é um dos responsáveis pela interação entre escritores modernistas e pintores pós-impressionistas na exposição ‘Manet e os pós-impressionistas’ em 1910, incluindo nomes como Gauguin, Van Gogh e Matisse. É na relação entre Virginia Woolf e Roger Fry que posso estabelecer um exercício de interação entre as duas artes nas primeiras obras woolfianas, como *Voyage Out* (1911) e *To the Lighthouse* (1927).

Refletir sobre relação é importante porque traz consigo uma necessidade de retornar ao elemento temporal, e de pensar como moral e um controle do imaginário foi importante para o período vitoriano. São esses elementos que movem o contexto em que se dá a construção desses romances que abordam esses temas e abordagens que vão se modificar com a abertura que o reinado de Edward VII, onde se destaca uma abertura para discussões sobre sexo e subjetividade.

É um capítulo que mesmo com a diversidade de temas a serem abordados, se encaminha para a questão da *mimesis* dentro da produção de Virginia Woolf, mobilizando a teoria de Sigmund Freud acerca do fantasiar na escrita ficcional de Woolf. A proposta também passa pelo tema do controle dentro dos sistemas político-sociais e que também estão marcadamente presentes no âmbito cultural. Nesse âmbito é importante pensar a questão do controle do imaginário como parte do poder exercido pela moral dentro da sociedade vitoriana, eduardiana e georgiana.

No período vitoriano, a *mimesis* se funda na moralidade, funcionando como baliza entre o desejo do corpo social e sua realização. Nesse sentido, a literatura está para a moralidade como a moralidade está para a lei, conformando a literatura sob a forma do controle que vem do Estado, sob a imagem de seus governantes, e mesmo da vida social que funciona como forma de vigília do outro.

Como último salto intuitivo do capítulo, uma breve visão sobre os primeiros escritos de Virginia Woolf como *Voyage Out* (1915) e *Night and Day* (1919), para indicar a inserção de alguns elementos que perdurarão dentro da literatura woolfiana, como a construção de personagem à margem dos elementos constitutivos da vida familiar, reafirmando um compromisso com a individualidade. É também o primeiro investimento na “imageria”, conhecida como coletivo de metáforas ou palavra análoga à imaginário. Através do ensaio “O sol e o peixe” (), é feita uma primeira experimentação desse esboço de conceito.

No segundo capítulo “**Rasgar o véu do silêncio**”, o objetivo é pontuar a relação que Virginia Woolf tem com seus leitores, colocando-os frente à reflexão de Wolfgang Iser feita em *O ato de leitura*. Costurando os ensaios literários que Woolf produziu com sua prosa curta e ensaios, pretende-se demonstrar como existe uma abertura para o leitor agir dentro de seus escritos, criando um espaço de apropriação do texto e de cumplicidade entre as partes. Remetendo à imageria, são apresentados dois de seus

componentes principais: o símbolo e o ritmo, sendo em suas mobilizações que produzem sensações e encaminham o leitor à experiência estética.

Paralelo a esses esforços, as reflexões de Hans Blumenberg em seu *Paradigmas para uma metaforologia* (2003) questionam uma história que seja escrita apenas por conceitos, colocando a metáfora em lugar de destaque. Sua proposta é pensar como as metáforas utilizadas podem indicar uma percepção coletiva acerca do experienciado. Parte do esforço empreendido é pensar como as metáforas utilizadas na literatura modernista comunicam sobre a sua temporalidade.

Inicialmente são mobilizadas as obras: *Jacobs Room* (1922), *Mrs Dalloway* (1925) e *To the Lighthouse* (1927) para pensar sobre a possibilidade de leitura através da metáfora. A morte ocupa lugar importante dentro dessas três obras, e nelas existe uma reflexão sobre a existência acentuadas ao longo do trabalho. Com isso é interessante perceber as conexões que Virginia Woolf conseguiu realizar utilizando um trecho da peça *Cymbeline*, para *Mrs Dalloway* e tornando a obra parte do cânone inglês: “Fear no more the heat of the sun”, sendo também um conto contra a tirania dos poderosos, que agiram durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e com maior ênfase nos regimes totalitários da Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945).

A propósito de esmiuçara a noção de imageria para uma apresentação mais elaborada, são tratados mais detidamente os elementos do ritmo e do símbolo que são de vital importância dentro da composição do esboço de conceito. No primeiro componente funciona como premissa a utilização cada vez maior do ritmo poético e sua cadência nas elaborações das prosas curtas e longas woolfianas. Esse não é um ponto exclusivo da imageria, mas da prosa feita no início do século XX.

No caso do símbolo, sua ação é presente no processo de leitura como coordenação e conexão com o imaginário, criando um ambiente de reconhecimento e estranhamento, ancorando o modo como o leitor vai observar e manusear esse conhecimento. O último ponto do capítulo é sobre como a teorização de Hans Blumenberg pensa a metáfora como elemento que foge do decorativo ou analógico, partindo de um sistema de ideias que não é consciente de si, em seu momento de produção. A metaforologia só é possível diante de um hiato que permita separação entre o vivido e o narrado, e é seguindo essa linha de pensamento que são apresentadas as obras de Woolf.

No capítulo três “**O ensaio literário e o conto por Virginia Woolf**”, apresento duas das formas narrativas preferidas pela autora. Em um ambiente de regeneração e valorização do ensaio, Woolf foi umas das que mais criou utilizando o ensaio como mecanismo comunicativo com seus leitores e elaborando uma reflexão sobre a escrita e o escritor em meio às mudanças que a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e o período entreguerras trouxeram aos artistas. No caso dos contos, entra em foco a questão do experimentalismo que a inglesa fazia com esse gênero curto, mas preenche de possibilidades argumentativas e criativas. Foram escolhidos textos publicados entre 1911, no início de sua carreira publicando em revistas literárias, e 1941, no último conto por ela escrito “O símbolo”.

Nesse capítulo, os contos trabalhados flertam com o gótico e com o poético de modo que é possível traçar temas comuns entre eles e a prosa longa woolfiana, como no caso de “A Haunted House” (1921) e a parte central de *To the Lighthouse*, chamado o “Time Passes”, publicado de forma independente em 1926. No caso dos ensaios literários analisados, a atenção maior vai para o aspecto crítico que eles possuíam, trazendo questões acerca do fazer do escritor e como a sua obra funcionaria dentro de um espectro histórico novo como no entreguerras (1918 – 1939).

O quarto e último capítulo, **A imageria posta à prova**, intenta demonstrar como a ideia de Vida permeia toda a criação de Virginia Woolf, reforçando o argumento de que a imageria é um conjunto de criação, uma noção que pode ser um caminho de análise interessante para autores diferentes, enquanto elemento presente na experiência estética. Para isso são retomados os romances que Virginia Woolf escreveu entre 1922 e 1937, e buscando elementos que podem ser potencialmente afirmáveis do que seria a imageria.

Sendo este capítulo uma tentativa de pôr à prova a noção que venho tentando construir nos últimos anos, é importante dizer que não o apresento como um termo fechado, e por isso utilizo a expressão “esboço de conceito”. Entendendo a tese é parte de uma experiência que busca informar sobre uma hipótese, o objetivo desse trabalho é demonstrar como a imageria pode ser uma ferramenta analítica e epistêmica interessante principalmente na análise de autores do início do século XX. Esse recorte é importante porque trata-se de um período em que as mudanças ocorrem de forma rápida, regidas por uma urgência que se relaciona diretamente com a guerra e uma percepção do

humano, e com um dos elementos mais interessantes que é a criação da psicanálise e sua popularização entre artistas no início do século XX.

Outro ponto que é importante seria a própria ideia de sentido que é um dos temas da literatura woolfiana. A reflexão sobre esse elemento em uma geração como a de eduardianos e georgianos é relevante porque informa sobre as certezas existentes sob o governo da Rainha Victoria e sua posterior abertura, com os conflitos armados e com a chegada de tecnologias como o cinema e o aprimoramento da arte pictórica, que passa a ser inspiração para os modernistas, trazendo a questão do olho e da anatomia do olhar que ocupa o lugar central dentro do elemento imaginativo da qual a arte, em todas as suas acepções, passa a valorizar intensamente.

Sendo este um trabalho acadêmico, é vital apontar que a proposta é de um trabalho multidisciplinar, envolvendo História, História da Literatura e, de algum modo, a história da arte. Para isso, mobilizei autores de diferentes campos no esforço de construir um panorama que não se pretende definitivo, e sim um primeiro passo para novas elaborações.

Acredito ser importante tratar também do título dado à tese. “Elegia à imageria”, remete imediatamente ao elegíaco grego que tive oportunidade de vislumbrar em aula com Ricardo Benzaquém ao tratarmos das mortes dos heróis gregos. Ao explicar sobre o tema, o professor afirma que o mais alto grau de reconhecimento e memória está no herói receber uma elegia após a morte. A elegia construída busca traçar um esboço leve de um possível conceito que ainda deve navegar bastante antes de se fincar na memória de seus leitores. É uma elegia à imageria pois ao delinear o uso das metáforas dentro da fortuna crítica de Virginia Woolf pretende-se abrir uma porta que permita ao leitor conectar autor, obra e tempo histórico em que aquele romance ou poema é concebido e que seja possível sempre buscar novos posicionamentos para olhar para os autores que nos acompanham, com respeito pelos seus feitos de uma posição interessante de crítica.

Capítulo I: A ética substitui a moralidade

A matéria apropriada à ficção não existe; tudo serve de assunto à ficção, todos os sentimentos, todos os pensamentos; cada característica do cérebro e do espírito entra em causa; nenhuma percepção é descabida.¹

Essa citação de Virginia Woolf é paradigmática para uma indagação em torno da escrita moderna e de como ela se desenvolve de forma primária no seio da sociedade vitoriana e que floresce no período eduardiano (1901-1910). Enquanto era elaborado o percurso de pesquisa sobre os escritos de Virginia Woolf e em como sua escrita manteve-se continuamente instigante ao longo das décadas era elaborado, tinha-se em mente a frase atribuída à Lytton Strachey² sobre Virginia Woolf “ser uma mulher muito vitoriana, com traços de um conservadorismo que vazava para seus primeiros escritos”. Mas onde estava presente esse vitorianismo?

Depois da publicação de *Night and Day* (1919), não é possível, de forma direta, observar características vitorianas em seu texto. Restava-me voltar meus olhos para os padrões comportamentais que geriam não só a dinâmica entre os escritores e uma estrutura social forte como foi a da Era Vitoriana (1838 – 1901), como a importância da quebra das restrições presentes nesse momento histórico. Esse capítulo propõe um “aterramento da tese”, mais do que uma contextualização, já que no Reinado da Rainha Victória em que as bases de um pensamento filosófico e moral se formam mais solidamente. Pode-se iniciar a reflexão sobre esse período histórico utilizando a apresentação escrita por Peter Burke e publicada pela Folha de São Paulo, quando do lançamento da tradução no Brasil da obra *Rainha Victória* (1921), de Lytton Strachey.

¹ WOOLF, Virginia. “Ficção Moderna” In *A marca na parede e outros contos*. Tradução Leonardo Fróes. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015. P. 258.

² Lytton Strachey (1880 - 1932), foi biógrafo e crítico inglês que inaugurou uma nova era de escrita biográfica no final da Primeira Guerra Mundial. Adotando uma atitude irreverente em relação ao passado e especialmente aos volumes monumentais de vida e letras da biografia vitoriana, Strachey se propôs a escrever vidas com “uma brevidade que exclui tudo o que é redundante e nada que seja significativo”. Ele é mais conhecido por *Eminent Victorians* - pequenos esboços dos ídolos vitorianos Cardeal Manning, Florence Nightingale, Thomas Arnold e o general Charles “Chinese” Gordon. Depois de escreveu *Queen Victoria* (1921), *Elizabeth and Essex* (1928) e *Portraits in Miniature* (1931). Fez parte do Bloomsbury Group e foi amigo próximo de Virginia e Leonard Woolf durante toda a vida adulta de ambos.

Outra obsessão da rainha era a pontualidade. Outra ainda era pela pureza moral e a propriedade. Se alguém dissesse alguma coisa imprópria em sua presença, "os lábios reais descaíam nos cantos, os olhos reais ficavam fixos", e seguia-se a frase inevitável: "Não estamos achando graça". [A Rainha] **Victória não inventou o vitorianismo, mas certamente o encarnou.** [grifo meu]³

A Rainha Victória assume o reinado muito jovem, encontrando estruturas sociais e religiosas fortes, sem pretender romper com estas. Na verdade, assume a responsabilidade de mantê-las e se utiliza de formas de comunicação para divulgá-las, com o crescimento dos romances realistas, aqui nomeados de romances vitorianos, mas que se estender para o reinado de Edward VII. Questionar sobre a ficção não era um dos focos da geração de Arnold Bennett⁴ e William Thackeray⁵, sua escrita focava na transposição da realidade (do visto cotidianamente) para uma expressão narrativa, que em geral culminava em um ensinamento moral para o seu leitor.

A geração que começa a escrever após 1910 preocupa-se com uma expressão escrita que saia do comum, do dado real no seu sentido mais banal, logo perguntar-se sobre a matéria apropriada à ficção era essencial. O autor no impulso inicial de escrita reflete sobre o que irá escrever. O analista ou o prosador tem essa questão no fundo de sua mente, girando em torno do seu fazer quando pensa na atividade e não quando está realmente no momento de sua escrita.

Qual a matéria apropriada à ficção? É essa a questão que a ficção modernista se faz, e é seguindo essa linha de raciocínio que Virginia Woolf estabelece no ensaio "Modern Fiction"(1921), questionando quais os parâmetros da escrita moderna, refletindo de seu ponto de vista o que diferenciaria os autores do século XIX e XX, atacando diretamente seus antecessores, os vitorianos. Esta diferenciação não é algo marcadamente novo na literatura ou em outros campos da arte e do trabalho intelectual, isto é, a busca por separar-se do que é considerado velho e tido como ultrapassado para algo novo e fresco. As discussões se põem em esfera pública expressa em jornais

³ BURKE, Peter. "Retrato de uma senhora". Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2804200205.htm> (Acessado em 21/06/2020)

⁴ Arnold Bennett (1867 - 1931), escritor britânico de peças e romances, crítico e ensaísta literário cujo trabalho circulou entre os países europeus. Entre seus trabalhos mais conhecidos estão: *The Old Wives Tale* (1908), *Anna of the Five Towns* (1902) e *The Clayhanger Family* (1910 – 1925)

⁵ William Makepeace Thackeray, (1811 - 1863), foi romancista inglês cuja reputação e sucesso se baseiam na obra *Vanity Fair* (1847-48), um romance do período napoleônico em Inglaterra, e *The History of Henry Esmond, Esq.* (1852), ambientado no início do século XVIII.

literários, ensaios e mesmo em seus romances, trazendo como temas a construções de personagens, de enredo e das temáticas que guiarão os romances.

Sendo a geração pós-realista conhecida pelas inovações narrativas, é importante estabelecer alguns pontos importantes. Considerando que os regimes filosóficos ocupam um lugar muito importante nos escritores modernistas, pensar como as categorias ou leis morais que agem sobre os escritores e agem também nas ações das personagens impactam na passagem do realismo para o impressionismo e do impressionismo para o modernismo. O presente capítulo busca explicitar como se dá a articulação da escrita ficcional com os sistemas que dominam a vida cotidiana. Estabelecido esse ponto, pode-se pensar como se dá esse sistema condicionante da vida em sociedade, e que muito agiu sobre os vitorianos: a moralidade. Presente na vida social desde a percepção de uma individualidade, age sobre os vitorianos como modo de controle social, tornando-se também um censor sobre a escrita ficcional, mesmo antes do reinado de Victoria, mas foi durante este que foi percebido e discutido com grande entusiasmo pelos próprios romancistas e pelos pensadores.

Antes de adentrar o tema da moral, é importante estabelecer o que são e como se deram os reinados em que esses estilos de escrita se desenvolveram, sobreviveram ou pereceram. Politicamente, o reinado da Rainha Victoria foi um unificador, após as turbulentas indefinições sobre quem herdaria o trono em um contexto de uma monarquia constitucional. Victoria ficou conhecida pela tentativa constante de influenciar a nomeação dos primeiros-ministros e de controlar a política interna e externa do Reino Unido, inclusive no âmbito sociocultural, no qual cada vez mais a família real deixa de ser relevante para a vida política. De forma mais direta, pode-se afirmar que a Era Vitoriana foi dirigida por valores morais de fortalecimento da imagem familiar e da arte como educadora dos costumes, principalmente das mulheres, através da literatura.

Essa busca por uma separação entre vitorianos e modernistas é geralmente atribuída à recusa do moralismo expresso nos romances e contos do período no qual a Rainha Victoria esteve à frente da Inglaterra, um dos reinados mais longos da história (1837 – 1901), imprimindo marcas importantes na cultura inglesa que se perpetuaram nos anos seguintes, sobrevivendo ao seu reinado e se mantendo presente até o início da Primeira Guerra Mundial (1914-1918).

Edward VII (1841-1910), herdeiro da Rainha Victória, teve um reinado muito semelhante, com relação à cultura ao de sua mãe, mas com um objetivo político de estabelecer o poderio militar do século precedente sobre as áreas dominadas pelo Império Britânico e de renovar o contato com os plebeus, sendo o responsável pela modernização da indústria e do exército e marinha. Não se pode chamar o reinado eduardiano de conservador ou inovador, nem nos costumes nem em sua política externa somente pela sua preocupação de manter laços com o povo; até por ter sido um reinado curto. O restabelecimento de cerimônias que haviam sido suspensas frente ao luto de sua mãe após o falecimento do Rei Albert, em 1861, tinha como objetivo frear uma crise constitucional que vai se erguendo no final do reinado de Victoria e culmina com a morte de Edward, em 1910. Seu reinado pode ser considerado como um período transicional em termos cultural entre a restrição vitoriana e o “liberalismo” do reinado de George V, que dura vinte e seis anos, mas que enfrenta em seu percurso dois combates mundiais (Primeira Guerra Mundial de 1914-1918 e a Segunda Guerra Mundial 1939 – 1945).

Durante o reinado da Rainha Victoria, o Reino Unido estabeleceu o seu domínio político sobre a Europa e sobre os territórios conquistados na região das Índias Ocidentais com grande extração de materiais e exploração dos habitantes, colocando-os em posição de escravizados. Esse domínio seria reconhecido com a coroação da Rainha Victoria como Imperatriz das Índias. As atividades do Império Britânico garantiram o crescimento econômico, além disso a expansão territorial objetivava também a dominação das civilizações “nativas” de controles mais violentos e que não melhorassem a situação dos territórios dominados. A noção de pertencimento a um lugar de privilégio expreso nas ações inglesas enquanto estado nacional forte se repete na produção ficcional, fazendo que os ensaios, criados pelos franceses, sejam aperfeiçoados pelos ingleses estabelecendo-se como a expressão literária mais utilizada durante o século XX e XXI, junto com os romances.

O Vitorianismo tornou-se sinônimo de virtuosidade, religiosidade e moral restritiva, e é nesse conjunto de símbolos e códigos que se construiu uma identidade que marca não apenas a vida política, mas invade as artes, principalmente na literatura. Conscientes das tensões e contradições, os escritores lidavam com o sexo que vinha de tempos anteriores ao período vitoriano, como um tema inadequado de ser discutido em

público. A ideia de respeitabilidade⁶, da forma como a compreendo, se ampliou durante a primeira metade do seu reinado, em muito influenciado pela vitória do protestantismo, ganhando novas atribuições. Se antes se referia a ‘pessoas de bem, da alta sociedade’, ela se abre para interpretação e sentido para pessoas honestas e decentes, não mais restrita a uma classe social específica.

Segundo Walter Allen, a noção de respeitabilidade esclarece e evidencia os problemas sociais que advêm da Revolução Industrial. A relação de poder de homem sobre homem, passa a ser do homem contra um complexo de forças econômicas, agravando questões antigas como a exploração infantil, a prostituição e a migração da população rural para a cidade.

If Victorian morality did not in truth square with the facts of life and the actual state of Victorian morals, it was certainly not for want of zeal and will on the part of the Victorians themselves. And the novelists were not behind in propagating the Victorian ideal^{7,8}.

O ideal vitoriano se consolida nos costumes cotidianos, e ganha defensores nos escritores principalmente Richardson e George Moore. Defendem o sistema social que condena as “*fallen woman*” (mulheres que caem em desgraça social por comportamentos que não condizem com o padrão esperado de virtuosidade). Esse padrão moral é a principal marca da Era Vitoriana, a restrição dos corpos e dos costumes. O romance *Esther Waters*, de George Moore (1894) é um exemplo claro da literatura produzida nesse período, e um dos exemplos de Virginia Woolf⁹ para demonstrar como funcionavam os romances vitorianos. Essa forma de pensar os romances moralizantes ou “romances educativos para mulheres”, dessa forma, atravessa culturas de maneira que chega a países americanos, e é uma marca inerente à modernidade que se vê diante de duas forças: moralizante nos costumes e liberal política e economicamente.

⁶ Para deixar claro, o que compreendo com respeitabilidade se dá nas restrições sexuais impostas às mulheres nesse período, ligando diretamente virgindade feminina com moralidade. Isso se demonstra tanto nos tópicos de conversa aceitáveis quanto nas roupas, como um exemplo, que se tornam cada vez mais restritivas e dependentes. Para maiores detalhes conferir *A moda*, de Diana Crane. Além do padrão estético, as roupas tinham como papel fundamental, definir e estabelecer limitações de comportamento e classes sociais.

⁷ “Se a moral vitoriana, na verdade, não coincidia com os fatos da vida e o estado atual da moral vitoriana, certamente não era por falta de zelo e vontade da parte dos próprios vitorianos. E os romancistas não ficaram para trás na propagação do ideal vitoriano.” (Tradução minha)

⁸ ALLEN, Walter. *The english novel: from The Pilgrim's Progress to Sons and Lovers*. London: Penguin Books, 1991, p. 143.

⁹ Cf. WOOLF, Virginia. “Relendo romances (1922)”. In. *A arte do romance*. Tradução Denise Bootmann. 1ª edição. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2018. PP 53 – 66.

O romance narra a história de Esther Waters, jovem pobre que vai trabalhar como cozinheira de uma família de classe média, e é seduzida por outro empregado e engravida. Decidindo manter seu filho por perto, Esther passa por inúmeras situações de exploração, até seu filho tornar-se adulto e ela retorna a viver na casa onde iniciou sua vida como empregada. A história foi transformada em peça teatral e é o romance mais conhecido de Moore, mas o que é relevante para esta análise breve da história é a sequência de punições que Esther sofre ao longo de sua vida enquanto o homem que a engravida (que ela reencontra posteriormente e depois se casa com ela em uma reviravolta rocambolésca) não sofre represálias, a não ser a morte por tuberculose.

O ensinamento moral, conhecido no século XVIII e seus sucessores, que permeia o romance em toda a sua narrativa é o guia da escrita, toda a história gira em torno do “erro” cometido por Esther ao se deixar seduzir e por querer manter seu filho, produto de seu “desvio” por perto, tendo como alternativa colocá-lo para adoção. Essa preocupação didatizante, mobilizando não só o aspecto moral como a religião para orientar a história é o que chama a atenção para os romances da Era Vitoriana, e que impacta toda a escrita de um período.

1.1 – Moralidade e vitorianismo

A questão que se impõe é como falar de uma mudança de modos de narrar sem falar da questão das temáticas dos romances. Melhor dizendo, como tratar de moralidade sem questionar o controle do imaginário presente neles? Esse tema em geral é trazido apenas nos questionamentos sobre os governos totalitários ou ditaduras sob o signo da censura do que do controle “invisível” e cotidiano. Arnold Gehlen, como citado por Luiz Costa Lima em *O controle do imaginário e a afirmação do romance* (2009)¹⁰, trata de tipos de controle: positivo e negativo. O positivo é o que se estabelece a possibilidade de convivermos socialmente. Regras sociais, de vestimentas e de respeito ao próximo são necessárias no convívio do dia a dia. O controle negativo é

¹⁰ Para maiores informações indico a leitura de Clarissa Marinho da Rocha em sua dissertação de mestrado em Teoria da Literatura, defendida na Universidade Federal Fluminense, sob orientação de Johannes Kretchmer, com o nome “Literatura e antropologia: A tradução parcial de *O ser humano*, de Arnold Gehlen”. Essa dissertação está disponível em:

<https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3744/1/disserta%C3%A7%C3%A3o%20Clarissa%20Rocha.pdf>

(último acesso em 15/11/2020)

aquele que a força estrutural leva o homem a uma situação de disciplina de afirmação de poder.

É no controle negativo que os temas dos romances se tornam alvo de ataque. Por sua característica própria ser a falta de seu questionamento pelos historiadores ou abordar o tema seguindo a *Trilogia do Controle* (*O controle do imaginário* (1989), *Sociedade e discurso ficcional* (1986) e *O fingidor e o censor* (1988)) de Luiz Costa Lima. No controle negativo, de forma breve, estão os controles político-econômico-social verticalizados, tendo como exemplo a própria ditadura vivida pelos países da América do Sul no século XX.

A fim de evitar grandes problemas e uma curva inesperada no percurso, propõe-se focar diretamente no trabalho do autor pernambucano. Abordando o veto à ficção, Costa Lima encontra já no século XII, o reconhecimento de uma subjetividade no âmbito religioso com a “criação do Purgatório”, onde as almas são julgadas e condenadas a permanecer nesse “não lugar” com as confissões de sua culpa e de onde só sairá por misericórdia divina e de seus próprios méritos enquanto vivo, incluindo o carinho e atenção de seus amigos e familiares que devem orar por sua alma.

Vejamos: com as marcas sofridas pela alma através das ações do indivíduo em vida pesam nesse momento de julgamento que é o purgatório, e este só se dá levando em conta a subjetividade e principalmente do mesmo. Quando o “eu” emerge no que Costa Lima chama de “geografia celeste”, outro olhar pode se impor também nas poesias medievais. O “eu” poético se torna um espaço que pode e deve ser preenchido pelo leitor. Este passa a suplementar o sentido do texto com a sua experiência buscando, estabelecer no século XV, uma autonomia da leitura e, com a crise da vida e da compreensão religiosa da vida, colocar a razão como a nova fonte de conhecimentos possível.

Este impulso também se dá quando o movimento de modificação atinge também a literatura e as formas de a tratar. O historiador, ao tomar a literatura como documento perde a sua força ficcional, mas se ganha em contraparte poder unificador, tornando-se veículo da construção da identidade nacional.

Recapitulando os poucos passos dados até agora: a chamada domesticação do ficcional no Ocidente no final da Idade Média é o alvorecer de uma individualidade

moderna. Isso porque ao libertar-se do controle teológico o “eu” é questionador e assim uma ameaça à verdade dogmática.

(...) o veto ao imaginário, a conseqüente domesticação do ficcional, têm sido forças presentes no Ocidente desde os primeiros sinais de descoberta da individualidade moderna, já em fins da Idade Média. O direito de expressão de um eu, não subordinado previamente aos valores (então teológicos) estabelecidos, aparecia como uma ameaça à propagação de verdade.¹¹

O veto se inicia na Europa, tornando-se um centro irradiador no Novo Mundo. O indivíduo civilizado se habitua a produzir documentos a fim de registrar situações e de dar sua interpretação mesmo prezando por uma pretensa imparcialidade, no caso dos historiadores. É um controle internalizado pelos indivíduos no começo de suas relações sociais, já com sua mãe e posteriormente com os outros. Como um primeiro decurso sobre o tema é importante ao trazer o pensamento de Freud, no seu ensaio “O poeta e o fantasiar” (1908). A questão que se impõe: como se dá a criação poética enquanto escolha de temas? E mais: como se arquiteta a ficção a ponto de produzir uma experiência estética, despertar emoções [*Erregungen*] e todo o investimento do autor na capacidade do leitor de sentir e perceber essas sensações?

A investigação a respeito nos permitiria esperar conseguir uma primeira explicação sobre a criação poética. E realmente, existe uma perspectiva a esse respeito: o próprio poeta gosta de reduzir a distância entre o que é singular e a essência humana em geral; Ele nos assegura, com frequência, que em cada um existe um poeta escondido e que o último poeta deverá morrer junto com o último homem.¹²

Esse processo de criar e jogar com os elementos do fictício, imaginário e real é iniciado na infância. O brincar da criança, para Freud, já é uma atividade poética no que se refere ao seu comportamento, já que ela coleta elementos e constrói o um mundo próprio. Um mundo que na *psiqué* infantil existe, mas que sabe a diferença entre os dois.

O oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade [*Wirlichkeit*]¹³. A criança diferencia enfaticamente seu mundo de brincadeira da realidade, apesar de toda a distribuição de afeto e

¹¹ LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986. P. 189.

¹² FREUD, Sigmund. “O poeta e o fantasiar (1908)” In: FREUD, Sigmund. *Arte, literatura e os artistas*. Tradução Ernani Chaves. 1ª edição; 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. P.53-54.

¹³ Segundo nota do tradutor Ernani Chaves, o termo se põe como oposição ao sonho, à fantasia e à aparência tendo como seu oposto *Realität*, como realidade. “Nossa opção por ‘realidade’ visa desde já indicar que os dois níveis de realidade em Freud não são o da aparência e o que existe efetivamente e de outra realidade, a psíquica”.

empresta, com prazer, seus objetos imaginários e relacionamentos às coisas concretas e visíveis do mundo real. Não é outra coisa do que este empréstimo que ainda diferencia o ‘brincar’ da criança do ‘fantasiar’.¹⁴

Quando cresce a criança deixa de brincar até por sua educação que a submete à invasão da realidade da vida, conduzindo à supressão da oposição entre realidade e brincadeira. Deixa-se de brincar para criar outro tipo de jogo, outra forma de criar fantasias.

Alguém que está crescendo deixa de brincar, renunciando claramente ao ganho de prazer que a brincadeira lhe trazia. Mas quem conhece a vida psíquica das pessoas sabe que nada é mais difícil do que renunciar a um prazer que um dia foi conhecido. (...) Acredito que a maioria das pessoas, de tempos em tempos na sua vida, forma fantasias trata-se de uma atividade, à qual durante muito tempo não se deu atenção e cujo significado não foi suficientemente apreciado.¹⁵

Essa interdição que se impõe na passagem do brincar para o fantasiar é parte do controle do imaginário. O mecanismo de controle acionado para nessa passagem é a vergonha frente ao outro. O desejo que dirige o brincar infantil é o impulso do crescimento: o de se tornar grande e adulto. O fantasiar é movido por vários desejos que, em sua maioria, não se quer partilhar e tomam a forma de “sonhos diurnos”.

Deve dizer que quem é feliz não fantasia, apenas o insatisfeito. Desejos insatisfeitos são as forças impulsionadoras das fantasias, e toda a fantasia individual é uma realização do desejo, uma correção da realidade insatisfatória. Os desejos que impulsionam são diferentes de acordo com o sexo, o caráter e as relações da pessoa que fantasia.¹⁶

A fantasia se adapta às impressões da vida, e a cada oscilação se recebe uma “marca do tempo” nesses sonhos diurnos. Essa relação culmina com os 3 tempos (passado, presente e futuro) tendo como conector o desejo.

A brincadeira infantil se abre para o processo da *mimesis* a fim de estabelecer verossimilhança em um “faz de conta” com uma diferença que vem da subjetividade. Um breve exemplo: quando crianças, as meninas nos primeiros anos de formação, em geral, ganham bonecas ou itens que simulam a atividade doméstica (ferros de passar roupa, fornos, panelas, em geral cor de rosa) como brinquedos. Se a criança não

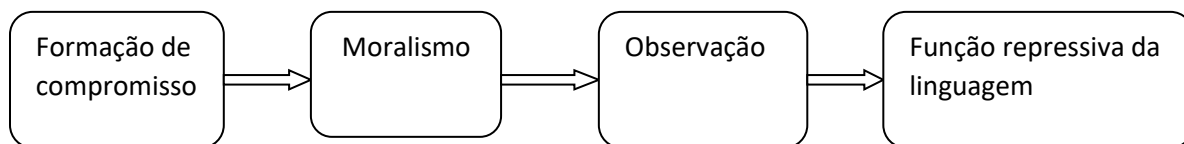
¹⁴ Op. Cit, p. 54.

¹⁵ Op. cit., P. 55.

¹⁶ Op. cit., P. 57.

consegue estabelecer um vínculo afetivo com o brinquedo tomar responsabilidade no sentido de plagiar em comportamento de cuidado maternal com o objeto, o controle age sobre ela no papel coercitivo do responsável pela criança forçando a interação. Mesmo assim, o “faz de conta” não se sustenta porque a criança não consegue preencher as lacunas de imaginação que “dariam vida” ao objeto. A fuga ao controle quando crianças é minimamente viabilizado pelo abandono do objeto ou pela criação de outro “faz de conta” mais apetitoso ao paladar infantil.

Conforme a criança cresce e o processo de criação poética se estabelece com mais força, o controle cresce ainda mais no fantasiar, seja através do tabu (como o incesto), seja no herói que não é virtuoso e bom, ou que pelo menos tenha um arco de redenção (o que se conecta geralmente com os romances épicos e trágicos). Os mecanismos de controle têm em si camadas de estruturas político-sociais que estabelecem moldura (*frames*) que trazem o ético e o moral para a expressão artística. Essas estruturas agem sobre o ficcional como resultado do processo sociopolítico, a própria literatura com moldura de observação etnográfica. Formando uma sequência que conecta a política ao moralismo.



Ao formar-se o compromisso com determinado comportamento sociopolítico, o moralismo se reproduz através da observação na linguagem. “O moralismo explicita a necessidade de ‘imitar’ apenas o moralmente aceitável”. (LIMA, 1986, p. 214). Sendo a formação do compromisso ainda inconsciente ele consegue estabelecer sobre os outros componentes da cadeia uma invisibilidade. Pode-se estabelecer a presença do pensamento freudiano na proposição de Costa Lima, como evidenciado nos trechos abaixo:

Pode-se chamar esse ganho de prazer, que nos é oferecido para possibilitar com ele, o nascimento de um prazer maior a partir de fontes psíquicas ricas e profundas, de um prêmio de sedução [*Verlockungsprämie*] ou de um prazer preliminar [*Vorlust*]. Sou da

opinião de que todo o prazer estético, criado pelo artista para nós, contém o caráter deste prazer preliminar e que a verdadeira fruição da obra poética surge da libertação das tensões de nossa *psiché*. Talvez, até mesmo não contribua pouco para esse êxito o fato de o poeta nos colocar na situação de, daqui em diante, gozarmos com nossas fantasias sem censura e vergonha.¹⁷

O leitor recebe o produto da fantasia, maravilhar-se com a solidariedade que oferece com seus próprios ‘sonhos’, compra sua ideia porque, em suma, a ficção reduplica suas expectativas, através de seu reconhecimento das cenas que ele automaticamente identifica como ‘reais’. A fantasia contorna a estranheza própria ao imaginariamente produzido e põe em seu lugar o já esperável pelo receptor.¹⁸

Ao trabalhar as estruturas emoldurando o literário, Costa Lima intui no infantil o dado poético que já encontrado por Freud em 1908, no qual o *como se* irrealiza o mundo da percepção através da fantasia e do imaginário e entregando um “outro mundo”.

As conexões entre as estruturas moral-religiosa inglesa que agem durante séculos (possivelmente desde o reinado elizabetano) até chegar à Era Vitoriana. A noção de individualidade já é restrita ao controle positivo que é o da exemplaridade, até porque pensar controle sem a imitação (enquanto modelar) seria condenar o “eu” ao selvagem, ao incontrolável, à quebra hierárquica. Esse controle através da imitação, aliada aos elementos moralizadores e religiosos são os definidores de Bem-Mal. É na semelhança que se encontra o ideal e é verossimilhança que provoca a crença no público. Na busca da afirmação do individual que o ficcional interage com o verossímil e enfrenta restrições religiosas e o culto à razão.

Por isso, a *imitatio* será substituída pela expressão do individual. A subjetividade parece romper o véu que a controlava, e a razão, identificada com a verdade média, ou seja, com o senso comum, perde o seu ofício de guardião do templo.¹⁹

Os românticos passaram a utilizar a vida como matéria para a ficção de forma mais usual, as obras ganham veracidade quanto a sua semelhança com a vida e das experiências comuns. A arte no século XX se compromete com a ideia de inovação e de ruptura a fim de libertar-se do cotidiano. A *mimesis* nesse momento toma lugar em outra

¹⁷ FREUD, 2018. P. 64.

¹⁸ LIMA, 1986, P. 223.

¹⁹ LIMA, Luiz Costa Lima. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P. 58.

ciência: a psicanálise. Ao construir o conceito de identificação no caso de Dora, o processo que se dá é mimético, porque não pode ser idêntico e, mais ainda, evidenciam um processo de transformação no receptor. Na passagem do romance vitoriano para o moderno segue essa *mimesis*. Existe o padrão da semelhança na verossimilhança das personagens e a diferença na entrada na interioridade, onde o escritor estabelece o seu espaço de criação.

São nas ficções cotidianas ou “sonhos diurnos” que constroem a referencialidade e a identificação que o leitor precisa estabelecer no texto literário. A criação do romance nasce da necessidade de regular esse cotidiano, em seus âmbitos ético-político e estéticos. Ao se reconhecer a característica estética, se reconhece também o controle. O primado da ciência vai aos poucos se conectando com uma demanda do público/mercado em seu desejo pelo factual, o que se concretiza de forma bem-sucedida na *novel* inglesa e tendo como contraponto o romance que se vira para o maravilhoso. A *novel* supre essa necessidade factual quando seu enredo toma para si, tópicos que se assemelhem à história.

Todd Avery, no artigo “Ethics replaces morality: the victorian legacy to Bloomsbury”, aponta que essa visão da moralidade é elaborada nos escritos de Leslie Stephen, Walter Pater e G. E. Moore, e que são pontos importantes para compreensão da mutação que a literatura enquanto arte sofre com essas filosofias. É vital então situar os parâmetros de pensamento que reverberam na vida intelectual da Inglaterra no início do século XX, no estabelecimento das prioridades e nas escolhas feitas pelos vitorianos e modernistas frente ao sistema produtivo e artístico.

Seguindo por esse caminho, os textos de Leslie Stephen (1832 – 1904), pai de Virginia Woolf, que escreve muitos artigos sobre a moralidade, como “Art and morality”, “The moral element in literature”, em que ele insiste na inseparabilidade da literatura, da moral e da estética de modo geral. A literatura estimula as emoções “sadias”, não deixando que se desenvolvam emoções mórbidas ou paixões tristes ou cruéis. Essa leitura tem grande influência de Spinoza quando trata das paixões tristes que se põem como resultado da submissão de um ser ao outro, e trazendo consigo a ideia de compartilhamento das emoções²⁰.

²⁰ SPINOZA, Benedictus de. *Ética*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

Essa moralidade defendida por Stephen é estabelecida nas hierarquizações, e que Roland Barthes, por exemplo, aponta como um catalizador para o que define como “evaporação” da história. Como o mito, a moralidade dá às coisas uma justificativa “universal, eterna”, fazendo com que os seus produtos culturais cumpram esse comportamento social, e durem mais tempo no imaginário coletivo.

Giles Deleuze, no artigo “Ethics without morality”, evidencia uma confusão muito comum entre as noções de lei e moral, e compreendendo a importância da moralidade como artefato ativamente participante da escrita ficcional, tomarei um tempo discutindo esse tema sob a visão de Deleuze nesse ensaio. De fato, ao trazer a percepção de Spinoza da moralidade enquanto um princípio tradicional que se fundamenta na dominação das paixões pela consciência, os pensamentos estariam sobre a consciência. Logo, uma ideia dentro do indivíduo encontra outra ideia e nesse encontro podem ocorrer dois movimentos que se ligariam a sentimentos: a união das duas formando um todo mais poderoso (felicidade) ou a decomposição de uma frente à outra, destruindo a coesão entre as partes (tristeza).

Muitas vezes se conectam esses sentimentos ao que Spinoza chamava de leis eternas da natureza, nas quais não existem Bem ou Mal, mas bom e mau dentro da coesão ou decomposição das ideias. Logo, o indivíduo será bom (ou livre ou racional ou forte) quando for capaz de combinar relações compatíveis de ideias e assim aumentar o seu poder, sendo a bondade uma matéria de dinamismo, poder e composição de poderes. O indivíduo será mau (ou servil ou fraco ou tolo) se vive ao acaso, contentando-se a sofrer os resultados dos encontros, revelando-se impotente frente à dominação do outro.

In this way, ethics, which is to say, a typology of immanent modes of existence, replaces morality, which, always refers existence to transcendent values. Morality is the judgment of God, the *system of judgment*. But ethics overthrows the system of judgment. The opposition of values (Good-Evil) is supplanted by the qualitative difference of modes of existence (good-bad). The illusion of values is indistinguishable from the illusion of consciousness. Because it is content to wait for and take in effects, consciousness misapprehends all of nature. Now, all that one needs in order to moralize is to fail to understand.²¹²²

²¹ “Dessa forma, a ética, ou seja, uma tipologia de modos imanentes de existência, substitui a moralidade, que sempre refere a existência a valores transcendentais. A moralidade é o julgamento de Deus, o sistema de julgamento. Mas a ética derruba o sistema de julgamento. A oposição de valores (Bem-Mal) é suplantada pela diferença qualitativa dos modos de existência (bem-mau). A ilusão de valores é indistinguível da ilusão da consciência. Por se contentar em esperar e ter efeitos, a consciência

Deleuze, tendo em vista o estabelecimento da diferenciação entre moral e ética, extingue a noção de Leis da natureza, já que a lei traz consigo o peso moral. A lei da natureza só pode existir no âmbito metafórico, porque em seu sentido ordinário Lei é simplesmente um comando e não objetiva produção de conhecimento, podendo inclusive impedir isso.

Law is always the transcendent instance that determines the opposition of values (Good-Evil), but knowledge is always the immanent power that determines the qualitative difference of modes of existence (good-bad).²³²⁴

O que ocorre na Era vitoriana é o domínio de leis morais (residindo aqui, segundo Deleuze, uma redundância), onde os valores (Bem e Mal) determinam como se dão as relações humanas, sempre replicando comportamentos que sigam esse padrão. É na passagem do impressionismo para o modernismo que a visão sobre os modos de viver como formas de estabelecimento de relações com outros indivíduos, e não como determinações, mas como consciência de possuir livre arbítrio e responsabilidade sobre as causas finais de suas ações, libertando-se da ideia de desígnios divinos.

Segundo essa linha de raciocínio, a literatura está para moralidade como a moralidade está para lei. A lei está para obediência, não sendo possível nascerem questionamentos a partir desse mecanismo de autoridade. Um exemplo breve utilizado por Deleuze é a frase de Deus para Adão: “Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal não debes comer, porque no dia em que o fizeres serás condenado a morrer” (Gênesis.2,15-17). Adão compreende essas palavras como uma proibição, ignorando a relação causa e consequência, agindo para enfrentar a lei e assim acaba “caído” dos jardins celestiais.

Parte do que Deleuze toma como a existência das Leis que regem o comportamento social e as atividades culturais fazem parte de um mecanismo de controle que não é percebido como estrutura e sim quando chega, em governos totalitários ao ponto de censura.

compreende mal toda a natureza. Agora, tudo o que é preciso para se moralizar é falhar e entender.” (Tradução minha)

²² DELEUZE, Giles. *The Deleuze Reader*. BOUNDAS, Constatin V. (ed.). New York: Columbia University Press, 1993. PP. 73 – 74.

²³ “A lei é sempre a instância transcendente que determina a oposição de valores (Bem-Mal), mas o conhecimento é sempre o poder imanente que determina a diferença qualitativa dos modos de existência (bem-mau).” (Tradução minha)

²⁴ Op. cit., P. 74.

A dissimulação que implicava esconder-se o esforço imposto para o seu cumprimento, “imitava” externamente a regra da arte, da qual manifestadamente se distanciava. A ficção possível era controlada pela ficção externa (falsidade, mentira, embromação). Dito de maneira mais explícita: os mecanismos de controle se exerciam por uma medicina homeopática, isto é, o controle era o “veneno” com a qual tanto se reduzia a ficção interna, permitindo-se que circulasse desde que não irrealizasse normas substantivas, quanto se privilegiava o diálogo do faz de conta.²⁵

Elaborando mais detidamente: se antes o controle agia sobre a base moral-religiosa (precedente ao reinado vitoriano), o científico tendo em vista o decréscimo do poderio da Igreja Protestante com a morte de Victoria, toma o seu lugar. Sendo o moral caracteristicamente ligado às premissas do religioso, o que temos é uma ascensão do ético-científico em lugar do moral-religioso, com uma influência cada vez maior do mercado sobre o político que é o constante quando tratamos do controle.

Por isso mesmo o controle se impõe, em grau conforme ao teor de repressividade que impere. O controle visa evitar qualquer dissonância, pelo menos de peso, entre a aventura narrada e os valores reiterados pela sociedade. O controle é uma trava reprodutora, sem a qual a única dissonância efetiva entre o narrado e os valores consagrados seria a que afetasse a coerência interna do narrado. A questão do controle sempre implica uma questão de grau do que se afirma/nega, e não de simples existência/inexistência do que se relata.²⁶

O poder moralizante se apresenta nos poderes imanentes que são: Estado e família, em maior e menor estrato, consecutivamente. O poder do Estado moderno depende do controle da opinião popular, e em sua crença dos aparatos culturais, pela virtude de suas capacidades reguladoras, servindo como função quase-legislativa. A lei do mais forte, que tem a força como parâmetro, tão em voga no século XVIII, se transmuta em matéria ideológica, simbólica e discursiva.

Ao regular, mesmo que não através de leis como no caso da censura constitucional, mas de mecanismos sociais, os textos publicados e aprovados para serem lidos no período vitoriano, se cria uma marca, como uma cicatriz no tecido social que vai ter se regenerar através de outros movimentos culturais. No caso da Inglaterra o impressionismo e o modernismo são alguns dos movimentos artísticos que vão buscar

²⁵ LIMA, Luiz Costa Lima. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. P. 60.

²⁶ Op. cit., 229.

essa regeneração, colocando o indivíduo como centro da narrativa, lhe dando autonomia das leis morais. É nesse sentido que G. E. Moore, no último capítulo do *Principia Ethica*, expõe como sua posição frente à questão da estética, apresentado por Avery.

Just as importantly, Moore rescues, if only in theory, ethics and individual aesthetic passions from the transcendentalizing impulse of moral philosophy, and for a radically democratic modernism. It remained for Strachey, the Woolfs, Mac Carthy, Forster, Keynes, Roger Fry, and the other Bloomsbury artists and writes to materialize those passions in their literary, artistic, political and economic practices.²⁷²⁸

O modo como a ética de Bloomsbury emerge dos vitorianos da segunda geração (Arnold Bennett, Henry James, Meredith), período que coincide com a *Belle Époque* europeia, criando novas conexões ético-estéticas entre o grupo e o pós-modernismo (em seu aspecto filosófico e teórico), e apontando para um desafio quanto ao lugar que a estética ocupava, como sendo inerentemente mística e incompreensível (o que para a maior parte dos historiadores, continua sendo algo frequente). O criticismo inicia seu desenvolvimento dentro deste grupo como uma manifestação cultural que se sustenta na luta pela emancipação individual, trazendo a ética para o lugar de destaque na escrita modernista.

Outra forma de pensar a estética é dentro da concepção de Roger Fry, contemporâneo de Virginia Woolf. Para Fry, o mais importante para a arte não é se ela é moral ou ética. Seu enfoque está na organização ou na transmutação das sensações da experiência em arte.

Now the crucial fact which appears to me to arise from the comparison of a number of these experiences which are the subjects of our inquiry is that in all that in all cases our reaction to work of art is a reaction to a relation and not to sensations or objects or person or events. This if i am right, affords a distinguish mark of what I call esthetic experiences, esthetic reactions, or esthetic states of mind^{29 30}.

²⁷ “Tão importante quanto isso, Moore resgata, ainda que em teoria, ética e paixões estéticas individuais, do impulso transcendentalizante da filosofia moral e de um modernismo radicalmente democrático. Remanesceu para Strachey, Woolfs, Mac Carthy, Forster, Keynes, Roger Fry e outros artistas de Bloomsbury e escreve para materializar essas paixões em suas práticas literárias, artísticas, políticas e econômicas.” (Tradução minha)

²⁸ AVERY. Todd. “Ethics replaces morality: the Victorian legacy to Bloomsbury”. In. *English Literature in Transition, 1880-1920*, Volume 41, Number 3, 1998, pp. 312.

²⁹ “Agora, o fato crucial que me parece surgir da comparação de várias dessas experiências que são objeto de nossa investigação é que, em todos os casos, nossa reação à obra de arte é uma reação a uma relação e não a sensações. ou objetos ou pessoa ou eventos. Isso, se eu estiver certo, fornece uma marca distinta do que chamo de experiências estéticas, reações estéticas ou estados mentais estéticos.” (Tradução minha)

As experiências estéticas já antes conclamadas por Kant, retornam em Roger Fry sob a forma de dar espaço ao artista de criar, levando em consideração o seu meio (pictórico, narrativo), uma linguagem que expresse a necessidade do artista. O enfoque dele está todo na subjetividade do artista. Ademais, ciente da colaboração entre Fry e Virginia Woolf ao longo da concepção de *To the lighthouse* (1921), existem alguns argumentos que podem afirmar o caminho escolhido por ela dentre as concepções de arte explicitados acima.

Partindo do realismo, Roger Fry se preocupa com a passagem da ideia para a concretização ou, como ele se refere, à transmutação do âmbito conceitual para a obra de arte. Esse processo deve acontecer de forma natural, como uma força espiritual (emocional e intelectual) que emana da identidade do artista para a obra de arte.

It is rhythmical [...]. But, it is almost certain that in these intimate rhythms which make up the texture of a work of art, in those parts which are due to the artist's sensibility, we pass into regions which elude all, mathematical statement as indeed do all but the simplest organic forms. We pass always from rigid and exact relations to complex and endlessly varying rhythms, through which the artist's subconscious feelings reveal themselves to us by what we call his sensibility. [...] So, in works of art we shall find endless degrees of fixity and freedom in the artist's expression^{31, 32}.

É dessa compreensão de colaboração entre pintura e escrita que o modernismo vai partir, inspirado no movimento impressionista, em grande medida. Max Saunders afirma que dentro desse sistema, o impressionismo na arte pictórica e na literatura seria um dos movimentos artísticos mais bem sucedidos. Ao trazer consigo técnicas da fotografia, o impressionismo traz uma preocupação com a percepção visual, orientando-se através da interpretação psicológica. O impressionismo literário seria uma escrita que avança com toda a velocidade sem se preocupar com os detalhes, focado inteiramente na estética e na beleza do que deve ser expresso. Esse movimento se institui em 1910, ano que Virginia Woolf denominou como sendo o momento que: "On or about December 1910 human character changed. [...] The change was not sudden and definite

³⁰ FRY, Roger. *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*. Chatto & Windus, 1926, p. 03.

³¹ “É rítmico [...]. Mas é quase certo que, nesses ritmos íntimos que compõem a textura de uma obra de arte, naquelas partes que são devidas à sensibilidade do artista, passamos a regiões que iludem todas as afirmações matemáticas, como de fato fazem tudo, menos as mais simples formas orgânicas. Passamos sempre de relações rígidas e exatas para ritmos complexos e infinitamente variáveis, através dos quais os sentimentos subscientes do artista se revelam para nós pelo que chamamos de sensibilidade. [...] Então, nas obras de arte, encontraremos graus infinitos de fixidez e liberdade na expressão do artista.” (Tradução minha)

³² FRY, Roger. *Last lectures*. Londres: Cambridge University Press, 2015. p. 12 – 13.

like that. But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910.³³ 34

Para Saunders, o impressionismo ocupa o espaço entre o realismo e o modernismo e que coincide com a gênese da fenomenologia, o que de fato pode ser compreendido de outra forma, que é mais de minha preferência: O impressionismo é o terreno onde o modernismo se construiu e essa informação se justifica por toda discussão que o termo “impressão” vai gerar, como algo que pode ser fruto de experiência no mundo, ou como uma operação mental de percepção do pensamento. É na escrita de Marcel Proust que a impressão passa a ser os momentos da memória involuntária ou uma impressão presente que convoca uma impressão passada. Não chega a ser uma lembrança, mas algo que se atualiza no momento de sua convocação.

Tout compte fait, le style indirect libre, aussi bien chez Joyce que chez Flaubert n'est rien d'autre qu'une technique pour rendre des impressions. Cela ne veut pas dire pour autant que des écrivains tels que Proust et Woolf ne son pas des modernistes, mais que l'idée de l'impression e des moyes de sa représentation restent au centre de leur préoccupations³⁵.³⁶

Os meios de representação trabalhados no movimento impressionista, o posicionamento das personagens nas cenas (sejam pictóricas, sejam narrativas), são marcas importantes deixadas no terreno em que o modernismo vai se instalar. O impressionismo literário tem como grande expoente Ford Madox Ford e, posteriormente, Henry James, autores que expõem as crises existenciais onde a identidade da personagem é ameaçada, e sua maneira de estar no mundo abalada. Nesses momentos, o leitor consegue reconhecer essa pungência afetiva, aproximando o estilo desses autores ao que mais tarde será o grande trunfo do modernismo, que é o fluxo de consciência. O leitor é atraído a participar da construção das cenas e das personagens, sendo consciente da forma que o romance toma logo em suas primeiras

³³ WOOLF, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs Brown*. Londres: Hogarth Press, 1924, p. 02. Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf> (Último acesso em 21/10/2020)

³⁴ “Por volta de dezembro de 1910, o caráter humano mudou. [...] A mudança não foi repentina e definitiva como parece. Mas houve uma mudança de qualquer forma; e, uma vez que deve ser arbitrário, vamos datá-lo por volta do ano de 1910.” [Tradução minha]

³⁵ “No total, o estilo indireto livre, tanto para Joyce quanto para Flaubert, nada mais é do que uma técnica para produzir impressões. Isso não significa, no entanto, que escritores como Proust e Woolf não sejam modernistas, mas que a ideia de imprimir e os meios de sua representação permanecem no centro de suas preocupações.” (Tradução minha)

³⁶ SAUNDERS, Max. De l'impressionisme littéraire » In *Modèles linguistiques*, 75, 2017. P. 05.

cenas. O jogo com as percepções visuais humanas permite a experimentação desses autores na construção de seus romances.

La promenade au phare de Virginia Woolf (1927) peut être considérée, de bien des points de vue, comme un roman post impressionniste, em raison du désir d'innovation de l'auteur et de son souci de ne pas procéder comme la génération précédent. Et pourtant, thème ressemble beaucoup à celui des peintres impressionnistes : la bourgeoisie em vacances au bord de la mer. Virginia Woolf partage avec les écrivains impressionnistes et modernistes le désir de libérer le roman de la tyrannie de l'histoire^{37, 38}.

No entanto, Saunders, ao concluir o seu artigo, afirma que o impressionismo ao mesmo tempo em que colaborou com o modernismo, afastou o movimento da busca pela experiência real. O que deve ser dito para prosseguir é que a busca pela experiência real não termina. No período vitoriano, a *mimesis* se funda na moralidade, funcionando como baliza no mimetizar e “realizar” os desejos do corpo social. Nos modernistas, essa *mimesis* se volta para uma amplitude de possibilidade de realização, se baseando no aspecto emocional e em suas expressões. O romance modernista ao realizar a passagem visão – desenho – linguagem, tinha como principal preocupação dar corpo às experiências possíveis dentro do imaginário modificado do início do século XX, para isso o imagético ocupou um espaço cada vez maior, a fim de dar conta de uma liberdade de expressão individual no campo da imaginação.

1.2 – Vitorianismo e o Modernismo

Walter Allen define o vitorianismo em sua segunda fase como o princípio de um momento da literatura que vai se pôr como entretenimento e a literatura de qualidade. Charles Dickens é um autor que vai trabalhar nas duas frentes comerciais, conseguindo dialogar com os leitores de classes altas e possuindo também o público conscientizado pela Revolução Industrial, pelas mudanças políticas e sociais, no reconhecimento dos abismos sociais construídos ao longo do tempo. Sua fórmula de entretenimento era:

³⁷ “Ao *Farol* de Virginia Woolf (1927) pode ser considerada, sob muitos pontos de vista, como um romance pós-impressionista, devido ao desejo do autor por inovação e sua preocupação de não prosseguir como a geração anterior. E, no entanto, o tema é muito semelhante ao dos pintores impressionistas: burguesia e férias à beira-mar. Virginia Woolf compartilha com escritores impressionistas e modernistas o desejo de libertar o romance da tirania da história.” (Tradução minha)

³⁸ Op. cit., P. 07.

“Faça-os rir e faça-os chorar”, demonstrando o jogo com os sentimentos e o modo de guiar o seu leitor ao longo da narrativa. As crianças, como apresentadas em *Oliver Twist* (1839) e *Great Expectations* (1861) são as personagens pelas quais o autor consegue construir uma visão de mundo dualista que agrada e conecta de modo simples as duas pontas da narrativa literária (autor e leitor) do período. O “momento puro do romance” para Joseph Frank (1991) e que coaduna com a reflexão de Allen, trazendo a ideia de personagens planos, que carecem de uma investida mais contundente na sua vida pessoal, são simplesmente bons ou ruins, sem gradações de ética ou moral. São inovadores por permitirem ao leitor preencher essas lacunas com sua própria experiência, intuições, pensamentos e reflexões.

The writer of the pure novel sets out to delight us not by prodigality of invention, the creator of a large gallery of characters, the alternation of a large number of contrasted scenes, but by attention to the formal qualities of composition, to design, to the subordination of the parts to the whole being the exploration of the relations between his characters or of their relations to a central situation or theme. What we call the pure novelists’ criticism of life is an aspect of his design, his composition; indeed, in a very real sense it is the formal ordering of his material that constitutes his criticism of life^{39, 40}.

Essa arte pura que Allen descreve, a busca por um romance puro que tende a ser abstrato e a distorcer o romance para que um padrão se estabeleça dentro do período em que ele é produzido. É um ponto interessante a ser discutido porque os romances de Jane Austen e Emily Brontë são parecidos em forma, mas o tratamento da temática é único em cada uma, já que Brontë utiliza mecanismos de escrita que a fazem mover-se para longe do paradigma do romance romântico enquanto Austen mobiliza toda a narrativa a fim de criar uma ideia do romance romântico como o *télos* da narrativa.

Os sentimentos e sua preocupação com a sinceridade, “verdade”⁴¹, na narrativa são os grandes temas dessa literatura, como pela exploração do tema do amor e da honra. É desta longa herança romântica que a prosa inglesa passa a tomar uma nova

³⁹ “O escritor do romance puro pretende nos deliciar não pela prodigalidade da invenção, criadora de uma grande galeria de personagens, pela alternância de um grande número de cenas contrastadas, mas pela atenção às qualidades formais da composição, ao design, a subordinação das partes ao todo é a exploração das relações entre seus personagens ou de suas relações com uma situação ou tema central. O que chamamos de crítica da vida dos romancistas puros é um aspecto de seu design, sua composição; de fato, em um sentido muito real, é a ordem formal de seu material que constitui sua crítica à vida.” (Tradução minha)

⁴⁰ Op. cit., Pp. 108-109

⁴¹ Sobre a noção de verdade, o digo no sentido mais simples e ilusório, de algo a não possuir espaço de discussão, definido e definitivo, base de todo o pensamento moderno, principalmente nos romances realistas.

direção na segunda metade do período vitoriano. Com romances que se diferenciam pela proximidade com o romantismo e o flerte com novas formas de se contar uma história, ambas possuem formas de apresentar uma trama focada em uma representação da realidade enquanto espelho da sociedade, em maior ou menor escala.

Um bom exemplo é *Sense and Sensibility* (1811), primeiro romance publicado por Jane Austen. Esse romance possui como característica principal a coleção de peripécias românticas (desenganos amorosos, traições, questionamentos em relação a classes diferentes, problemas monetários), mas que tem em seu favor uma narrativa coesa, fácil de ser vendida comercialmente para as mulheres leitoras, ela torna-se atraente, principalmente ao estabelecer uma simpatia do leitor com a personagem principal, Elinor Dashwood (*sense*), que atua como responsável pelas ações dos outros e de si mesma, na busca da felicidade de sua mãe e irmã, passando a ideia de resignação e obstinação que eram características importantes no compasso moral do reinado vitoriano. No outro polo do romance, temos Marianne Dashwood (*sensibility*) que se move no romance de forma de expressar um romantismo egoísta que ignora os deveres sociais pertinentes, em busca do amor coroado pelo casamento.

Jane Austen é uma moralista do século XVIII, característica que marca até a escolha dos enredos de seus romances: uma mulher jovem que busca um marido. Tomando a busca do casamento como base das peripécias a serem desenvolvidas nas narrativas ficcionais de Austen, o que a diferencia do paradigma romântico adotado por outros escritores do período é o uso da ironia e da comédia sobre o sentimentalismo e amor romântico clássico. Importante afirmar que são os romances do início da carreira da autora, *Sense and Sensibility* (1811) e *Pride and Prejudice* (1813) foco da análise breve aqui apresentada, onde o julgamento moral se presentifica nos diálogos e nas respostas das personagens às situações em que estão inseridas. No primeiro romance, a trama se desenrola acompanhando em grande parte a visão de Elizabeth Bennet, uma das personagens mais conhecidas de Jane Austen, uma jovem que aparentemente pensa no casamento como algo inevitável, mas que vê no desespero pelo mesmo um sinal de mediocridade. No capítulo 22, após Elizabeth recusar um “casamento sensato” com o futuro herdeiro de sua casa, Mr. Collins, o mesmo pede em casamento uma das amigas de Elizabeth, Charlotte Lucas, que aceita imediatamente. Ao questionar a amiga sobre sua decisão, Elizabeth recebe a seguinte resposta:

"I see what you are feeling," replied Charlotte. "You must be surprised, very much surprised - so lately as Mr. Collins was wishing to marry you. But when you have had time to think it over, I hope you will be satisfied with what I have done. I am not romantic, you know; I never was. I ask only a comfortable home; and considering Mr. Collins's character, connection, and situation in life, I am convinced that my chance of happiness with him is as fair as most people can boast on entering the marriage state."^{42,43}

Charlotte representa o que para Jane Austen é a personificação da mulher jovem que busca casamento no século XIX, sendo o compromisso a saída da tutela do pai e a oportunidade de construir uma dinâmica própria em sua casa, independente da outra ponta da “tirania familiar” que é a mãe, a dona da casa. O matrimônio é a principal demanda do comportamento feminino, sendo herança de séculos, para além do vitorianismo, que estabelece um sistema de costumes que mantém válido esse caminho, colocando-o como motor essencial da dinâmica social, e em todos os romances de Jane Austen.

Ian Watt afirma que, ao se contrapor às novelas sentimentais da segunda metade do século XVIII, Jane Austen faz a transição para o realismo literário, propondo o que ele chama de “estudo de costumes”, seguindo o gênero iniciado por Richardson e Fielding, com forte influência da ironia, realismo e sátira ao tratar de temas cotidianos.

Austen conseguiu conjugar numa unidade harmoniosa as vantagens do realismo de apresentação e as do realismo de avaliação, das abordagens interior e exterior da personagem; seus romances tem autenticidade sem dispersão nem artifícios, sensatos comentários sociais sem necessidade de um ensaísta loquaz e uma percepção da ordem social que não é conquistada às custas da individualidade e da autonomia das personagens.⁴⁴

As personagens, mesmo que presas dentro das limitações da sociedade em que vivem, se expressam de forma a afirmar uma individualidade nas escolhas que cada uma faz, como resposta aos acontecimentos. Outro exemplo da mesma obra que pode ser citado aqui: quando Lydia Bennet, irmã mais nova de Elizabeth, foge com Mr. Wickham, evidenciam-se dois elementos que teriam levado a esse acontecimento, a

⁴² "Entendo o que você está sentindo", respondeu Charlotte. "Você deve estar surpresa, muito surpresa - até agora, como o Sr. Collins queria se casar com você. Mas quando você tiver tempo para pensar sobre isso, espero que esteja satisfeita com o que fiz. Não sou romântica. você sabe; eu nunca fui. Só peço uma casa confortável; e, considerando o caráter, a conexão e a situação do Sr. Collins na vida, estou convencida de que minha chance de felicidade com ele é tão justa quanto a maioria das pessoas pode se gabar de entrar no estado do casamento". (Tradução minha)

⁴³ FreeClassicEBooks. PRIDE AND PREJUDICE (Locais do Kindle 1762-1763).

⁴⁴ WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 258.

falta de participação do pai e os excessos no comportamento da mãe, que demonstro nos trechos a seguir:

Mr. Bennet was so odd a mixture of quick parts, sarcastic humour, reserve, and caprice, that the experience of twenty-three years had been insufficient to make his wife understand his character. Her mind was less difficult to develop. She was a woman of mean understanding, little information, and uncertain temper. When she was discontented, she fancied herself nervous. The business of her life was to get her daughters married; its solace was visiting and news^{45, 46}.

É através dos pais das moças que é possível ver em ação o pequeno cosmos onde se constrói a relação moral e social da sociedade inglesa. Possuindo o tempo todo um narrador endógeno, consciente das ações e pensamentos das personagens, a obra se alinha com a vertente realista por entregar os fatos à medida em que as personagens têm conhecimento. O leitor é guiado por uma sociedade na qual ele pode reconstruir de modo fácil em sua imaginação, sem qualquer preocupação com a temporalidade, o que viabiliza a atualidade do texto produzido pela autora. Walter Allen chega a apontar certo uso do método denominado de *stream of consciousness* nos trabalhos de Austen, a fim de não se deter nas atividades das personagens secundárias, como forma de passar o aspecto cômico de sua escrita nos pensamentos de Mrs. Bennet ao refletir na melhor forma de receber sua filha fugitiva.

O contraponto escolhido para demonstrar como esse caminho para o realismo é uma breve passagem pelo romance *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, escrito em 1847. Sua forma de expressão não se aproxima de nenhuma outra forma descrita, por possuir uma carga de um misticismo não religioso. Ele é forjado nas relações que as personagens estabelecem entre si e é o mecanismo empregado pela autora como forma de manter essas conexões.

[...] What they are it is not easy to say; she was neither a philosopher nor a theologian but a novelist; in *Wuthering Heights* she symbolizes the findings of her intuition into the nature of things, but not in a way from which we can generalize. Interpretation of the novel, therefore, will differ with every reader who approaches it. But we are surely shown the universe as the scene and expression of two opposed

⁴⁵ “O Sr. Bennet era uma mistura tão estranha de partes rápidas, humor sarcástico, reserva e capricho, que a experiência de vinte e três anos foi insuficiente para fazer sua esposa entender seu caráter. Sua mente era menos difícil de desenvolver. Ela era uma mulher de compreensão mesquinha, pouca informação e temperamento incerto. Quando estava descontente, imaginou-se nervosa. O negócio de sua vida era casar suas filhas; seu consolo foi fazer visitas e as notícias”. (Tradução minha)

⁴⁶ FreeClassicEBooks. PRIDE AND PREJUDICE (Locais do Kindle 205-207)

principles which, even though they seek to devour each other, yet ultimately compose a harmony^{47, 48}

Wuthering Heights se apresenta destoante do quadro delineado pelo período vitoriano por justamente tratar dessa harmonia aparente, dentro de mudanças sociais tão violentas. Heathcliff é caracterizado o tempo todo como um cigano, frente aos outros participantes da trama, sendo posto como segunda classe. Em grande medida, essa apresentação dele se põe como um realismo de apresentação, relacionando-se à imigração cada vez maior para Londres no período da Revolução Industrial.

Um resumo breve do romance: a história é narrada por Nelly Dean, empregada idosa da Thrushcross Grange, que cuida de Lockwood quando este está acamado por uma gripe. Ela é o fio condutor da história, contando a história do lugar desde a chegada de Heathcliff à *Wuthering Heights* até o momento em que, concretiza sua vingança contra os Earshaw (principalmente contra o irmão de Catherine, Hindley). A escolha de uma terceira pessoa para contar o drama, é interessante, porque a empregada nem sempre está presente nos acontecimentos e muito do que esta narra vem das confidências das personagens devido a sua posição dentro da casa. Esse é o ponto que a aproxima de um realismo, o modo como a história é contada faz com que o leitor consiga estabelecer relações empáticas e consiga se manter conectado a eles. Pensar em *Wuthering Heights* como um romance de vingança, o tornaria unidimensional na medida em que a resolução do enredo sempre culmina na punição aos maus e na vitória da bondade, mesmo que diante de grandes sacrifícios. Ele utiliza elementos dramáticos de modo que Heathcliff receba do leitor a sua carga de compreensão e conseguir observar as nuances do comportamento de todas as personagens.

This explains why the characters and their actions, on the face of it so incredible, convince as they do. Heathcliff and Catherine Earnshaw are as 'real' as any personages in fiction, but they are real in a way different from any others. [...] They convince because they so completely express in themselves and their behaviour the laws of their

⁴⁷ “[...] o que são, não é fácil dizer; ela não era nem filósofa nem teóloga, mas romancista; em *Wuthering Heights*, ela simboliza as descobertas de sua intuição sobre a natureza das coisas, mas não de uma maneira pela qual possamos generalizar. A interpretação do romance, portanto, será diferente com todos os leitores que o abordarem. Mas certamente somos mostrados ao universo como cenário e expressão de dois princípios opostos que, embora procurem se devorar um ao outro, acabam por compor uma harmonia.” (Tradução minha)

⁴⁸ ALLEN, *Op. cit.*, p. 195

being, which are their creator's deductions – artistic deductions – from the findings of her intuition into the nature of things^{49, 50}

Existe uma preocupação com a verossimilhança em torno da construção das personagens e mais do que isso, a preocupação em estabelecê-las dentro de um sistema de narrativa que não é descritivo mesmo quando se trata do estabelecimento das diferenças entre *Wuthering Heights* (como um lugar lúgubre) e *Thrushcross Grange* (lugar sempre de grande luminosidade e de abundância).

Nelly Dean que foi confidente dos dois personagens principais, não passa de um meio, funcionando como alguém de fora dos acontecimentos que ela conta. Emily Brontë sustenta a personagem de Lockwood como ouvinte da história de *Wuthering Heights* até chegar ao momento presente, em sua visita à granja, e depois ele sai de cena retornando para visitar *Wuthering Heights* por curiosidade meses depois. Ou seja, impõe-se uma suspensão da narração que acompanha Lockwood e Nelly.

Emily Brontë puts us, so to speak, in our place at the very beginning; her technique dictates what we shall see and also how we shall respond to what we see. It is this that gives *Wuthering Heights* its singular richness, which can only be compared in its total effect to that of Shakesperian tragedy^{51, 52}

O aspecto shakespeariano ao qual Walter Allen se refere, é encontrado de forma eloquente na cena de morte de Heathcliff, narrada por Nelly Dean a Lockwood, em que os elementos da punição e exaltação da loucura ficam evidentes:

Mr. Heathcliff was there laid in his back. His eyes met mine so keen and fierce, I started; and then he seemed to smile. I could not think him dead: but his face and throat were washed with rain; the bed-clothes dripped, and he was perfectly still. The lattice, flapping to and fro, had glazed one hand that rested on the sill, no blood trickled from the broken skin, and when I put my fingers to it, I could doubt no more: he was dead and stark! I hasped the window; I combed his black long hair from his forehead; I tried to close his eyes; to extinguish, if possible, that frightful, life-like gaze of exultation before

⁴⁹ “Isso explica por que os personagens e suas ações, por incrível que pareça, nos convençam como o que fazem. Heathcliff e Catherine Earnshaw são tão 'reais' quanto qualquer personagem da ficção, mas são reais de uma maneira diferente de qualquer outra. [...] Eles convencem porque expressam completamente em si e em seu comportamento as leis de seu ser, que são as deduções de seu criador - deduções artísticas - das descobertas de sua intuição à natureza das coisas” (Tradução minha)

⁵⁰ Allen, p. 196-197

⁵¹ “Emily Brontë nos coloca, por assim dizer, em nosso lugar desde o início; sua técnica dita o que veremos e também como responderemos ao que vemos. É isso que dá a *Morro dos Ventos Uivantes* sua riqueza singular, que só pode ser comparada em seu efeito total à tragédia shakespeariana.” (Tradução minha)

⁵² ALLEN, p. 198.

any one else beheld it. They would not shut: they seemed to sneer to my attempts; and his parted lips and sharp white teeth sneered too!⁵³⁵⁴

O castigo dos maus é um dos elementos que dão base ao texto, criando camadas de personalidade e comportamento que não eram esperadas em um romance desse período. A morte de Heathcliff é, com certeza, uma das mais chocantes, mas ganha nova significação quando, enquanto fantasma, e finalmente se reúne com Catherine, vagando pelos pântanos. As possibilidades do texto se apresentam e resulta a dificuldade de avaliar ou analisá-lo, sua multivocidade cria diferentes perspectivas para a leitura, onde bondade e maldade não são características dominantes em um ou outro personagem, e sim inerentes ao humano. São personagens que não são unidimensionais, ligando a autora a um realismo que flerta com o romantismo do final feliz aos que persistem ao longo do castigo a que são submetidos, e serem tidos como amaldiçoados.

Elementos similares, mas que são manipulados de forma diferente. Austen utiliza da ironia e sarcasmo para passar uma ideia da sociedade que frequenta e que quer representar. Enquanto Brontë, de certo modo devido à opção por uma criação mais interiorana e apartada da vida social, inclui um realismo nos personagens que possui um toque de fantástico/fantasmagórico no *plot* que desenvolve. Sendo este o único livro escrito pela autora é difícil que de comprar com outros romances, mas que permite que tanto Austen quanto Brontë jogam com aspectos sociais de modo a tornar suas personagens e seus sofrimentos os mais próximos ao público possível, sem o drama excessivo e tramas rocambolescas que as antecederam.

A preocupação com o realismo na literatura inglesa reside em estabelecer uma comparação através de um espelho, ou seja, com um elemento mediador, que se colocará na literatura. A imaginação poderia operar dentro da existência ordinária, mas não poderia substituir as experiências cotidianas. O poder do realismo vitoriano reside nas coisas que as pessoas possuem em vida comum. Philip Davis afirma:

⁵³ BRONTË, Emily. *Wunthering Heights*. London: Wordsworth Editions Limited, 2000. PP. 424- 425.

⁵⁴ “O Sr. Heathcliff estava deitado de costas. Seus olhos encontraram os meus, tão penetrantes e ferozes que congelei; e então ele pareceu sorrir. Não poderia pensar que ele estava morto: mas seu rosto e garganta foram lavados pela chuva; a roupa de cama pingava e ele estava perfeitamente imóvel. A treliça, balançando de um lado para outro, tinha uma das mãos vidrada repousando sobre o peitoril, nenhum sangue escorria da pele ferida, e quando coloquei meus dedos nela, não pude mais duvidar: ele estava definitivamente morto! Eu destruí a janela; Eu pentei seu longo cabelo preto de sua testa; Tentei fechar seus olhos; para extinguir, se possível, aquele olhar assustador e real de exultação antes que qualquer outra pessoa o contemplasse. Eles não se fechavam: pareciam zombar de minhas tentativas; e seus lábios entreabertos e dentes brancos e afiados também zombavam!” (Tradução minha)

These realism is not imitation it's still an expression, it's still a vision of what reality is, but what was happening was that in the Victorian period from the 1850's there is a more prosaic worldview so in relation to your question this is emphatically a post romantic age in which after the premature death of the second generation romantic poets Byron and Shelley and Keats for the first time really in English Literature the novel and increasingly the realistic novel dominate the culture whereas previously it had been poetry^{55, 56}.

Em diálogo com Philip Davis, Dinah Birch defende que os leitores ingleses desejavam a mudança da escrita ficcional para o realismo. Seria uma reação contra o romantismo com a ênfase que o romantismo investia no indivíduo, nas necessidades do indivíduo e na noção que o artista era uma pessoa especial e sagrada. Para ela, “the realism is in part a reintegration of the artists into a wider social community” (“o realismo é em parte a reintegração dos artistas dentro de uma comunidade social mais ampla”). A utilização da arte como um caminho para o pensamento e as ações das pessoas comuns são os objetivos do realismo; de uma forma mais profunda, é reafirmar o *self* como centro da atividade literária. A leitura da história e dos historiadores teria forjado a escrita de pessoas reais com emoções reais em todos os níveis da sociedade, trazendo consigo a noção de enredo e de uma estrutura para o romance, cada vez maior.

If you're a novelist, you have to tell a story and it has to be a story that shaped, that select some things that rejects other things, and of course in the end it has to be a story that engage the attention of the reader. When we talk about realism, we talk about how people perceive the world.^{57, 58}

Um dos grandes legados que a literatura vitoriana deixa para a escrita moderna é que nem tudo é resultado de mudanças políticas e sociais, e sim do olhar o cotidiano e questioná-lo e se permitir mudar a perspectiva para indagar sobre suas ações e formas de como viver (ética) e da insistência do homem em continuar vivendo dentro da

⁵⁵ “Esse realismo não é imitação, ainda é uma expressão, ainda é uma visão do que é a realidade, mas o que estava acontecendo era que, no período vitoriano da década de 1850, havia uma visão de mundo mais prosaica; portanto, em relação à sua pergunta, isso é enfaticamente uma época pós-romântico em que, após a morte prematura dos poetas românticos de segunda geração Byron e Shelley e Keats, pela primeira vez, realmente na literatura inglesa, o romance e cada vez mais o romance realista dominam a cultura, enquanto anteriormente ele era poesia.” (Tradução minha)

⁵⁶ Goldman, Jane, Hermione Lee, and Kathryn Simpson, guests. “In Our Time: Mrs. Dalloway.” BBC Radio 4 Broadcast with Melvyn Bragg, presenter. 3 July 2014. <http://www.bbc.co.uk/programmes/b048033q> (Acessado em 24/06/2020)

⁵⁷ “Se você é um romancista, precisa contar uma história e deve ser uma história que molde, que selecione algumas coisas, que rejeitem outras e, é claro, no final, deve ser uma história que atraia a atenção do público leitor. Quando falamos de realismo, falamos sobre como as pessoas percebem o mundo”. (Tradução minha)

⁵⁸ Idem.

estrutura que os mói e os destrói (história), ao mesmo tempo em que almejam melhorarem e evoluírem como seres humanos, em uma perspectiva moralista da felicidade (estética).

Essa estrutura não vai se modificar radicalmente ou sofrer uma ruptura. De acordo com Octavio Paz (2013), o que se afirma como moderno também é uma tradição, já que esta é feita de rupturas e cada ruptura é um começo. Ela desaloja o que está estabelecido e em seu lugar é posta uma nova tradição, que tem como missão exprimir o momento em que esta mudança acontece. Pensar o passado como uma pluralidade é o caminho que partilho com Paz, já que as rupturas partem do pressuposto de que há uma univocidade dentro da tradição, o que não é possível. A busca constante pela novidade funciona como motor para a criação artística (aqui de um modo geral) e é resultado da falta de sentido na experiência vivida e em como isso se reflete na percepção do tempo.

[...] antes da idade moderna [a concepção de tempo] só aparece isolada e excepcionalmente; para os antigos, o agora repete o ontem; para os modernos é sua negação. Num caso, o tempo é visto e sentido como uma regularidade, como um processo em que as variações e exceções da regra; no outro, o processo é uma trama de irregularidades porque a variação e a exceção são a regra. Para nós, o tempo não é repetição de instantes ou séculos idênticos: cada século e cada instante é único, diferente, outro.⁵⁹

A rainha Victoria falece em 1901, deixando em seu lugar seu filho Edward VII. Ao se tornar viúva em 1861, a rainha diminui suas aparições em público ao mínimo possível, alimentando o crescimento do movimento republicano. Somente em 1887 ela voltaria a frequentar a vida pública, em comemoração ao seu Jubileu de Ouro e mais tarde quando consagrada Imperatriz das Índias, mas ainda mantendo várias cerimônias públicas suspensas. Quando de seu falecimento, sua popularidade estava bem estabelecida, conectando junto ao seu nome uma ideia de moralidade, que se contrapunha aos reis que a antecederam, e que marcaram também a produção intelectual do período em que viveu, como vimos acima. Segundo Allen,

All but the very greatest of Victorian novels, and some of them, suffer from excessive length, from the presence of what Henry James, in another connection, called *remplissage*, rubble shoved in to fill up. The English novel in the nineteenth century had been like a hold-all

⁵⁹ PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 18.

into which anything could be stuffed. [...] It was this, together with the demands of new reading publics, that led to the breakdown of the Victorian novel into the categories of fiction that we know today however we may describe them – the ‘straight’ novel, the psychological novel, the novel of adventure, the detective novel, the thriller, the woman’s romance. Where the very great were concerned, this was probably an impoverishment; but the new length of the novel was itself certainly a powerful aid to those writers^{60, 61}.

Seu sucessor, rei Edward é o responsável por restabelecer esse contato com o povo, mesmo não sendo um renovador, já que manteve várias das políticas conservadoras da mãe em ação. Seu reinado, que se estende de 1901 até 1910, é impactado pelas modernizações no exército e na marinha, além de restabelecer boas relações com a França.

Durante seu reinado os grandes autores foram Henry James, Arnold Bennet e Galsworthy (que mais tarde ganharia um Nobel de literatura), que se alinham ao modelo da moralidade que não leva em consideração o crescente estabelecimento do indivíduo como central. Essa moralidade é representada em escritos sobre como ela se põe como componente social, principalmente levando em conta a estruturação dos Estados Nacionais. É na moralidade que se constituem as categorias hierárquicas que se fortificaram durante o reinado de Victoria, e que se mantiveram no período eduardiano.

1.3 - Representação, *Mimesis*

Compreendo a *mimesis* como um processo formalizado em narrativa ficcional, como uma possibilidade de desdobramento do narrado. Com o tempo, o termo *mimesis* foi colado ao termo imitação, sendo que o que mais chama a atenção é a expressão “*mimesis* poética” que, tendo Hegel como referência, propõe a integração do cotidiano com a imaginação poética, resultando na proposta de imitação do cotidiano na narrativa

⁶⁰ “Todos, exceto o maior dos romances vitorianos, e alguns deles, sofrem com o comprimento excessivo, com a presença do que Henry James, em outra conexão, chamado *remplissage*, enchendo os espaços do texto. O romance inglês no século XIX havia sido como uma “segura tudo” que se poderia colocar qualquer coisa. [...] Foi isso, junto com as demandas de novos públicos de leitura, que levou à desagregação do romance vitoriano nas categorias de ficção que conhecemos hoje, por mais que possamos descrevê-los - o romance "direto", o romance psicológico, o romance de aventura, o romance policial, o suspense, o romance da mulher. No que diz respeito aos muito bons, isso provavelmente era um empobrecimento; mas o novo comprimento do romance certamente era uma ajuda poderosa para esses escritores.” (Tradução minha)

⁶¹ ALLEN, P. 262

ficcional, tendo como metáfora o romance ser o espelho do vivido, do experienciado (o que hoje pode ser referido simplesmente como as narrativas de caráter testemunhal).

O próprio termo “representação mimética” traz consigo concepções diferenciadas. Käte Hamburger, em sua obra *A lógica da criação literária*, explicita o que chama de “um exame mais minucioso das definições de Aristóteles” sobre o termo *mimesis*. Comumente referenciado como sinônimo de *imitatio*, teria sido traduzido de modo errôneo, gerando uma questão pouco discutida quanto às suas reais implicações.

Estas relações revelam-se apenas quando se leva em consideração o fato de que Aristóteles define a noção *poiesis* pelo termo *mimesis*, sendo *poiesis* e *mimesis* para ele idênticos no sentido. A percepção deste fato parece ter sido impedida por ter-se perdido de vista o significado fundamental dos termos *poien* e *poiesis*, a saber, “fazer, produzir” e também por se ter traduzido *mimesis* por *imitatio* no sentido de “imitação”.⁶²

A indefinição na tradução do termo permitiu duas perspectivas opostas, sustentadas também, mas não somente, pelo caráter fragmentário da obra de Aristóteles. Hamburger se posiciona então como opositora da concepção da *mimesis* como simples cópia do que se compreende como real. Por outro lado, na obra de Erich Auerbach, *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (2007), o autor já inicia no título a restituir à *mimesis* o caráter de representação do real, tratando de forma muito breve a questão do elemento ficcional e seus elementos nas obras ocidentais discutidas. Pondo-o de frente à análise de Hamburger que se preocupa em trazer o elemento semântico da palavra *mimesis*, que tem como sentido fundamental: representação, de fazer. Auerbach na sua análise da *mimesis* em Virginia Woolf, no último capítulo de sua obra, “A meia marrom”, sobre um trecho de *To the Lighthouse*, valoriza a obra como sendo um romance que, partindo de um teor cinematográfico, acaba por ser representacional dentro de um realismo moderno, justificado pela Primeira Guerra Mundial e suas demandas.

Tudo é, portanto, uma questão de posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral.⁶³

⁶² HAMBURGER, Käte. *A lógica da criação literária*. Tradução: Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. P. 03.

⁶³ AUERBACH, Erich. *Mimesis: representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. P. 482.

Assim, Auerbach estabelece em Virginia Woolf um dos últimos modelos de representação literária, na qual o acontecimento terreno significa uma força concreta dentro do romance, e no qual a técnica de fluxo de consciência se presentifica quando do episódio da tessitura da meia marrom para o filho do faroleiro. Os acontecimentos ocorrem de forma exterior à narrativa, não interferindo no ato de tecer a meia. Existe uma presença “fantasmagórica” que fala, mas que a voz não se atribui à personagem ou ao narrador, apresentando-se como uma atribuição de outra pessoa sobre a protagonista da cena. Auerbach afirma então que “o escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance”⁶⁴.

A posição da autora inglesa frente ao real, compreendido aqui como acessível pelo imaginário, é diferente, já que não é apenas a subjetividade de uma das personagens que se apresenta, mas a tentativa de construir uma realidade objetiva, na busca de uma verdade ou de um real construído acionando essas diferentes perspectivas. Ou seja, o realismo habitual supõe dados objetivos, que ecoam em uma subjetividade. Em Woolf, o fluxo de consciência é um dado subjetivo dotado de carga objetiva, que forma um sentido que orienta a experiência, fazendo com que esse sentido varie de pessoa para pessoa.

O que ocorre dentro de Mrs. Ramsay não tem em si nada de enigmático; são as representações, por assim dizer normais, que surgem de sua vida cotidiana – o seu segredo está por baixo delas, e só no instante do salto da janela aberta para as palavras da criada suíça, acontece algo que levanta um pouco o véu.⁶⁵

É apenas no descortinar que as representações possibilitam o acesso ao que acontece no desenrolar da trama e em tudo o que acontece de periférico. Essa moderna representação do tempo é a que poderá informar sobre o século XX e as novas formas de narrar o acontecimento. Isso não se daria pelo fato, mas pelos reflexos e sentidos que este vai gerar, partindo-se do princípio de que o fato não pode ser apreendido de forma “verdadeira”. O que “realmente aconteceu” não chega à narrativa, sendo repleto de representações sobre ele.

A sensação de uma aceleração temporal, os conflitos mundiais (Primeira e Segunda Guerras Mundiais), além da modificação das formas de lidar com a

⁶⁴ Op. cit., P. 481.

⁶⁵ *Idem* P. 484.

subjetividade, entre outros elementos, modificam a capacidade de criar narrativas uníssonas sobre um determinado acontecimento, no que Auerbach denomina como “crises de adaptação” pelas quais os escritores modernos passam e buscam formas de se refazer.

Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com passado, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modificam-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical.⁶⁶

Um breve detalhamento dessa discussão de forma breve é possível, entre Hamburger, Platão e Aristóteles. Ao citar o trabalho de Herman Koller, que aponta uma interpretação interessante do termo no Terceiro Livro da *A República* de Platão, Hamburger afirma o significado de representação para a tradução de *mimese*;

Koller mostra que já Platão, no 3º Livro da *Politéia*, entendia por *mimese* apenas representação, associando por exemplo, a palavra dessemelhante (*anomoios*) com *mimeisthai*: Homero deveria ser solicitado a não se atrever a representar o maior dos deuses de modo tão dessemelhante (*hutos anomoios mimesasthai*); imitar de modo dessemelhante é absurdo.⁶⁷

Em *A República*, Platão afirma que é um desserviço de Homero apresentar homens respeitáveis e deuses como dominados pelo riso, pela raiva, ou outras reações violentas como o desejo sexual sem qualquer tipo de controle. Platão ao diferenciar o que é narração simples e *mimesis*, ele estabelece o trabalho de mitologistas e poetas como narração (*Diegesis*), utilizando como exemplo a abertura da *Ilíada*, na passagem do narrador para a personagem:

“quem fala é o poeta, o qual não procura levar nossa atenção para outra parte nem se esforça para parecer que não é ele, mas outra pessoa que está com a palavra. Porém, logo a seguir, discorre como se ele fosse o próprio Crises, e lança mão de todos os meios para convencer-nos de que não é Homero que parece falar, mas o velho sacerdote. Do mesmo modo procedeu em quase todo o resto de sua narrativa, ao contar-nos o que passou em Ílio e em Ítaca, como também em toda a Odisséia.

- Isso mesmo – disse.

⁶⁶ Op. cit., P. 494.

⁶⁷ *Idem*

- Há narração, por conseguinte, nos dois casos: tanto na reprodução das falas das personagens como nas partes intermédias.

- Como não?

- Mas, como nos dirige qualquer fala como sendo e outra pessoa, não poderemos dizer que se esforça para deixar sua linguagem, tanto quanto possível, parecida com a da pessoa por ele mesmo anunciada antes que nos iria falar?

- é o que diremos, sem dúvida.

- Ora imitar alguém, ou pela palavra ou pelo gesto, não é representar a pessoa imitada?

- Sem dúvida.

- Sendo assim, num caso como esse, ao que parece, tanto Homero como os demais poetas procedem em suas narrativas por imitação.

- Perfeitamente.

- Mas, se o poeta nunca se ocultasse, toda a sua narrativa dispensaria a imitação. E para que não nos venhas dizer mais uma vez que não compreendes como possa ser isso, vou explicar-te. Se depois de haver contado que Crises viera com o resgate da filha e suplicara aos arquivos, principalmente aos dois átridas, continuasse Homero a falar, não como se fosse Crises, porém sempre como Homero, fica sabendo que não se trataria de imitação, mas de uma exposição simples.⁶⁸ [grifo meu]

Seguindo o caminho trilhado por Koller, podemos observar que, para ele, o poeta quando fala, abre espaço para o personagem se expressar, no sentido de deixá-lo falar por si mesmo, de forma mimética.

Aristóteles na *Poética*⁶⁹, estabelece que a imitação é o caminho onde se poderia adquirir os primeiros conhecimentos, sendo natural do homem imitar. Logo, as imitações perfeitas seriam as que mais dariam prazer ao homem e mais se aproximariam da catarse. A noção da *mimesis* não é definida de forma declarada, com uma distinção clara de ação e significado. A falta da definição clara do que é a *mimesis* abre diferentes interpretações, inclusive a defesa da imitação que conduz à condenação do termo ao ostracismo. O trecho abaixo, da *Poética*, de Aristóteles permite que confirmemos que a *imitatio* faz parte da *mimesis*, na medida em que faz uso da realidade humana para criar uma ficção que dá oportunidade de expressão das personagens, reafirmando o que defende Homero no parágrafo 1448B.

⁶⁸ PLATÃO. *A República*. Livro III. Belém: ed. UFPA, 2016. Parágrafos 393A – 393D. PP. 253 – 259.

⁶⁹ ARISTÓTELES. *Poética*. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

Pois é possível mimetizar com os mesmos meios e com os mesmos objetos ou pela via de narrações – tornando-se outro, como faz Homero, ou permanecendo em si mesmo sem se transformar em personagens -, ou pela via do conjunto das personagens que atuam e agem mimetizando.⁷⁰

Compreendendo o termo como uma elaboração teórica de um termo ou de um acontecimento, o esboço de conceito é o “meio caminho”, onde a metáfora ainda ocupa um lugar determinante na elaboração⁷¹. A *mimesis* então é o esboço do conceito no qual a metáfora tem espaço para fantasmaticizar o evento. Ela acontece quando tomamos a noção de auréola conceitual com maior ou menor presença da metáfora, o que tornaria a natureza do ficcional no texto de Virginia Woolf, em espaço de realizações literárias e de interpretações sobre o período de conflito vivido. O que se apresenta nos romances seria uma forma de observar e estabelecer relações com o real, sem restringir o texto a apenas uma dimensão. A imageria mobiliza os contornos do real presentes na semelhança da *mimesis* em sua relação com o *phantasma*, mas apenas no intuito no qual ela deseja se realizar, no sentido de mobilizar diferentes escalas miméticas ou tonalidades miméticas diferentes e os referenciais presentes no imaginário, como consequência da existência da imageria e não como causa.

Wolfgang Iser, ao tratar da questão da *mimesis*, ainda que de forma periférica, a estabelece como uma representação, uma performance que se desenvolveria através da formação e combinação de signos que permitiriam chegar a uma forma similar ao imaginado. Sendo o jogo do texto responsável por essa representação mimética.

Na obra *O fictício e o imaginário*, mais exatamente em seu epílogo, Iser defende uma revalorização da *mimesis* como um processo em que o ideal pode se realizar através do uso da *techné* para aprimoramento do trabalho da natureza.

Por isso, a *mimesis* possui uma dupla referência: enquanto imitação da natureza; ela realiza o que é realizado pela natureza; contudo, tal não ocorre em benefício da natureza, mas em benefício da humanidade. A natureza não necessita de *mimesis* e, mesmo que a *techné* fosse a extrapolação perfeita dos princípios naturais da produção, seria ainda

⁷⁰ ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017. Parágrafo 1448B, p. 51.

⁷¹ Ponto importante a ter em mente é que o conceito sempre possui uma auréola maior ou menor de metáfora, o que a torna possível de ser compreendida. A *mimesis* é um exemplo de quando o metafórico é parte integrante importante do conceito. Cf: LIMA, Luiz Costa. *Os eixos da linguagem*: Blumenberg e a questão da metáfora, São Paulo: Iluminuras, 2015..

uma extrapolação que se diferencia da natureza. [...]A natureza não necessita da *techné* do artista para tornar-se o que já é.⁷²

Essa extrapolação conectaria os dois polos dessa *mimesis*: o humano e a natureza, através da viabilidade do ideal que só se torna possível nesse processo mimético. Ao reconhecer a idealidade da obra, tornando-a no que Iser toma como o ponto mais minimizado da *mimesis* que é a performance, é a possibilidade do representado de ser repetido, abrindo novamente um precedente para conectá-lo à imitação. O esforço de Iser é pensar como a *mimesis* enquanto mecanismo de recriação pode tornar possível a identificação do leitor com o processo desenvolvido dentro da narrativa.

A recuperação do tema da *mimesis* é feito também por Paul Ricoeur compreendendo-a como lúdica, como um processo que se dividiria em três fases: *mimesis* 1 (o ato de leitura, onde ocorre a pré-figuração), *mimesis* 2 (em que o leitor procede com a configuração do que foi lido) e *mimesis* 3 (em que após a o mediado e compreendido, a narrativa se reconfigura). Na perspectiva de Ricoeur, o leitor conduz todas as fases do processo de leitura, não reproduzindo a imitação, mas produzindo uma ressignificação para o que foi proposto no ato de leitura.

Ao analisar *Mrs. Dalloway*⁷³, Ricoeur estabelece que o leitor tem acesso às experiências que as personagens têm sobre o tempo e que a voz narrativa quer comunicar ao leitor, através do fluxo de consciência para acessar o que se passa em algum dia de junho de 1923. Possuindo uma estrutura narrativa simples, a intriga se constitui entre o dia de Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith, e se encerra na festa que a personagem organiza ao longo do dia e onde chega a notícia da morte de Septimus. Os jogos de temporalidade são o ponto de análise a que Ricoeur se propõe, mas fazendo uma elipse podemos apontar que a *mimesis* se prefigura no ato de leitura e segue seu caminho até a *mimesis* 3 quando se realiza como configuração, após ser “adaptada” pelo leitor. Alguns autores não se referem à *mimesis* 2 por ser um salto feito de forma quase que simultânea ao terceiro ato, mas a sua existência é a referência do ponto de realização narrativa dela. A crítica posta à análise de Paul Ricoeur se apoia nesse ponto, ao colar os dois processos, o de leitura e apreensão, a obra de arte não

⁷² Idem.

⁷³ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

produziria um efeito estético, seria apenas a culminação de um processo, tornando a ação mecânica e sem conexão com a subjetividade.

Outro autor que mobiliza a *mimesis* como imitação é Antonio Candido, em seu livro *Literatura e Sociedade* (2006), traz a sua definição de *mimese*, compreendendo-a como a relação arbitrária do trabalho artístico com a realidade.

A liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento de verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal.⁷⁴

Aqui a *mimese* como referenciada no texto de Candido, deixa bem clara a sua tentativa de plasmar a realidade nas páginas dos romances, indo completamente contra a ideia de *mimesis* como ação, e partindo do pressuposto da imitação da realidade como ocorrida. Nessa mesma obra, ele cita uma anedota referente Aluísio de Azevedo que perguntara a Fernandes Figueira qual o tempo de ação da estircnina⁷⁵ em pacientes, mas representando-a com ação mais rápida em seu romance *Veladuras*. Esse exemplo é bem claro sobre o tipo de representação que Antonio Candido buscava nos romances e nas suas análises, contando com elementos do que entendemos como real, devessem ser transpostos para as páginas dos livros.

Por fim, apresenta-se a *mimesis* como trabalhada por Luiz Costa Lima, compreendida como uma pré-identificação do desejo ao se tornar representação, onde o agente ao realizar a representação de outro, no que se refere à representação-efeito, busca alteridade na recepção junto a uma tonalidade que pode ser mais ou menos intensa e que influirá diretamente no seu reconhecimento.

Entendendo-se a *mimesis* não como *imitatio*, mas como uma correlação entre semelhança e diferença (como dito anteriormente), ela é capaz de lançar o sujeito para fora de si. A complexidade dos estudos em torno da *mimesis* é um dos pontos de

⁷⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. P. 22

⁷⁵ A estircnina é um alcalóide cristalino muito tóxico, utilizado como pesticida, principalmente para matar ratos. Devido à sua alta toxicidade a animais e ao homem, o seu uso é proibido em muitos países. Após sua ingestão ou inalação ela produz convulsões, bloqueando os neurotransmissores e culminando na morte.

dificuldade na definição de sua concepção. Seguindo essa linha de raciocínio, o *mímema* pode se apresentar como *mimesis* de produção e *mimesis* de representação.

Ambas partem da mesma conjunção, mas diferem quanto ao seu caráter receptivo. Na segunda existe uma multivocidade de sentidos que se desenvolvem em território comum e são capazes de criar reconhecimento imediato. Na *mimesis* de produção, o enunciado precisa ser posto em movimento, no qual o enredo se desenvolve ao longo do desenrolar da narrativa, e é onde o leitor tem sua capacidade de percepção desafiada a compreender a dinâmica desenvolvida no texto. Logo,

O diferencial da *mimesis* da produção está na transformação das referências com que a obra é recebida em referências que nela mesma se constituem, transformação portanto efetuada pela própria linguagem, ajudada pela memória do leitor que a atualiza.⁷⁶

Ela rompe com as expectativas do leitor, que terá que ressignificar constantemente o sentido do texto. Uma análise mais detida da obra de Virginia Woolf permite criar relações entre seu processo de escrita e o processo mimético proposto por Costa Lima. Como na seguinte frase de Woolf:

Mas não; com poucas exceções a literatura faz tudo o que pode para sustentar que sua preocupação é com a mente; que o corpo é uma placa de vidro liso, pela qual passa o olhar direto e claro da alma, e que o corpo, exceto no que toca a uma ou duas paixões, como o desejo e a ambição é nulo, negligenciável e não existente. Mas justamente é o contrário é que é a verdade.⁷⁷

A construção da narrativa que se inicia com uma analogia da doença como tema primordial da literatura passa à concepção de corpo que é ativo no processo de leitura, e que é pensado quando escolhemos uma obra dentre tantas. O corpo como uma placa onde a alma pode ser vista através de sua transparência é uma das metáforas da qual Virginia Woolf se utiliza, no que afirma ser sua escrita poética. O corpo não é mais que o receptáculo que deve estar em plena forma, para que a mente possa apreender o que está presente na narrativa. Segundo Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*:

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas

⁷⁶ LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. P. 321.

⁷⁷ WOOLF, Virginia. "Sobre estar doente" (1926) In *O valor do riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. P. 185

em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo.⁷⁸

Essa percepção do mundo através do corpo e do sensível que anima a carne, faz com que o olho veja o mundo e complete o que não lhe é permitido ver, ele é independente, ele é o primeiro que é sensibilizado pelo mundo, e restitui ao visível o perceptível, através da imaginação.

Essa mente é que produziria as imagens propostas para Virginia Woolf de compor uma cena com diferentes pontos de interseção sem necessariamente ligar os sentimentos ou os indivíduos de modo imediato. A impossibilidade de categorizar ou estabelecer um tipo de escrita à maneira de Woolf é o que torna seu uso de metáforas uma saída (de ordem) interessante.

Se lembrarmos o que foi dito sobre os escritos de Woolf, o alcance do real aqui proposto é feito através de metáforas. A dificuldade de apreensão de um acontecimento como a morte de Septimus e a necessidade de Clarissa Dalloway em atribuir sentido ao acontecimento a faz, de forma imediata, recorrer à linguagem metafórica:

A morte é um ato de rebeldia. A morte era uma tentativa de se comunicar; pois as pessoas sentiam a possibilidade de atingir o centro, o qual, misteriosamente, lhe escapava; a intimidade virava separação; o arrebatamento extinguiu-se, ficava-se só. Havia um abraço na morte.⁷⁹

A presença da morte em meio ao evento de sua festa faz com que Mrs. Dalloway encontre uma forma de transformar o acontecimento em algo com o qual pudesse lidar de forma breve e menos impactante, e ao mesmo tempo atribuir para si mesma algum significado para o ocorrido. O mesmo pode ser dito sobre a concepção da ficção como a autora gostaria que fosse feita e como o mundo seria perceptível e traduzível.

O real que propõe ser apreendido não é possível como uma imitação, mas sim como algo que aguçasse os sentidos de seu leitor com a construção de meios de provocar o leitor a um processo de criação e produção de si, ampliando a capacidade da obra. O real aqui proposto se conforma aos escritos de Wolfgang Iser, em que só pode

⁷⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. P. 17.

⁷⁹ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012. P. 186.

ser transposto através dos mecanismos da imaginação e dos limites estabelecidos pelo imaginário.

Em *O fictício e o imaginário*⁸⁰, Iser atribui o uso indiscriminado das categorias do real, imaginário e fictício ao saber tácito presentes no cotidiano social. O real é o que acontece no mundo, o que pode ser transposto para o ficcional. Se considerarmos o ato de criação como inerente ao homem, o imaginário não transformaria o fictício em real, mas daria a aparência mais próxima possível através de seu ato de fingir, transgredindo todos os limites a fim de realizar seu intento.

O labirinto formado pelo real e pelo ficcional, mimético e a imitação, são elaborações que não se põem como final de trajetória, e sim como caminho. É importante ter em vista que o trabalho desses teóricos (Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima, Hans Vaihinger) não supõem um ponto final no questionamento na mimesis (ou pelo menos, não deveriam ser). São indagações que extrapolam para outros campos além da teoria da literatura e da compreensão histórica, chegando ao campo filosófico. Como fixar o real como conceito quando normalmente ele se atrela à ideia de verdade categórica? A própria ideia de conceito como tomado usualmente é congelada, e raramente repensada. Requestionar a *mimesis* é um exercício intelectual de grande esforço, mas com importante papel formador para os intelectuais que se aventuram na pesquisa literária.

1.4 - Personagens e primeiras incursões de Virginia Woolf no romance.

A passagem do texto realista para o texto moderno se dá, em grande parte, apoiado por outras artes, que buscam na ciência e na psique formas de narrar o que não era possível de ser apreendido ou dito. Isso é observável no primeiro livro de Virginia Woolf, *The Voyage Out*, iniciado em 1911 e publicado em 1915. É uma obra destoante de tudo que será escrito posteriormente, principalmente na construção dos personagens e da própria apreensão dos mesmos pelos leitores. São personagens que passam constantemente a ideia de serem planos, sem grandes incursões interiores, dificultando o

⁸⁰ ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

que mais tarde será uma das grandes marcas dos romances woolfianos, que é a possibilidade da construção de uma força empatia entre personagem e leitor. Nesse romance, Rachel Vinrace, “heroína” e a viajante do título, não se deixa observar ou analisar, se movendo como uma “esponja” absorvendo dos acontecimentos sem refletir sobre eles, e experienciando a mudança de ritmo da vida citadina para a vida “livre” que consegue ter em alto-mar e nas terras estrangeiras. Esse termo, estrangeira, é muito como

Cabe aqui dividir o romance para apresentá-lo de forma clara: embarque no Euphrosyne, chegada do casal Dalloway, partida dos Dalloways, chegada ao destino na America do Sul, encontro com Terence Hewet, viagem à aldeia indígena, noivado e morte. A apresentação das personagens se dá quando o leitor acompanha a chegada de Helen e Ridley Ambrose ao barco, e tem-se uma visão direta desta mulher que deixa seus filhos em casa com a babá para acompanhar seu marido em uma viagem para restabelecer sua saúde e dedicar-se às traduções de grego. Importante notar a escolha do ponto de vista, em que Ridley pouco se expressa no romance, sendo sempre o resultado da visão da esposa que nos permite entrever o cotidiano de um casal desgastado pelos anos.

Nessa chegada apresentam-se os companheiros dessa primeira viagem, Mr. Pepper, Willoughby Vinrace (dono do Euphrosyne, irmão de Ridley e pai de Rachel), Helen, Ridley. A dinâmica que se estabelece inicialmente no romance é a apresentação da relação entre tia e sobrinha. Na leitura, percebe-se a constante percepção de Helen sobre Rachel, desta como sendo fria, sem habilidades de recepção (conhecimento adequado para uma jovem inglesa de classe alta).

Rachel é uma personagem que foge o tempo todo de enquadramento, acredito que essa é a principal característica da personagem, a que Virginia Woolf mais se demora em elaborar. Não sendo a anfitriã esperada, se dedica a aprender a tocar piano e ler livros como *Wuthering Heights*, e *Cowper's Letters*. É na chegada dos Dalloways que percebemos nuances na personalidade dela, que tem grande curiosidade por conhecer Richard e Clarissa Dalloway de forma mais profunda do que o aceitável socialmente, o que preocupa Helen Ambrose.

É nesse segundo momento do romance que Woolf consegue alcançar um dos seus objetivos iniciais com o romance: dar uma visão sobre a classe média inglesa e

sobre o seu sentido nacionalista, e é perceptível nos diálogos do casal. Richard Dalloway já havia trabalhado no Parlamento inglês, com um discurso que valoriza a política sobre as artes.

That's where my point comes in. We politicians doubtless seem to you" (he grasped somehow that Helen was the representative of the arts) "a gross commonplace set of people; but we see both sides; we may be clumsy, but we do our best to get a grasp of things. Now your artists find things in a mess, shrug their shoulders, turn aside to their visions—which I grant may be very beautiful—and leave things in a mess. Now that seems to me evading one's responsibilities. Besides, we aren't all born with the artistic faculty"^{81, 82}

Ao deixar seu posicionamento sobre as artes como sendo algo referente apenas ao campo do prazer e não como relevante, Richard Dalloway interessa a Rachel Vinrace, abrindo espaço para propor a sua visão de mundo e como se daria a solução de todos os problemas através da filosofia, mas o encontro também comunica algo do desejo sexual, que é visto por ela como uma novidade. No capítulo 5 da obra, durante uma tempestade no mar, ele entra no quarto de Rachel, e após um curto diálogo os dois se beijam.

Este acontecimento é um momento de percepção de si mesma, o que mais tarde será alvo de diálogo entre Helen e Rachel, em que esta afirma: "I can be m-m-myself, in spite of you, in spite of the Dalloways and Mr. Pepper, and Father, and my aunts"⁸³. É um momento de torção, de separação entre o que ela havia sido e o que o reconhecimento de si mesma havia operado sobre ela naquele momento.

A relação que Rachel faz entre o beijo e a sua construção de personalidade na primeira parte do romance, seria como de um despertar, e o mesmo pode ser dito quanto a relação com Clarissa Dalloway, personagem muito querida por Virginia Woolf. Clarissa é uma mulher de classe média que se educa para ser a esposa ideal, e percebe-se que seu primeiro nome aparece em raras ocasiões em *The Voyage Out*, como se o que observável na narrativa fosse apenas um plano da personagem, o de esposa de

⁸¹ "É aí que entra o meu ponto. Nós, políticos, sem dúvida parecemos com você" (ele entendeu de alguma forma que Helen era a representante das artes) "um conjunto comum de pessoas comuns; mas vemos os dois lados; podemos ser desajeitados, mas fazemos o possível para entender as coisas. Agora seus artistas encontram as coisas em uma bagunça, encolhem os ombros, desviam-se para suas visões - o que eu admito que podem ser muito bonitas - e deixam as coisas em uma bagunça. Agora, isso me parece fugir das responsabilidades. Além disso, nem todos nascemos com a faculdade artística" (Tradução minha)

⁸² WOOLF, Virginia. Virginia Woolf: The Complete Collection. Edição do Kindle.

⁸³ "Posso ser eu m-m-mesma, apesar de você, apesar dos Dalloways e do Sr. Pepper, e de meu pai e de minhas tias."

diplomata. É nas conversas com Rachel que Clarissa deixa-se entrever como uma mulher que observa na juventude a possibilidade de ser livre.

“when you’re my age you’ll see that the world is crammed with delightful things. I think young people make such a mistake about that—not letting themselves be happy. I sometimes think that happiness is the only thing that counts.”⁸⁴⁸⁵

A partida dos Dalloways e a chegada do “Euphrosyne” em terra firme marca uma outra viagem no romance, na qual Rachel Vinrace inicia um processo de desdobramento de personalidade na convivência social (algo que ela não dispunha em Londres) com as personagens que residem no hotel e na casa dos tios onde se hospeda. Ao viajar com um grupo a uma aldeia indígena e declarar o seu amor por Terence Hewet, ela se descobre como desejosa de conhecer o mundo. No entanto, todo esse processo é interrompido abruptamente com a morte da personagem de uma febre “tropical” misteriosa, deixando para traz o cotidiano da vida no hotel que se mantém mesmo com a morte.

Seguindo para a leitura de *Night and Day* (1919), se consolida a noção do movimento de negação e afirmação do impacto dos debates vitoriano sobre estética e moralidade na escrita woolfiana. Nesse romance a busca recorrente por uma conciliação entre passado e presente, de referenciamento na herança familiar e de compreensão de sua capacidade de aprisionamento para os viventes é o motor da história de Katharine Hilbery. Nesses polos estão Katherine e a representação de seu ancestral Richard Alardyce, em um grande quadro acima da lareira da sala, e que dialogam um momento do romance:

She wondered what he was looking for, where there waves beating upon a shore for him, too, she wondered, and heroes riding through the leaf-hung forests? [...] He would have understood, she thought suddenly.^{86 87}

Presa ao compromisso de escrever a biografia de seu antepassado, Katharine encontra meios de perceber que as estruturas que aprisionam sua forma de escrever

⁸⁴ “Quando você tiver a minha idade, verá que o mundo está repleto de coisas deliciosas. Eu acho que os jovens cometem um erro tão grande quanto a isso - não se permitem serem felizes. Às vezes acho que a felicidade é a única coisa que conta.” (Tradução minha)

⁸⁵ Idem.

⁸⁶ “Ela se perguntava o que ele estava procurando, onde havia ondas batendo em uma praia para ele também, ela se perguntava, e heróis andando pelas florestas cobertas de folhas? [...] ele teria entendido, ela pensou de repente.” (Tradução minha)

⁸⁷ Idem.

também estavam presentes no passado, ligando à escrita com sua vida familiar. A autonomia que Katharine deseja se assemelha à de Rachel, já que ambas buscam o mundo, seja o exterior, no caso da primeira, ou o interior no caso da segunda. A construção desses mundos afeta diretamente a percepção de social e individual, e para isso a busca dos *a priori* (utilizando o termo na acepção kantiana), um tempo e espaço para se autonomizarem, e se inscreverem nesse presente e futuro, criando laços com o seu passado. No caso de Rachel, humanizando a figura de sua mãe morta, perfeita aos olhos de seus pais e de sua família. Em Katharine, de alcançar os mesmos objetivos que Alardyce, compartilhando suas frustrações e dores.

Humanizar o antepassado era decisivo para Woolf, trazendo esses fantasmas ancestrais para dentro de seu espectro de diálogo. Saem os escritos com propósitos coletivos e as individualidades se impõem, criando um ambiente para a construção de narrativas que fogem de um aterramento no tempo histórico, focando mais na interioridade. A *mimesis* representada nesses dois primeiros romances ainda é uma *mimesis* presa ao modo vitoriano de narrar, com grandes tramas em que as personagens não se abrem para interpretações, estando elas mesmas em construção ao longo da estória.

Relembrando a frase citada acima, de Luiz Costa Lima:

A *mimesis* é um processo que se concretiza na forma da ficção. É só na experiência literária que ela encontra o *desideratum* necessário do processo da *mimesis*. Processo que então não se confunde com o da expressão do eu, mas, ao contrário, a vivência do seu desdobramento.⁸⁸

Apresentado como processo mimético em *The Voyage Out*, é uma primeira incursão de Woolf no campo do ficcional, acionando um estilo narrativo que prima pelo delineamento de personagens que se apresentam aos leitores como passíveis de interpretações plurais cabíveis ao imaginário destes. A temática da viagem não é nova, está em um dos textos mais antigos da humanidade, seja do homem contra a natureza, seja do homem contra o homem, podendo servir como exemplos a Odisseia de Homero ou, no âmbito religioso, a história de Noé e do dilúvio. O que Virginia Woolf

⁸⁸ LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989. P. 69.

encaminha como nova possibilidade interpretativa é da viagem exterior para interior, mas sem um sentido final, sem um projeto de formação como num *Bildungsroman*⁸⁹.

A mimesis se dá no romance principalmente na concepção estrutural de um romance de costumes que termina de modo pesado, que Northrop Frye chegaria a chamar de “metafísico”. Nesse sentido, pode-se identificar algumas pequenas similaridades entre esse romance de 1915 com *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, de 1847. Ambos tratam de jovens que estão no processo de construções de personalidades, ambas têm finais que poderíamos chamar de metafísicos, mas o diferencial que marca a temporalidade em que Woolf escreve é o desejo de transgressão que Rachel Vinrace têm de não desejar se dividir nas relações. Ver-se como um indivíduo completo que busca seu desenvolvimento é o grande empecilho para a personagem e sua grande marca.

1.5 – Uma vitoriana moderna: Virginia Woolf

Eu poderia passar horas tentando escrever isso da maneira que deveria ser escrito, para transmitir o sentimento que mesmo neste exato momento é muito forte dentro de mim. Mas eu não conseguiria (a não ser que tivesse uma sorte fantástica); ousou dizer que só conseguiria ter essa sorte se tivesse começado descrevendo a própria Virginia.⁹⁰

Esse enxerto, retirado dos escritos biográficos que Virginia Woolf esboçou quando estava com cinquenta anos, direciona alguns dos questionamentos apresentados. Pensando o mundo no sentido kantiano, como um conjunto de conhecimentos acessíveis pelo sensível, o processo de transposição do que se compreende como mundo para a representação literária se dá de que forma para esses novos escritores que em grande parte renegam o seu passado, e lidam com ele cotidianamente? As obras de Virginia Woolf refletem sobre esses temas através de uma linha que pode se afirmar como

⁸⁹ *Bildungsroman* é um gênero literário muito conhecido no século XIX, pelo seu enfoque no amadurecimento da personagem principal psicológica e moralmente de sua juventude até adulto, e onde se espera grandes mudanças ao longo da narrativa. O termo vem do alemão: Bildung ("education") and Roman ("novel") e tem como principais exemplos: *Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert (1869); *Wunthering Heights*, de Emily Brontë (1847) e *Grandes expectativas*, de Charles Dickens (1861).

⁹⁰ WOOLF, Virginia. “Esboço sobre o passado” In. *Momentos de vida*. SCHULKIND, Jeanne (Org.). Tradução: Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986. P. 76.

filosófica e de questionamento da forma que modifica o horizonte de escrita do início do século XX.

Virginia Woolf morre em 1941, afogada no Rio Ouse, alvo de fortes perturbações mentais, culminando em seu suicídio. Autora de obras poderosas no meio intelectual, crítica literária e proprietária da Hogarth Press Editora, descrita como engraçada, desacostumada com grandes eventos sociais, querida por seus familiares e marido, Virginia Woolf após sua morte foi rotulada como triste e depressiva, sempre imersa em crises existenciais, o que não é corroborado por seus biógrafos. Em 16 de Abril de 1936, escreve um esboço de seu passado, como quem escreve uma nova obra:

Se a vida possui uma base na qual se apóia, se é uma vasilha que se enche e se enche – então minha vasilha, sem dúvida alguma, está apoiada sobre esta recordação. A de estar deitada, semi-acordada, semi-adormecida, na cama de nosso quarto em St. Ives. A de ouvir as ondas quebrando, uma, duas, e lançando um borrifo de água na praia; e quebrando uma, duas, uma, duas, por trás de uma persiana amarela. A de ouvir a persiana arrastar pelo chão a bolinha do seu cordão quando o vento a puxava para fora. A de estar deitada ouvindo a pancada da água na areia e vendo a luz, e de sentir: parece impossível eu estar aqui; e sentir o êxtase mais puro que posso imaginar!⁹¹

A vasilha, como uma analogia para a memória, funciona como um reservatório de onde as experiências podem ser resgatadas quando necessárias durante a escrita e a leitura. É dela que algumas de suas obras mais importantes vão emergir, e que abrem caminho para o surgimento de novas formas de apreensão e conexão entre memória e experiência literária. A memória e as recordações de infância são as mais convocadas na produção de metáforas e nas relações de seus livros, como *To The Lighthouse*, *Jacob's Room* e em alguns de seus ensaios. Um exemplo visual disso é a fotografia selecionada por Herbert Marder para abrir o seu livro *Virginia Woolf: A medida da vida*, no qual trata dos últimos onze anos de vida da autora.

⁹¹ Idem.



Figura 1: Julia e Leslie Stephen lendo, e ao fundo sua filha Adeline Virginia. (autor desconhecido)

O lugar ocupado pela escritora é o de observadora atenta e maravilhada pela cena que se desenrola, uma imagem que poderia ser escrita, como a foto mostra claramente. A propriedade de se afastar e analisar as cenas de modo que possam se inscrever na memória e serem passadas ao papel é vital em uma breve análise da imagem. Empregando o que Roland Barthes chamara de teoria do *punctus*, percebemos a importância do posicionamento da escritora que olha diretamente para a câmera. Cria uma esfera de observação mútua, uma conexão, partilha de um evento que, mais tarde, se traduzirá em linguagem. Alguns biógrafos como Hermione Lee, Herbert Marder e Tomaz Tadeu, atribuem a esta cena e à posição da criança, como fotos que expressam o aspecto fantasmagórico da presença parental na vida profissional e pessoal de Virginia Woolf, tendo a imagem dos dois a perseguido continuamente até que fossem “exorcizados”, segundo ela mesma, no término da redação de *To the Lighthouse*.

No entanto, esse aspecto fantasmagórico é permanente em todas as suas obras, sendo notável em *Jacob's Room*. Tendo em conta *To the Lighthouse*, essas abordagens são variadas, sendo o mais comum, a escrita como ato de libertação, expurgo psicológico que se transforma em arte. É no ato de escrita da obra que a autora se liberta

de seus pais como fantasmas que a perseguem pela vida., como ela mesma afirma em passagens do seu diário quando da redação do romance. Parte desta libertação passa pela personagem de Mrs. Ramsay e Mr. Ramsay. Ambos não possuem nomes próprios no romance, instituindo uma relação distante entre leitor/narrador/personagem, mas a intimidade nos é permitida quando podemos acessar seus pensamentos. Virginia Woolf registra em uma entrada em seu diário datada de 16 de maio de 1927, as impressões de Vanessa Bell sobre o romance:

O livro. Agora mantém-se de pé no que respeita a elogios. Saiu a 10 dias – quinta da semana passada. Nessa entusiástica – um espetáculo sublime, quase perturbador. Diz que é um surpreendente retrato da mãe; que sou retratista suprema; que se identificou nele; achou quase doloroso o ressuscitar dos mortos.⁹²

Nesse ponto, a memória torna-se linguagem poética, na qual os “fantasmas paternos”, ao tornarem-se linguagem deixam de ser um incômodo, e sim aliados na narrativa. Pensando em termos sociais, parte da construção da narrativa woolfiana é respaldada por sua rede de amigos e familiares artistas que funcionariam como parceiros para seu trabalho, compreendendo essa interação e construção quase que cotidiana das obras literárias inseridas em uma vida social artística forte. Isso culmina no posicionamento do seu trabalho como arte, até pelo que considerava uma demanda de postura corporal ao produzir, que em suas primeiras obras eram escritas em um cavalete, de pé, como sua irmã Vanessa trabalhava. Essa observação biográfica direciona ao desenvolvimento da questão: o que se entende como literatura e como esta encontra-se permeada de usos metafóricos como elemento de comunicabilidade?

Hermione Lee (1999), pesquisadora da literatura wolfiana e autora de biografia recente da mesma⁹³, e Herbert Marder (2011) afirmam que tinham medo de Virginia Woolf, pela sua importância e pelo número de autores que haviam explorado a figura da autora em diferentes frentes, especialmente pela psicológica. Do ponto de vista analítico, essa popularização do medo de Virginia é interessante. Pelo forte uso da subjetividade e do discurso indireto não é uma literatura utilizada nos ensinos públicos, pelo menos no Brasil. Símbolo de uma aristocracia que se estabeleceu pelo seu poder

⁹² WOOLF, Virginia. *Os diários de Virginia Woolf*. Edição Anne Olivier Bell; Introdução Quentin Bell; Seleção e tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 144.

⁹³ LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. Londres: First Vintage Books Edition, 1999.

intelectual e de uma herança que possibilitou a abertura de muitos caminhos, a escritora tornou-se mais conhecida após a morte.

O mistério em torno da sexualidade, posicionamento político e o tabu presente na questão de seu suicídio acabaram por colocar sua fortuna crítica em segundo plano, em prol da exploração de seus escritos pessoais e de uma espécie de canonização de sua escrita dificultando o trabalho de pesquisa. Dados esses elementos, estabelecer objetivos para a pesquisa transforma-se em um trabalho mais intuitivo do que lógico, seu encaminhamento. O primeiro passo foi estabelecer qual era a importância da escrita de Virginia Woolf em um contexto de forte crise financeira mundial e, com o fim do conflito nas trincheiras, das dificuldades que as editoras passaram logo após 1918.

Tal atitude não é incomum, considerando a peça de Edward Albee, *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, de 1962. Sua tradução no Brasil, data de 1964 publicada pela coleção Abril Cultural. O roteiro da peça traz consigo uma compreensão por parte de Albee da complexidade de sentimentos presente na literatura de Virginia Woolf. A peça que se passa em uma noite (artifício também utilizado por vários autores modernistas), trata do casal Marta e George que recebem a visita de Nick e Honey, iniciando uma série de duelos de narrativas sobre si mesmos e seus casamentos e frustrações. A frase que dá nome à peça funciona como abertura e encerramento do drama desenrolado no palco. As personagens preferiam a ilusão vivida no cotidiano da universidade, pertencente ao pai de Marta; ou a ilusão que comanda o passar da madrugada? É uma crítica por parte de Albee ao *self made man*, mas também é um jogo de símbolos que entremeiam futuro x passado, desejo e ilusão.

No entanto, se as tensões emocionais e psicológicas entre o casal estão ligadas às características das suas personalidades em confronto, então não bastam para justificar toda a dimensão e a imensidade da obra. A insatisfação e o vazio das vidas colocadas em cena têm um vínculo bastante forte com a denúncia das dificuldades que a crença no sonho americano traz para as relações interpessoais. A não correspondência entre o concreto vivido e o sonho destrói a efetiva possibilidade da vivência.⁹⁴

Existe uma correspondência interessante no formato com a qual a peça é montada que a conecta ao espectador que se torna similar à estrutura das obras de Virginia Woolf. A luta da ilusão e do real, e da possibilidade de viver essa realidade

⁹⁴ ALBEE, Edward. *Quem tem medo de Virginia Woolf?* Tradução de Nice Rissone. 1ª edição. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977, p. XXII.

imaginária, que serviria como uma barreira das personagens contra a dor experimentada no cotidiano. Quando George sozinho na sala com Marta discute o rumo daquela noite afirma:

Estou bastante entorpecido... e não é a bebida, embora ela possa fazer parte do processo – um gradual adormecimento das células cerebrais, à medida que passam os anos estou bastante entorpecido, agora, para suportar você quando estamos sozinhos. Não consigo mais ouvir o que você diz... quando a ouço, penero tudo, transformo tudo em respostas automáticas, portanto, não a ouço... É a única maneira de levar as coisas. Mas você adotou uma nova conduta, Marta, nesses últimos dois séculos – nem me lembro mais quanto tempo estou vivendo nessa casa com você – conduta que vai além dos limites... muito além. Não me incomodo mais com as sujeiras que você faz em público... me incomodo sim, mas me acostumei a elas..., mas você, agora, passou, com armas e bagagens, para um mundo de fantasias inteiramente seu e anda fazendo variações sobre suas próprias perversões e, como resultado...⁹⁵

Nesse trecho acima, George traz uma amostra desse momento em que a constante ilusão compartilhada é quebrada por Marta, que extrapola o que é o esperado dela e pelo que é esperado pelo público também, que espera do casal um momento de carinho ou um momento de redenção, que não vem, no questionamento feito por George e direcionado para Nick: “Verdade ou ilusão. Onde está a diferença, hein rapaz? Hum?”. Ao final da peça, quando a trama alcança seu final, George pergunta a Marta “Quem tem medo de Virginia Woolf?”, ao qual a esposa responde “Eu... George... eu tenho”; e cai o pano, é significativo o momento de total desestruturação dos participantes daquele drama.

É interessante apontar o nome da peça que teve êxito em um momento de popularização na década de 1970. Por mais que o enredo não tenha sido escrito por ela, lendo o texto da peça, percebemos ali elementos claros de conexão da peça com uma obra específica de Woolf. Este é o último romance da autora, *Between the acts* (1941), na qual uma peça deve ser encenada pelos moradores de uma vila cujas subjetividades se afirmam, tornando os eventos em torno de sua realização um detalhe menor.

No Brasil a peça foi encenada pela primeira vez em 1966, por Cacilda Becker, Walmor Chagas, Lílian Lemmert e Fúlvio Stefanini, no Teatro Cacilda Becker em São Paulo. É perceptível a conexão feita pelos que nunca leram Virginia Woolf à peça, por vezes achando que a mesma escreveu o texto, ou mesmo como o título da peça dá nome

⁹⁵ Op. cit., P. 163.

a artigos escritos sobre Woolf, de forma até recente como o publicado pela *Folha da Paraíba* em 2012, para falar sobre a nova tradução de *Mrs Dalloway*. A autora passa a habitar um espaço de literatura complexa, junto com outras mulheres como a própria Clarice Lispector, alvo de comparações com Virginia Woolf.

1.6 – Primeira investida à imageria em Virginia Woolf

Inicialmente a imageria foi pensada como sendo parte de um referencial ao uso das metáforas aquáticas na obra woolfiana, já que muito da literatura de Virginia Woolf remete a essa ideia de profundidade e superfície, de estarmos sempre à beira de um evento e inseridos em um momento que modificará o rumo da narrativa. Em carta para Duncan Grant a fim de elogiar uma manta estampada que ele desenhou para ela, a autora diz que o objeto “lhe dava a sensação de ser um peixe tropical flutuando em águas quentes sobre florestas submersas em rubi e esmeralda [...]. O sonho da minha vida, você sabe, é ser um peixe tropical nadando numa floresta submersa”⁹⁶. A evocação das imagens de mergulhos é latente em Woolf, que a mobiliza nas diferentes formas e narrativas que produz, criando essa atmosfera de enfrentamento ao desconhecido e ao mesmo tempo de busca pelo conhecimento.

A questão se direcionava para um único caminho metafórico: água. Muito influenciada pelo trabalho de Herbert Marder, o primeiro passo intuitivo foi de seguir esse caminho explicativo para as metáforas de Virginia Woolf.

Ela usou essa imagem de mergulhar seguidas vezes para se referir àquele estado transcendente. Queria ‘ser tragada por algum poço escuro e sombreada por mato’. Sua imageria submarina se harmonizava com seus estados mutáveis, o fantasista e o poético.⁹⁷

No entanto, o autor não desenvolve a noção de imageria ao longo da obra, ou em outros escritos, simplesmente confiando ao leitor buscar no dicionário sua definição como sendo apenas um coletivo de imagens, ou mesmo como sinônimo de imaginário.

A metáfora tem sido evitada durante boa parte dos estudos, tratada como sendo algo figurativo ou decorativo, algo para obter o reconhecimento do outro do que se diz.

⁹⁶ MARDER, Herbert. *A medida da vida*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac & Naify, 2011 p. 65.

⁹⁷ Op. cit. Pp. 64 – 65.

Ela possui a capacidade de presentificar um problema vital, como lidar com um indivíduo que não tem acesso a todo o seu ser, mas que é cotidianamente condicionado a manter-se autoconsciente.

Então, de modo objetivo, a imageria seria um efeito poético, por conta de sua relação baseada no lastro necessário para a produção de sentido, mas irrealizado já que a *mimesis* é um fenômeno criador de um novo real irrealizado. A imageria, para além do conjunto de metáforas, seria o catalizador da estrutura de escrita de Woolf, onde há, a partir de uma metáfora, o deslocamento de vários elementos miméticos.

Quando se atribui à imageria o sentido de conjunto de metáforas, se impõe pensar que estas não são escolhidas a esmo. Estão presentes na literatura de Virginia Woolf de forma a obter a maior proximidade possível com o “real” que se tornaria a base da construção de metáforas sobre o mesmo, como contornos definidores no caminho de atribuição de sentido. Como conjunto de metáforas possibilitam a compreensão das obras como construtoras de sentido, para além de uma mera cópia do passado. Atribuem assim formas de interpretação de passado e presente, apostando na capacidade do leitor de atribuir significado ao que está sendo narrado.

As metáforas mobilizadas buscam criar sentidos e sensações que alcancem a transposição do leitor para a situação que se desenrola na narrativa, algo no qual os escritores se esmeram desde o seu primeiro esforço mimético. No entanto, as imagens produzidas por Woolf pretenderam estabelecer a narrativa dentro de um *frame*, no qual as águas teriam movimentos que se assemelhariam às ações humanas, ou que as tornassem parte das obras, figurando como personagens.

Posteriormente, ao discutir a qualidade metafórica das obras da autora, a reflexão se encaminhou para uma ampliação da percepção dos usos da metáfora como parte de seu trabalho mimético. Jacques Rancière, em *O destino das imagens*, define imageria como “o termo deve ser tomado aqui em sentido amplo – relativo a todas as formas de produção e reprodução de imagens não especificamente as produzidas por “equipamento imageador”, - como repertório de imagens disponíveis”⁹⁸.

⁹⁸ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução: Monica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. P. 24.

Esse *equipamento imageador* mencionado por Rancière, relaciona sua capacidade de reprodução com as imagens da arte, as formas sociais da imageria e os procedimentos teóricos da crítica da imageria. Segundo ele, a criação de um mercado para essa imageria coletiva estabelece referenciais para a criação de produtos comerciais, possíveis através de todo o maquinário comercial, o que por um lado gera a popularização das imagens, mas também a sua vulgarização. Para o autor, assim como a imageria que reside no campo do social, ela não seria uma potência criadora, porque traria consigo a dessemelhança e a percepção de sintomas sociais claros apontados por Sigmund Freud, através do qual os signos (imagens) tornam possíveis a leitura de um determinado período.

Apesar de levar em conta o fator histórico social, a imageria encontrada em Virginia Woolf, não pode ser lida como signo, mas como possível de ser lida através do movimento de apercepção kantiana mencionada acima. O olhar poético é o caminho possível, e mais interessante, de interpretação dessa metaforologia que Woolf constrói em cada obra. A metáfora tanto em suas prosas como em seus ensaios, não são simplesmente palavras decorativas e possuem significado cognitivo, o que estabelece a união entre o poético e as funções da linguagem.

A metáfora toma parte no que Woolf chama de *pattern* do texto, no estabelecimento de um padrão ou modelo na criação de personagens reconhecíveis, até mesmo de um modo formal. Ela usa o termo de forma livre, como o padrão de uma toalha, mas também de forma mais ‘positiva’, como para se referir mais à alguma coisa mais vital e vibrante, emergindo do caos moderno e das percepções que os envolve. Os padrões emergem das obras através de repetições de imageria e vocabulário e menos frequentemente como repetições de ações. Um exercício ou experimentação pode ser feito aqui, afim de exemplificar o argumento apresentado

Virginia Woolf encaminha-se no dia 29 de junho de 1927 para Richmond na expectativa de observar um eclipse que não era visto há 203 anos. Reunindo um grupo de amigos junto a seu marido a fim de iniciar uma viagem para que pudessem ver o fenômeno com céu claro e com o mínimo de nuvens. Essa experiência é relatada no dia seguinte em seu diário, com o objetivo de preservar o máximo possível do vivido, e que

mais tarde se tornaria um texto publicado em revista. Ela narra em uma das entradas de seu diário⁹⁹, no dia 30 de junho:

We saw rays coming through the bottom of the clouds. Then, for a moment we saw the sun, sweeping – it seemed to be sailing at a great pace & clear in a gap; we had out our smoked glasses; we saw it crescent, burning red; next moment it had sailed fast into the cloud again; only the red streamers came from it; then only a golden haze, such as one has often seen. The moments were passing. I thought how we were like very old people, in the birth of the world – druids on Stonehenge: (this idea came more vividly in the first pale light though).¹⁰⁰¹⁰¹

É um acontecimento que reverberará na obra de Woolf em diferentes formas, inclusive no romance que estava sendo redigido naquele momento, *Orlando*. No capítulo II, Orlando assiste uma encenação de Otelo, sentindo-se tocado pela descrição da morte por estrangulamento de Desdêmona pela mão do protagonista, enredado nas mentiras contados por Iago. Orlando se imagina no lugar de Otelo, com suas mãos em torno do pescoço de Sasha, a princesa moscovita com a qual deseja fugir.

The frenzy of the Moor seemed to him his own frenzy, and when the Moor suffocated the woman in her bed it was Sasha he killed with his own hands. At last the play was ended. All had grown dark. The tears streamed down his face. Looking up into the sky there was nothing but darkness there too. Ruin and death, he thought, cover all. The life of man ends in the grave. Worms devour us.¹⁰²¹⁰³

O eclipse em Virginia Woolf, então, se multiplica em diferentes pontos de criação ficcional, fazendo com que a mesma busque em outros autores uma experiência similar ou um modo de narrar o acontecimento astronômico. A necessidade de plasmar

⁹⁹ O material que pude obter na língua original foi mantido a fim de garantir a integridade do texto, que sofreria alterações na tradução no qual se perderia parte do que foi narrado. Além disso, esta entrada não foi contemplada na única tradução para o português feita de enxertos do diário de Virginia Woolf por José Antonio Antunes, publicado em 1989.

¹⁰⁰ Vimos raios vindo através do fundo das nuvens. Então, por um momento, vimos o sol varrer - parecia estar navegando em um grande ritmo e claro em uma brecha; tiramos nossos copos defumados; vimos crescente, ardendo em vermelho. No momento seguinte, voou rapidamente para a nuvem novamente; somente as serpentinas vermelhas vieram dele; então apenas uma névoa dourada, como a que se tem visto com frequência. Os momentos estavam passando. Pensei em como éramos pessoas muito idosas, no nascimento do mundo - druidas em Stonehenge: (essa ideia surgiu mais vividamente na primeira luz pálida). (Tradução minha)

¹⁰¹ WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf: Complete Works*. Versão de Janeiro de 2015. Ebook Kindle.

¹⁰² O frenesi do mouro parecia-lhe seu próprio frenesi, e quando o mouro sufocou a mulher em sua cama, foi Sasha que ele matou com as próprias mãos. Por fim, a peça terminou. Tudo ficou escuro. As lágrimas escorreram por seu rosto. Olhando para o céu, não havia nada além de escuridão lá também. Ruína e morte, ele pensou, cobrem tudo. A vida do homem termina no túmulo. Vermes nos devoram. (Tradução minha)

¹⁰³ WOOLF, Virginia. "Orlando" In *Selected Works of Virginia Woolf*. Londres: Wordsworth Editions Limited, 2007. P. 426

a experiência vivida durante o eclipse a faz registrar o ocorrido e, tempos depois, a escrever um conto sob o título “O sol e o peixe”, publicado em 03 de fevereiro de 1928. Woolf cria uma série de metáforas que estabeleceriam pontes entre o acontecimento e o leitor, abrindo assim uma nova visão sobre o evento.

Ou, talvez seja melhor, tivéssemos abandonado as estreitas marcas e etiquetas da individualidade. Estávamos alinhados em silhueta contra o céu e tínhamos a aparência de estátuas postadas em destaque na crista do mundo. Éramos muito, muito velhos; éramos homens e mulheres do mundo primevo vindos para saudar a aurora. Essa deve ter sido a impressão causada pelos adoradores de Stonehenge em meio a tufo de grama e blocos de pedra.¹⁰⁴

Em uma análise do fazer ficcional de Woolf, pode-se dizer que o diário funcionava como uma experimentação precursora do que se realiza no conto, sendo ele um desses espaços de criação literária. A outra forma de narrar o evento que se diferencia do campo do *res factae*, que são os registros científicos feitos pelos astrônomos.

The shadow of the moon, in the words of Dr. E. H. Rayner, ‘a slightly conical cylinder about 240.000 miles long’, first touched land at Carnigan Bay 5 h 23 m, GMT. The narrow but of totality, only about 28 miles wide, sweeps across England in a line to include parts of North Wales, Lancashire and Yorkshire.¹⁰⁵¹⁰⁶

Esse registro é sobre o mesmo evento narrado por Virginia Woolf, sob a pretensão de ser uma narrativa científica - factual do ocorrido, publicado em uma revista especializada. São dois tipos de histórias particulares de dois indivíduos que experimentaram o evento de formas distintas, mas nenhum é “falso” ou possui mais “verdade” que o outro. Constituem-se por terem objetivos diferentes e não se superpõem.

Refletindo sobre os escritos de Reinhart Koselleck e os enxertos que foram escolhidos para essa reflexão observa-se a criação de metáforas e conceitos sobre um sintoma. Assim, são duas caracterizações de um evento ocorrido e não uma determinação. Então, sob esse olhar possuímos uma visão matemática do que significa o

¹⁰⁴ WOOLF, Virginia. “O Sol e o Peixe” In *O Sol e o Peixe: Prosas Poéticas*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 104

¹⁰⁵ A sombra da lua, nas palavras do Dr. E. H. Rayner, "um cilindro levemente cônico com cerca de 240.000 milhas de comprimento", tocou a terra pela primeira vez em Carnigan Bay 5 h 23 m, GMT. O estreito, mas total, com apenas 45 quilômetros de largura, atravessa a Inglaterra em uma linha que inclui partes de North Wales, Lancashire e Yorkshire. (Tradução minha)

¹⁰⁶ SEELY, S. *Total eclipse of June 29, 1927*. Journal of the Royal Astronomical Society. Volume 21, P. 328.

eclipse total: a cobertura completa do Sol pela Lua, até o ponto onde a mais tênue atmosfera da estrela (sua corona) seria visível. Possuímos também a caracterização da escritora: “O Sol tinha que correr através das nuvens e alcançar a meta, que era uma delicada transparência situada à sua direita, antes que os sagrados segundos chegassem ao fim. Ele partiu. Era a derrota do Sol, e isso era tudo”.

Retornando à questão inicial da reflexão: como caracterizar o hiato entre evento e linguagem? Existe um hiato entre palavra e evento como necessidade e a sua sobreposição cairia no idealismo. É um problema sem solução. Se nenhuma experiência pode ser verbalizada, ela busca na narrativa poética e na narrativa científica saídas. Por isso, as duas narrativas sobre o eclipse são válidas, ambas nos abrem caminhos de reconhecimento sobre o ocorrido, mas nenhuma sintetiza em si evento.

Podemos daí derivar que nenhuma articulação verbal, seja qual for seu modo e seu nível, nunca alcança o que realmente se consuma na história. A história, com efeito, nunca se consuma sem a linguagem, mas, ao mesmo tempo, ela é sempre, para mais ou para menos, diversa na linguagem.¹⁰⁷

Dentro dessa discussão o historiador busca a centralidade do pêndulo da verdade que oscila entre *res fictae* e *res factae*, como apontado por Koselleck, tendo em si a capacidade de criar uma realidade histórica, uma ficção fática. Entendendo a escrita de Virginia Woolf como possuindo dois tipos de narrativa (a pessoal e a ficcional, as quais se permeiam mutuamente), residiria no *res fictae* o caminho de reflexão sobre o eclipse, mas percebendo o limiar que permite a criação porosa entre os dois campos.

Sabendo que o fenômeno astronômico ocorreu e que foi visto apenas uma vez por aqueles indivíduos criando uma atmosfera de deslumbramento, e de temor de saber se o Sol retornaria ou não, criando uma experiência inédita. No relato astronômico estão os componentes esperados: as nuvens encobrendo parte do eclipse, diminuindo o tempo em que foi visível aos seus observadores, a velocidade com que os astros se moveram, postos como dados empíricos e numéricos. No entanto, no conto, classificado pelos tradutores no Brasil como prosa poética, nos revela o ponto de vista da mulher que se vê diante da terra fria abandonada pelo Sol e pela vida, e que, por não compreender totalmente o ocorrido, busca nas experiências do cotidiano uma forma de absorvê-lo e

¹⁰⁷ KOSELLECK, Reinhart. *Ficção e Realidade histórica*. P. 10. (inédito)

traduzi-lo. O olho cria uma nova imagem que registra na mente o efeito do visto, “após a destruição, calma; após a ruína, firmeza – essa talvez seja a lógica do olho”.¹⁰⁸

A metáfora criada da corrida do Sol com as nuvens sob a forma de cães avermelhados é a criação da mente para o que o olho viu. No hiato entre o eclipse e a linguagem se fizeram três narrativas: a da NASA (matemática, que põe o evento dentro de uma série de eclipses totais iniciada em 1639 e que terminará em 3009); a de Virginia Woolf (ficcional, no qual o evento a levou à experiência de criação do mundo, de ser uma das estátuas do Stonehenge) e aqui se apresenta novamente no terreno da análise histórica:

O eclipse de 29 de Junho de 1927 impressionou a população que aguardava ansiosamente nos campos de North Yorkshire. No amanhecer deste dia, uniram-se ingleses de diferentes campos do país, incluindo astrônomos e escritores a fim de observar um fenômeno único. Durante 24 segundos, o céu tornou-se negro ficando visível apenas a camada de circunferência do Sol. Segundo registros de ambos os campos literário e científico, os que ali se encontravam expressavam um misto de deslumbramento e medo frente ao desaparecimento, mesmo que breve, do Sol que sempre ali estivera, tornando-os por um momento indivíduos iguais frente à força da natureza.

Nesse sentido, apresentados os tipos de narrativas elaboradas a partir de um evento, coloca-se o hiato como campo de possibilidades onde se desenvolvem narrativas do campo factual, do campo ficcional e do campo histórico (no que Koselleck propõe como ficção fática). No entanto, o historiador sempre se aproximará mais do campo do ficcional quando se propõe a falar sobre a experiência humana, por ser um tipo de narrativa que não pode ser cerceada apenas pelo conceito, até pela sua temporalização. Considerando que aquilo que já foi vivido por um indivíduo, não foi testemunhado sempre pode ser tema da ficção, seja por aqueles que testemunharam o evento ou que não podem testemunhar por ele privilegia o humano em uma variedade de aspectos. Seja na elaboração de mecanismos de criação onde a apresentação de uma situação dada causa um reconhecimento e um dado de estranhamento (como no campo mimético), na capacidade de conexão entre o vivido e o narrado.

Esse é o valor dos estudos históricos quando mobiliza o literário. A capacidade de plasmar um momento e narrá-lo inserindo o indivíduo no meio do campo em que se desenrola um fenômeno astronômico e ao mesmo tempo passar o horror da criação do

¹⁰⁸ WOOLF, 2015., P. 107.

mundo e do inesperado. A compreensão de que a História é um ambiente onde a porosidade é um componente benéfico em sua criação é um o ponto mais importante nos estudos de Koselleck e de Hayden White. O homem, por sua necessidade de experimentação e de reconhecimento, vai buscar na metáfora e no campo do ficcional, elementos de reconhecimento e estranhamento a fim de auxiliar no desenvolvimento de sua percepção de mundo. O leitor de Virginia Woolf de 1928 experimentou o eclipse de forma factual, podendo dizer o que fazia ou vestia no momento em que o Sol desapareceu, mas o leitor de “O Sol e Peixe” também experimentou o eclipse na capacidade de compreender o sentimento de diminuição humana diante da força da natureza e da percepção de que nada poderia descrever o que ali foi vivido.

Tudo isso advém do experimentalismo de *Jacob's Room*, *Unwritten Novel* e *The Mark on the Wall* porque trazem consigo um simbolismo que se expõem a uma construção subjetiva que ao mesmo tempo com que flerta com a antiga forma, se mostra envolto de um ritmo poético que convence o leitor da história narrada, “forçando-o” a abrir mão de sua incredulidade, quebrando a parede que separa o homem da experiência do vivido através da literatura. Iluminando assim, campos do individual e do subjetivo comum que o levam na direção do poético.

O formato aqui é o menos importante, já que na visão de Woolf, os poetas deixaram a subjetividade para a prosa, alimentando-a de um novo elemento que enriquece e abre possibilidade para uma nova forma espacial, termo cunhado por Joseph Frank.

Esse flerte acaba por criar uma forma mais compreensível e atualizada da prosa. Mais importante do que isso: Aqui reside a atualidade de Virginia Woolf na literatura contemporânea. Ao aproximar-se de uma mitologia e imageria próprias, ela atualiza um conjunto imagético coletivo, lidando assim com ‘fantasmas’ pessoais e ancestrais, pondo à sua frente uma nova forma de lidar com o tempo e com a representação desse tempo nos romances, mas também na busca de um novo sentido. São histórias sobre fantasmas que se confrontam com a falta de sentido deixada pelos conflitos da Grande Guerra (1914 – 1918).

O dado mitológico acima assinalado está diretamente ligado ao resgate das tragédias gregas nos escritos dos ingleses nesse período, ligando-o diretamente com um dado de permanência adotado quando o referencial temporal se encontra perdido.

Partindo desse princípio, obras como *Mrs Dalloway* e *Voyage Out* ganham seu referencial em *Antígona* e *Eneida*, na literatura woolfiana. O exemplo mais claro seria o da *Odisseia*, de Homero e o *Ulysses*, de James Joyce.

O que se propõe como parte da escrita de *Jacobs Room* (1922), livro de caráter assumidamente experimental e que tem recepção errática pela crítica, é a inovação da interação do autor / obra / leitor, e da linguagem a ser utilizada. Laura Marcus aponta esse livro como sendo o romance elegíaco de Woolf, enquanto analiso o romance como sendo o mais próximo de um filme cinematográfico (no entanto, nunca transformado em filme). As pessoas em seus romances são como projeções ou fantasmas: Jacob (*Jacob's Room*), Mrs. Ramsay (*To the Lighthouse*) e Percival (*The Years*). A medida da vida, título que dá nome à análise de Herbert Marder, é dada através dos fantasmas que habitam o inconsciente coletivo e individual (não como frutos de sua imaginação, mas como indivíduos) permitindo que estes se tornem passíveis de identificação. As noções de vida, morte e guerra são as mais importantes quando tratamos da literatura woolfiana, como símbolos para as elegias que foram escritas. Marcus, aborda *Jacob's Room* como um jogo de palavras e de memória, jogando as expressões: “jacob's room” e “jacob's gloom” (o quarto de Jacob e a melancolia de Jacob).

Segundo Freud, o ato de enterrar alguém, faz parte do processo de luto, mas que ao mesmo tempo em que o indivíduo lida com a dor da perda enquanto um indivíduo que não está mais lá, ele lida também com a perda de um objeto (seja a companhia, o hábito de caminhar juntos, etc). Essa perda simbolizada logo no princípio do livro com a memória de Betty Flanders de seu marido enterrado sob três camadas que o separavam dela e de seus filhos, com uma lápide escolhida para ser exemplo aos filhos, mas que traz também consigo a temática da guerra e de suas perdas:

Primeiro Seabrook fora parte dela; agora, um numa multidão, imerso na grama, do lado íngreme da colina, mil e uma pedras brancas, algumas oblíquas, outras verticais, as coroas de flores deterioradas, as cruces de estanho verde, os estreitos caminhos amarelos, os lilases que no abril fenecem sobre o muro do cemitério, com odor de quarto de inválido. Seabrook era tudo isso; e quando, saía arrepanhada, alimentando as galinhas, ela escutava o sino para uma cerimônia ou funeral, era a voz de Seabrook – a voz dos mortos.¹⁰⁹

¹⁰⁹ WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século Editora, 2008. p. 27.

Essa perda de perspectiva e até aceitação de Betty Flanders, acaba com a visão de um romance que possa parecer naturalista ou realista, em que todos os personagens são apresentados. Ao longo da obra, conhecemos muito pouco de cada um, aos quais são apresentados de forma lenta. Toda a delicadeza está presente na forma de relatar a Grande Guerra (1914 – 1918) como uma guerra de proximidade e de choque, encarando a melancolia que é perceptível ao longo de toda a narrativa: “Essa melancolia, essa submissão às águas escuras que nos cercam, é uma invenção moderna” que deveria ser transformada em linguagem, principalmente na afirmação de Jacob: “I am what I am, and intend to be it”. Mas em nenhum momento acessamos o que Jacob pretende ser, apenas seu trajeto de formação em Cambridge que o leva a envolver-se de forma desinteressada na classe média alta.

Podemos afirmar que existe uma separação entre os livros de Virginia Woolf, entre antes e depois de *Mrs. Dalloway*, quanto à abordagem da escrita e um aperfeiçoamento da técnica do fluxo de consciência¹¹⁰. Nas obras anteriores ao *Mrs. Dalloway*, a forma ainda jogava com aspectos já experimentados na literatura inglesa, com alterações sutis sendo *Night and Day* sua obra¹¹¹ mais “tradicional”, efeito criado de propósito pela autora.

O livro [*Mrs. Dalloway*], seria o resultado deliberado de um método. A autora, foi dito, insatisfeita com a forma da arte da ficção em voga, estava determinada a mendigar uma forma, tomá-la emprestada ou até mesmo criar uma outra de sua própria lavra.¹¹²

1.7 - “Pin down the moment with date and season”

Em palestra oferecida ao Instituto Virginia Woolf em Londres, Hermione Lee elenca essa frase como um ponto de partida para análise temporal de Woolf. Repetidamente Virginia Woolf, faz um trabalho em sua escrita sobre uma nova forma de pensar sobre o tempo e ignora a formulação vitoriana de grandes eventos e grandes homens, com uma temporalidade cada vez mais prolongada. Mas sua preocupação em

¹¹⁰ Fluxo de consciência como sendo uma técnica na qual se entremeiam os pensamentos da personagem e põe em segundo plano os acontecimentos do romance.

¹¹¹ Evito utilizar o termo “romance” para as obras de Woolf, por não conseguir adequar suas obras a nenhum dos gêneros propostos anteriormente., alinhando-me à Michael Whiworth.

¹¹² Nota introdutória escrita por Virginia Woolf para a publicação de “Mrs Dalloway” em 1928, e publicada como apêndice à tradução publicada pela Editora Autêntica em 2012.

marcar o momento é quase obsessiva de modo a estabelecer uma forma de representar o passado como um modo de lidar com a morte, transformando-a em uma entidade com a qual possa dialogar ou mesmo se colocando acima dela.

Há uma característica sempre presente nos escritos de Virginia Woolf, que é o desejo, seja de controlar o tempo, marcando-o com momentos ou “pinçando” o momento ou dia por um detalhe, seja no consciente ou no inconsciente narrado no romance (ou no diário dela).

O ponto de partida é o desejo sensorial tornado imagem, mas que não se torna necessariamente representação coletiva, por isso compõem parte do que se conhece como literatura modernista do entre-guerras. É uma literatura que ambiciona um lugar de mito, mas que se apoia nos mesmos mitos para uma possível mudança quanto à forma de tratar o cotidiano. Não uso o termo ruptura porque é claro em “Carta para um jovem poeta”, Virginia evidencia a permanência dos antigos nos jovens, e não apenas nesse ensaio, mas em *A Room of their own*.

Pense em você, antes, como algo bem mais humilde e menos espetacular, mas a meu ver muito mais interessante – um poeta no qual vivem todos os poetas do passado e do qual hão de nascer todos os poetas do futuro. Em você há um toque de Chaucer um pouco de Shakespear; Dryden; Pope, Tennyson – para mencionar apenas entre os seus ancestrais, os respeitáveis- se agitam no seu sangue fazendo sua pena mover-se de vez em quando, para a direita ou para a esquerda. Você em suma é o tipo imensamente antigo, complexo e contínuo, razão pela qual, por favor, trate-se com respeito e pense duas vezes antes de se fantasiar de Guy Fawkes para pular pelas esquinas sobre velhinhas tímidas, pedindo uns trocados e ameaçando-as de morte.¹¹³

O mar seria uma perfeita representação da ideia de imageria, inicialmente. Como na *Odisséia*, ele é medo, e em *The Waves* é a vida (“I am guarding you, I am your support”) e morte (“But like a ghastly roll of drums remorsefully beat the measure of life”). Inconstante, regida pelas forças do inumano, logo longe do sentido. O sem sentido aqui é a própria imagem, é o desejo que é sem caminho algum, só vontade para obtenção, de alcance de um *Télos*, que pode ou não de concretizar. A narrativa de Virginia Woolf gera imagens que são, ao mesmo tempo desejo (enquanto *Trieb* / pulsão) e sensação. Pensar sobre essa característica da escrita woolfiana, traz consigo a

¹¹³ WOOLF, Virginia. “Carta a um jovem poeta” In. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac & Naify, 2014. P. 348

necessidade de rever alguns pontos sobre as relações linguísticas utilizadas no contexto do início do século XX.

Dominick LaCapra retoma essa ambição e o caráter único da escrita entre guerras pondo em contraste dois teóricos que analisam *To the Lighthouse*: Erich Auerbach e Joseph Frank. Enquanto Frank busca estabelecer qual o papel das obras modernistas no que se refere ao tempo histórico que se inscreve através da linguagem, Auerbach se preocupa na análise filológica em destrinchar o livro com uma conexão com o período conturbado em que ele vivia, de crise e de não-lugar. É importante afirmar que ambos se preocupam em selecionar as obras literárias produzidas entre 1918 e 1945 a fim de encontrar nos modernistas e em sua produção uma referência, não apenas na crítica literária, mas também uma experimentação que se torna possível pelo momento histórico em que se dão.

Virginia Woolf trata de modo breve essa mesma peculiaridade na escrita ao notar que a obra de Jane Austen e de Woodsworth não são obras que se movem na direção de um tempo explicativo. Melhor dizendo, o tempo em que esses autores se inscrevem pode alongar-se entre todo o século XVIII, sem mencionar nenhum conflito claro como as guerras napoleônicas, são feitas apenas menções quanto às cartas trocadas, mas nunca enquanto centro da narrativa, e não se preocupam em falar sobre esses acontecimentos históricos. Eles são apenas mencionados (quando são), e não vividos ou experienciados pelos personagens. É o que LaCapra (1987) chama de eventos, que não tocam de forma profunda seus personagens e muito disso se deve à distância em que se dão os conflitos e à comunicação ainda demorada entre local de conflito e vida familiar.

A vida externa leva um tempo longo até entrar na intimidade dos indivíduos. Historicamente são conflitos sentidos e representados de forma politizada, sem um envolvimento psicológico profundo. O conflito que se dá na Grande Guerra ou na Primeira Guerra Mundial é diretamente sentido pelos envolvidos. Até pela proximidade dos embates, nos combates nas trincheiras, mas também pela literatura da junção do poético com o político tornando relevante e engajando muitos desses artistas de diferentes campos.

Percebe-se esse elemento nas primeiras obras de Woolf. *Voyage Out*, no qual já se insinua um elemento onírico e imagético quando se menciona o nome do romance,

tanto o definitivo quando o provisório, *Melymbrosia*. A saída de Helen Ambrose de Londres em direção a uma região exótica da Amazônia (nunca visitada por Woolf), traz consigo a elaboração de um modo de escrita própria da autora, mas ainda com muitos elementos que ela identifica como tradicionais, como um maior preciosismo na descrição.

O simbolismo desta vez se apresenta nas situações e nos objetos/temas de conversa conforme os personagens são apresentados. O elemento do desejo neste romance põe-se no crescente mergulho interior das personagens femininas, quanto a sua elaboração.

Na leitura do artigo de Joseph Frank, “Spatial form in modern literature”, Joseph Frank mobiliza a noção de Lessing sobre simbolismo:

Se é verdade que a pintura e a poesia, em suas imitações, fazem uso de meios de símbolos inteiramente diferentes – a primeira, a saber, de forma e cor no espaço, e a segunda, de sons articulados no tempo -, se esses símbolos requerem, indissolavelmente, uma relação condizente com a coisa simbolizada, então está claro que os símbolos arranjados em justaposição podem expressar somente matérias cujas totalidades e partes sejam, elas mesmas consecutivas.¹¹⁴

O estabelecimento de leis universais que consigam abranger símbolo e mito, impediria o que Lessing chama de poesia pictórica e pintura alegórica (a última sendo de grande agrado de Virginia Woolf na figura de Walter Sickert e sua pintura literária). Outro ponto de grande importância é de que ambas as artes funcionariam tendo base a imitação, aqui apenas posso presumir que uma imitação do real no sentido mais estrito do termo imitativo, ao qual não se adaptaria na literatura moderna em nenhum de seus aspectos, sendo assim Frank invalida a reflexão de Lessing nesse ponto, já que a partir do século XVIII, a arte criaria suas próprias formas, no sentido de estabelecimento de leis para o seu próprio governo.

Está presente seu do ensaio uma tentativa de estabelecer o quanto da evolução da forma na poesia moderna chega a impactar o romance moderno, no qual o leitor apreende suas obras espacialmente, em um momento do tempo, antes que em uma

¹¹⁴ FRANK, Joseph. “Spatial form in modern literature”. In “The foundations of modern literacy judgement”. Tradução: Fábio Fonseca de Melo (publicado na Revista USP, n. 58, 2003). New York: Hancourt Brace in company, 1948. P. 227.

sequência, citando como exemplos Ezra Pound, T.S. Eliot, Marcel Proust e James Joyce. Sua noção de imagem é a seguinte:

Uma imagem é aquilo que apresenta um complexo individual e emocional em um instante do tempo”. A imagem ganha assim outra concepção, “como uma unificação de emoções e ideias díspares em um complexo apresentado espacialmente em um instante do tempo. Tal complexo não deve proceder discursivamente, segundo as leis da linguagem, mas deve antes, fisgar a sensibilidade do leitor com um impacto instantâneo.¹¹⁵

Quando Frank trata do romance moderno, trabalha com a ideia de justaposição de relações para o andamento da narrativa. Vista a totalidade da ação que está em curso no romance, entrelaçando as ações em diferentes posições a fim de que unidas, criem uma unidade de significação.

Esse modelo de narrativa do romance moderno impacta diretamente a escrita de Woolf ao criar eventos e momentos, nos termos de LaCapra, na qual as referências se entrecruzam e se justapõem de modo independente da sequência do tempo da narrativa, e essas mesmas referências se conectam com experiências do leitor e tomadas como um instrumento de intenção estética, de comunicabilidade com o leitor de diferentes temporalidades.

Temos como exemplo disso, o evento da ida ao farol que abre *To the lighthouse*. A negativa direta do pai se comunica diretamente com sentimentos que o leitor pode apreender, como a frustração e a raiva expressas no pensamento de assassinio de seu pai e no carinho expresso por sua mãe. Aceitando a teoria de Frank, a imaginação aciona elementos do passado, onde a imaginação pode operar com liberdade e criar alguma mediação sensorial, ideal e não abstrata. Seria no confronto entre passado e presente, diante das duas imagens se justapõem e a passagem de tempo é subitamente experimentada através de seus efeitos visíveis. O cotidiano acoberta a passagem do tempo, porque as mudanças quando pequenas tornam-se imperceptíveis.

É nesse sentido que Joseph Frank defende uma interação entre as artes plásticas modernas e o romance moderno, na medida em que ambas se esforçam em vencer, quando possível, os elementos temporais envolvidos em sua percepção já que ambos estão mergulhados no mesmo clima espiritual e emocional, afetando o artista e suas formas de criação. Ao explorarmos as raízes psicológicas da forma estética na arte e nas

¹¹⁵ Op. cit., P. 229.

literaturas modernas, apontamos sua congruência. Através da justaposição entre passado e presente, a história se torna ahistórica: não é mais vista como uma progressão objetiva e causal no tempo, com distinções marcadas entre presente e passado.

O elemento que falta na análise de Frank que seguimos até agora é o papel da metáfora que é responsável por essa transição entre passado e presente de forma tão maleável quanto ele aparenta. Ao tomar tempo sobre forma e conteúdo, o autor subestima o uso das palavras nesse trajeto psicanalítico que fortalece a passagem do desejo e da fantasia para a linguagem.

Erich Auerbach também não trabalha sob essa chave, mas traz consigo elementos para que seja possível estabelecer de forma mais clara essa passagem do interno para o externo. Na instância mais básica do desejo que se realiza no pensamento, a vontade-para-a-arte se torna o motor para essa elaboração.

Trata-se, preponderantemente de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência de personagens; e não somente de personagem que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes. [...] Simultaneamente, introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes que servem de andaime para os movimentos nas consciências das terceiras pessoas.¹¹⁶

Esse movimento, é necessário ao se pensar no modernismo como fenômeno estético, que segundo Michael Whitworth (2010) não pode ser pensado só no isolamento, mas no diálogo necessário da arte com os aspectos sociais cotidianos, impactando a forma e a textura que esse texto terá. A contínua afirmação de Woolf sobre as gerações e sua consciência quanto ao pertencimento à sua era, não faz com seja como uma ruptura as novas técnicas de escrita, seja da poética seja da prosa.

¹¹⁶ AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007. p. 477

Capítulo II: Rasgar o véu do silêncio

2.1 - O leitor de Virginia Woolf

This is going to be fairly short; to the father's character done complete in it; and mother's; and St Ives; and childhood; and all the usual things I try to put in – life, death, etc. But the centre is father's character, sitting in a boat, reciting *We perished, each alone*, while he crushes a dying mackerel. However, I must refrain. I must write a few little stories first and let the *Lighthouse* simmer, adding to it between tea and dinner till it is complete for writing out.¹¹⁷¹¹⁸

Os temas habituais: vida, morte, etc. *Jacobs's Room*, *Mrs Dalloway* e *To the Lighthouse* são os conectores desses dois temas. Pretende-se demonstrar como existe um ciclo de reflexões sobre a natureza humana nestes livros que vai além desses dois temas. É uma visão que vai contra a construção de romances da geração anterior na qual a personagem seria o foco, com descrições detalhadas das cenas. A demanda por personagens que fossem duradouros e eternos como queriam os autores vitorianos como Arnold Bennett seria o correspondente a uma paralisia do modo de escrita no realismo presente no período referido. O que se põe na escrita modernista é um compromisso com questões sociais importantes e principalmente a capacidade do leitor de se identificar com as situações e reflexões construídas nas narrativas com a sua própria subjetividade.

A criação de personagens foi um dos catalisadores na percepção de uma mudança geracional. O que antes, com Arnold Bennett e Henry James ocupava lugar de destaque na construção narrativa, passa a ser secundário para a geração modernista. Um exemplo dessa compreensão do tamanho dessa diferença está na carta de 29 de agosto de 1921, de Virginia Woolf a Roger Fry:

I have been reading Henry James. – *The wings of a dove* – for the first time. I have never read his great works; but merely pretended. Certainly, this is very remarkable. – I am very much impressed. At the

¹¹⁷ “Isso será muito curto; a personagem do pai está completa nele; e da mãe; e St Ives; e infância; e todas as coisas usuais que tento incluir - vida, morte, etc. Mas o centro é o personagem do pai, sentado em um barco, recitando: *Nós perecemos, cada um sozinho*, enquanto ele esmaga uma cavala moribunda. No entanto, devo me conter. Devo escrever algumas pequenas histórias primeiro e deixar o [Ao] *Farol* ferver, acrescentando-lhe entre o chá e o jantar até que esteja completo para escrever”. [Tradução minha]

¹¹⁸ WOOLF, Virginia. Diário, 14 de maio de 1925.

same time, I am vaguely annoyed by the feeling that – well, that I am in a museum^{119, 120}.

Existe um estranhamento que impede Woolf de se sentir parte da literatura construída por Henry James, apesar de toda a admiração dela por ela. Esse movimento do ato de leitura é, pode-se dizer, intuído em Marcel Proust, ao entregar ao leitor um narrador que conduz toda a ação e unindo o papel do autor-narrador-personagem, permite uma liberdade de identificação, apropriação e ressignificação na obra. Este pode ser percebido como um movimento interno, propiciado na leitura de forma orgânica, o que se aproxima da possibilidade de existir ali uma experiência estética.

A obra de Proust, *Sobre a leitura* (1991), inicialmente publicada como prefácio do livro do autor para sua tradução *Sésame et Le Lys* (1905), de John Ruskin, e posteriormente publicada separadamente por público brasileiro é um exemplo que pode ser explorado aqui. O texto se abre como uma memória de infância e a sua relação com a leitura.

Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passado sem vive-los, aqueles que passamos em companhia de um livro preferido. Era como se tudo aquilo que para os outros os transformava em dias cheios, nós desprezássemos como um obstáculo vulgar a um prazer divino [...]; o jantar que nos fazia voltar para casa e em cujo fim não deixávamos de pensar para, logo em seguida, poder terminar o capítulo interrompido, tudo isso que a leitura nos fazia perceber apenas como inconveniências, ela as gravava, contudo, em nós, como uma lembrança tão doce.¹²¹

Após essa apresentação, Proust faz uma viagem através das lembranças, especialmente em uma ocasião de sua infância, em que buscava silêncios para ler um livro, e através dessas memórias rememora o que o cercava nesse momento de leitura, fosse um lago ou quartos em que lia às escondidas ou nas interrupções que sofria, refazendo o que chamou de “recriar em seu espírito o ato psicológico original chamado Leitura”. O que Proust narra é também como se dá esse encontro entre ele e a obra ao longo da leitura, estabelecendo uma conexão entre a memória e a obra de John

¹¹⁹ WOOLF, Virginia, *The letters of Virginia Woolf*. Volume II. 29 de agosto de 1921. P. 478

¹²⁰ “Tenho lido Henry James. - *As asas de uma pomba* - pela primeira vez. Nunca li suas grandes obras; mas sempre pretendi. Certamente, isso é muito notável. - Estou muito impressionada. Ao mesmo tempo, estou vagamente aborrecida com a sensação de que - bem, de que estou em um museu.” [Tradução Minha]

¹²¹ PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Tradução Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 1991, p. 09.

Ruskin¹²², que o permitia perceber detalhes do quarto em que dormia, ou na igreja da vila, com seus odores e sons característicos.

Depois a última página era lida, o livro tinha acabado. Era preciso parar da corrida desvairada dos olhos e da voz que seguia sem ruído, para apenas tomar folego, num suspiro profundo. Então, a fim de dar aos tumultos há muito desencadeados em mim, outros movimentos para me acalmarem, eu me levantava, punha-me a caminhar ao longo da cama, os olhos ainda fixos em algum ponto que, em vão, se buscava em meu quarto ou fora dele, porque ele não estava situado senão numa distância da alma, dessas distâncias que não se medem por metros e por léguas como as outras, e que, aliás, é impossível confundir com elas quando se olham os olhos ‘distantes’ dos que pensam ‘em outra coisa’. E aí? Esse livro não era senão isso?¹²³

O livro, quando terminado, ressoa forte sobre o seu leitor, não se deixando ser esquecido em um recanto da memória qualquer. A separação entre autor e leitor não é tão brusca quanto se supõe, partindo-se do princípio de que a obra alcançou o objetivo de tocar o leitor de alguma forma. Onde acaba a sabedoria do autor começa a do leitor, fica o desejo por mais respostas, fica o que parece ser em Proust, o constante desejo de querer mais do autor, mais da ficção. Essa percepção de que a obra continua com o leitor e que, na sua literatura, é realçado pelo papel desempenhado por esse no conhecimento ou o prazer a ser alcançado na leitura, é o que o autor francês deseja.

Na leitura, a amizade é de repente levada à sua pureza primitiva. Com os livros não há amabilidade. [...] A atmosfera dessa amizade pura é o silêncio, mais puro que a palavra. Porque falamos para os outros, mas nos calamos para nós mesmos. [...] Entre o pensamento do autor e o nosso, ele não interpõe estes elementos irredutíveis, refratários ao pensamento de nossos diferentes egoísmos. A própria linguagem do livro é pura (se é que o livro mereça este nome); torna-se transparente pelo pensamento do autor que dela retirou tudo o que não era ele próprio até torná-la sua imagem fiel.¹²⁴

Na última citação de Proust pode-se assinalar o toque ingênuo que o autor incute em sua análise. A relação entre autor e leitor é mais complexa do que a tomada por anos pelos críticos literários, em que o leitor não é mais uma tábula rasa onde o autor se inscreve. No entanto, existe um ponto assertivo interessante em Proust: A obra não terminaria com o processo de leitura, na última página. O desejo por mais informações

¹²² John Ruskin (1819— 1900), crítico inglês de arte, arquitetura e sociedade. Foi um pintor talentoso, um distinto escritor de prosa e um importante exemplo de “grande homem vitoriano”. Sua prosa era polêmica, procurando demonstrar a capacidade mudança cultural e social. Autor de obras como: “The Poetry of Architecture” (1838), “Modern Painters” (1843).

¹²³ Op. cit., p. 23.

¹²⁴ Op. cit., p. 43.

sobre todos os personagens com o qual o leitor conviveu intimamente era o motor para a nova leitura, um novo amontoado de papéis que ele amaria, mantendo com cuidado e prazer junto a sua memória.

Essas impressões e as formas de olhar para a figura do leitor características do final do século XIX e início do XX encontra-se presente no desenvolvimento de Wolfgang Iser no *Ato de Leitura: volume 1*, para pensar essa relação entre autor-texto-leitor, que está longe de ser passiva e que passa a ter mais complexidade. Sendo esta obra uma crítica ao modo de fazer crítica literária, levanta-se a necessidade do estudo das obras questionando o papel do receptor, pressupondo-se que a obra de arte possui dois polos: o artístico (o texto criado pelo autor) e o estético (o texto como concretizado pelo leitor). É na passagem de um polo para o outro que se realiza completamente a obra de arte, gerando um efeito estético. Logo, a leitura é onde se realiza o texto onde encontra a consciência do leitor, onde a comunicação é completada, demandando para isso o compartilhamento de códigos entre o produtor e o receptor no processo de atualização do texto.

Estas [condições elementares da relação entre codificação do texto e recepção da mensagem] são da natureza complexa: embora estruturas do texto, elas preenchem sua função não no texto, mas sim à medida que afetam o leitor. Quase toda a estrutura discernível em textos ficcionais mostra esse aspecto duplo: ela é estrutura verbal e estrutura afetiva ao mesmo tempo. O aspecto verbal dirige a reação e impede sua arbitrariedade; o aspecto afetivo é o cumprimento do que é preestruturado verbalmente pelo texto.¹²⁵

A visão do leitor como um participante ativo na leitura, ocupa um lugar importante de análise, construindo a percepção de qual é o leitor que está “tomando posse” do que foi escrito e dialogando com experiências prévias vividas no “real”. O autor quando do momento da escrita, reúne elementos de uma fantasia que se constrói no inconsciente ao se friccionar com o social ou com o subjetivo. Essas fricções abrangem elementos éticos, temporais e ideológicos que definem parte da relação que leitor vai estabelecer com o texto.

O texto após sua concepção não pertence mais apenas ao autor, torna-se aberto para o mundo, e com isso se quer dizer que o ato de reescrita do texto é um meio de abertura para que novas experiências e novas formas de escrita se insiram nessa

¹²⁵ ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Volume 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 51.

narrativa. Dessa forma, mesmo quando ainda não chegou ao leitor, o texto não está estático, possuindo uma porosidade que permite sua maleabilidade. Ele sofre com a influência direta do tempo em que o passado (produção) e o presente (recepção) agem como uma justaposição. O tempo da produção lhe é imposto pelas marcas de sentido que o autor imprimiu nele, mas na estante, à espera do leitor, ele envelhece e recebe o tempo presente. Avaliado por esse momento de produção, o texto se mantém aberto. Carregado de costumes, hábitos e exigências de um determinado tempo, ele resguarda em si toda uma percepção de mundo que extrapola o inscrito.

Quando essa obra encontra um leitor, as alterações do tempo não a tornam inarticulada, porque quando chega no receptor que ela se mantém compreensível e perceptível, mantendo em si características que o tornam cognoscível e preñe de significados e símbolos que viabilizam uma interpretação por parte do leitor. Chegando na outra ponta da relação autor-linguagem-leitor, este último tem uma autonomia e liberdade de ressignificação que não ignora o sentido primordial de elaboração do texto, mas que vai além disso, atualizando o texto para uma nova miríade de sentidos que habitam o tempo presente ao qual o texto se coloca.

A autonomia do leitor reside em efetivar o texto, trazendo-o à interpretação planejada ou não pelo autor. Não quer dizer “torcer” o texto para caber em um determinado número de afecções de conceitos, mas de perceber os elementos postos ao longo da narrativa pelo autor e assim estabelecer, dentro do limitado conjunto de valores que o autor imbuíu no texto a interpretação que lhe cabe e que se manifesta ideologicamente e na abertura possível da obra.

O texto passa a ser linguagem apenas; não faz a comunicação com a temporalidade ou com o elemento-base do texto que é a fantasia. Nesse ponto, a obra de arte só acontece nesse grupo de conexões. Isso diferencia o texto jurídico ou contábil do texto ficcional, a liberdade da multiplicidade de sentidos.

[...] pois o texto ficcional não documenta fatos, mas, na melhor das hipóteses, os projeta para a atividade de representação do leitor. Mas a representação seria dispensada se as estratégias produzissem uma definição total daquilo que o leitor deve produzir conforme suas instruções. Quanto melhor essa intenção é evidenciada pela organização que as estratégias produzem, tanto melhor o leitor pode reagir a tal intenção; esse procedimento leva o leitor a desviar sua atenção daquilo que deveria visar. Se as estratégias são as condições

de combinação do texto ficcional, elas próprias não podem ser nem representar o que possibilitam.¹²⁶

Os procedimentos para leitura do texto ficcional supõem uma base comum em que leitor e autor se põem para se compreenderem mutuamente como partes de uma mesma estrutura, que só se cumpre após passar pelo receptor, logo, o texto somente se completa como comunicação quando na ação da consciência da outra ponta do ato comunicativo.

O autor e o leitor participam, portanto, de um jogo de fantasia; jogo que sequer se iniciaria se o texto pretendesse ser algo mais do que uma regra do jogo. É que a leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer nossas capacidades.¹²⁷

É através desse jogo que o texto se inscreve na consciência do leitor tornando-se parte de sua memória, tecendo uma rede de contatos entre ela e o texto lido, estabelecendo o que Iser chama de retenção e o que lembramos é criado simultaneamente pela lembrança e pela percepção. Todos os sentidos humanos são acionados durante a leitura, tornando o ato de ler múltiplo e transcendente, e fazendo da enunciação é parte do processo retórico, o que é mais marcante na análise voltada para a literatura modernista do século XX, como a de Virginia Woolf, Faulkner e James Joyce. O discurso indireto livre deixa a impressão de que é entregue ao leitor um lugar dentro da história, sem a interferência direta do autor, o que deixa os detalhes abertos para uma análise delicada do leitor. Nesse sentido, nesses romances, não se pode distinguir tão facilmente o lugar do narrador, dos protagonistas, do leitor fictício que dialoga com as personagens ou mesmo da ação que ocorre em diferentes ritmos e temporalidades.

O processo de escrita de Virginia Woolf, em 1920, se inicia nas dez páginas escritas do ensaio *An Unwritten Novel*, “escrito de um jato” segundo a autora, mas que modificou e balizou a forma como ela pretendia escrever seu próximo romance. A procura por uma unidade que permitisse incluir todos os sentimentos humanos (“enclose the human heart”) estabelece o início, ainda sem tema, da busca de um método próprio, que se insinua em *Jacob’s Room*, unido à percepção de que a escrita que almeja não possui teoria, prática e públicos assegurados. No mais, é importante apontar que em

¹²⁶ Op. Cit, p. 160.

¹²⁷ ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Volume 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, p. 10.

Jacobs Room um primeiro movimento em direção à constituição de uma imageria, utilizando para isso a imagem do esqueleto, recorrente na escrita de seus três romances.

Os três romances (*Jacobs Room*, *Mrs. Dalloway* e *To the Lighthouse*) demonstram a preocupação com os temas que chamo de básicos na reflexão woolfiana, e ousa dizer na produção literária dos modernistas no início do século XX. A morte como elemento inescapável na construção narrativa das personagens, principalmente como parte da obra e não como modo de choque para o leitor. A morte é natural, logo ela é narrada de forma naturalizada, sem grandes arabescos ou jogadas linguísticas. Nesse sentido, a morte de Septimus Smith não seria uma forma de fazer Clarissa Dalloway dar mais valor à sua vida. Essa interpretação abriria caminho para leituras muito simplistas de busca de significado ou de respostas à questão do que o autor queria dizer escrevendo a obra.

A premissa de considerar esses dois pontos, vida e morte, como o fósforo, como a autora define, que inicia o processo de criação do romance é o mais importante. A vida que Virginia Woolf narra é a vida em suspensão, em que o cotidiano não pode interferir nos fluxos contínuos de pensamento e de ordenação. O que importa é a recepção da obra pelo leitor do que o sentido atribuído pela autora à obra.

Nos casos específicos das três obras citadas, não é a morte o catalizador e sim a palavra e o pensamento aberto ao leitor e às suas interpretações, e não à simples reprodução. Esse processo mimético que ocorre é de grande importância, já que se baseia nas formas como através/após o efeito estético produzido pelo texto são produzidas reverberações e ressonâncias que, no esforço de compreensão e apreensão, constroem imagens e metaforizações próprias enquanto linguagem comunicativa, seja verbal (ao narrar ou escrever sobre a experiência de leitura) seja mental (no sentido de comunicar-se com o desejo e a fantasia individual no âmbito do pensamento freudiano).

O tema da morte em *To the Lighthouse* é perceptível. A persistente sensação de acompanhamento ao longo da primeira parte, “A janela”, e a falta desse acompanhamento na terceira parte, “O farol” é onde se localiza esse vazio. A ideia de fim está dispersa ao longo do romance, seja no conto “O pescador e sua esposa” dos Irmãos Grimm, que Mrs. Ramsay conta a James, seja nos pensamentos da mesma sobre a felicidade dos seus filhos.

E, tocando o cabelo dele com os lábios, pensou ela, ele nunca mais será tão feliz, mas deteve-se, dando-se conta de quanto irritaria o marido se dissesse aquilo. Mas era verdade. Eram agora mais felizes do que jamais seriam no futuro. [...] E assim, ela descia e dizia para o marido: Por que eles devem crescer e perder tudo? Nunca mais serão mais felizes.¹²⁸

É nesse papel de enfrentar a vida que Mrs Ramsay se põe como combatente da mesma, como se símbolos que lutam na esperança da sobrevivência. Essa relutância em se ver como uma mulher controladora é presente nas oportunidades que podemos entrever um pouco de sua forma de visualizar os acontecimentos.

Apenas pensava que a vida... e uma pequena faixa de tempo apresentou-se a seus olhos – seus cinquenta anos. Ali estava diante dela – a vida. A vida, pensava ela – mas não completou o pensamento. Lançou um olhar à vida, pois tinha ali uma clara ideia dela, algo de real, algo de privado, que ela não partilhava nem com os filhos nem com o marido. Uma espécie de negociação ocorria entre as duas, na qual ela estava num lado, e a vida no outro, e ela estava sempre tentando extrair o melhor da vida, como a vida, dela; e, às vezes, parlamentavam (quando estava sentada sozinha); havia, lembrava-se, grandes cenas de reconciliação; mas, na maior parte das vezes, ela devia admitir, muito estranhamente, que achava esta coisa que ela chamava de vida, terrível, hostil e pronta para saltar sobre a gente, se lhe fosse dada a oportunidade.[...] Por que deviam eles crescer e perder tudo isso? E, então, ela disse para si mesma, brandindo sua espada em direção à vida: Bobagem. Eles serão perfeitamente felizes.” (P. 54)

Sua luta com a vida, que ela põe nesse papel ambíguo de companheira nos momentos de solidão e de oponente quando tratava de seus filhos, é apenas um dos embates travados por Mrs Ramsay. Esse também é um romance de perspectivas, simbologias e metáforas que preenchem todos os cantos possíveis, abrindo-se até chegar ao ponto de não se ver o tema principal, porque ele está além disso, como, realizando aqui uma analogia, uma piscina sem bordas, com seus limites definidos, mas com um vislumbre ilimitado ao horizonte.

No conto alemão dos irmãos Grimm, o pescador vive uma vida de pobreza e resignação com a esposa. Coletado em 1812 e elencado como um conto sobre ganância

¹²⁸ WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 53.

e insatisfação no catálogo de estudos do folclore de Aarne-Thomson¹²⁹, ele é considerado como um *anti-fairy tale*.

Era uma vez um pobre pescador e sua mulher. Eram pobres, muito pobres. Moravam numa choupana à beira-mar, num lugar solitário. Viviam dos poucos peixes que ele pescava. Poucos porque, de tão pobre que era, ele não possuía um barco: não podia aventurar-se ao mar alto, onde estão os grandes cardumes. Tinha de se contentar com os peixes que apanhava com os anzóis ou com as redes lançadas no raso. [...] Não tinham razões para serem felizes. Mas, a despeito de tudo, tinham momentos de felicidade. Era quando começavam a falar sobre os seus sonhos. Algum dia ele teria sorte, teria uma grande pescaria, ou encontraria um tesouro – e então teriam uma casinha branca com janelas azuis, jardim na frente e galinhas no quintal. Eles sabiam que a casinha azul não passava de um sonho. Mas era tão bom sonhar! E assim, sonhando com a impossível casinha azul, eles dormiam felizes, abraçados.¹³⁰

Um dia, o pescador lançou seu anzol e do mar saiu um peixe com escamas de prata e barbatanas de ouro, que lhe concede a realização de seu sonho em troca de sua liberdade. Ao voltar para casa, o homem encontrou sua mulher feliz, mas confusa sobre os acontecimentos. Após contar seu encontro com o peixe, o pescador viu a mulher enraivecida, exigindo uma casa maior, já que poderia ter o que quisesse:

"Tolo, mil vezes tolo! De que me vale essa casa nesse lugar ermo, onde ninguém a vê? O que eu desejo é um palacete num condomínio elegante, com dois andares, muitos banheiros, escadarias de mármore, fontes, piscina, jardins. Volte! Diga ao peixe desse novo desejo!"¹³¹

Os pedidos iam aumentando de complexidade até que a mulher exige que o pescador volte e peça ao peixe o controle sobre o clima. Dessa vez, a resposta do peixe se modifica.

"O que vocês desejavam era felicidade, não era?"

- "Sim," respondeu o pescador. "A felicidade é o que nós dois desejamos."

¹²⁹ O sistema de classificação de Aarne-Thompson é um sistema utilizado para classificar contos. Primeiramente desenvolvido por Antti Aarne e publicado em 1910, o sistema foi traduzido e ampliado por Stith Thompson. Como um tratamento de morfologia, ele usa motivos ao invés de ações para o grupo de contos. Os contos são agrupados em Contos de Animais, Contos de Fadas, Contos Religiosos, Contos Realísticos, Contos do Ogro Estúpido, Piadas e anedotas, e contos de fórmula. Dentro de cada grupo, eles são subdivididos por temas até que o tipo individual. Capturado em: https://www.folklorefellows.fi/wordpress/?page_id=915 (Último acesso 31/10/2020)

¹³⁰ Disponível em: https://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/o_pescador_e_sua_mulher (Último Acesso em 20/10/2020).

¹³¹ Idem.

- " Pois eu vou lhes dar a felicidade!" O pescador riu de alegria. "Volte," disse o peixe. "Vá ao lugar da sua primeira casa. Lá você encontrará a felicidade..." E com estas palavras desapareceu.¹³²

Ao retornar ao local de sua primeira humilde casa, o pescador viu sua mulher nos seus trajes comuns, feliz por ele ter retornado cedo e pronta para falar dos seus sonhos com uma casinha branca e janelas azuis. E assim eles foram felizes para sempre. O elemento melancólico é o conector entre o conto e o romance, ligando a reflexão de Mrs Ramsay com o final simples e pedagógico ao que o conto se propõe. O casal de pescadores não necessitaria de nada para ser feliz, mas a cobiça por mais, por algo inalcançável do ponto de vista cotidiano, faz com que a esposa extrapole os limites do aceitável na opinião do peixe, e na visão moralizante do conto, se tornasse cada vez mais amarga com o seu companheiro e mais exigente.

O modo de Mrs. Ramsay lidar com os problemas de sua família é ela mesma os resolver sozinha, cada vez mais consciente de seu poder em influenciar na vida dos outros e dos momentos em que a vida toma o controle de sua mão. É esse papel que fica entre a mãe controladora e a mãe mediadora que na segunda parte do livro não existe mais, que vai pôr em evidência as questões do pai com seus filhos. O controle está presente na mãe e no pai, mas nele se aproxima da tirania, enquanto na mãe é sinal de abnegação e amor.

Não pensar *To the Lighthouse* como uma memória permite que as personagens existam, com seus jogos de pensamento e temporais, beneficiados com o fluxo de consciência e do uso do recurso dos parênteses por Virginia Woolf não narram o passado. Além disso é notável o esforço da autora de desvencilhar no processo de revisão o seu passado individual da escrita da obra ficcional. Essa busca do biográfico vem da necessidade do leitor de estabelecer um ponto de convergência entre ele e o autor, no lugar de criar um laço com a obra e a experiência vivida.

Esse caminho é trilhado por Iser no *Ato de Leitura* e no texto “a indeterminação do leitor na prosa e na ficção”, no qual o teórico reflete sobre o papel do leitor dentro das leituras. Pensa o receptor como ativo dentro do processo de concretização do texto é vital na literatura produzida a partir do século XVIII, estabelecendo o texto literário

¹³² Idem.

visto através da resposta do leitor, já que o referencial que guia a pensamento não é idêntico, mas a experiência ocupa uma centralidade no trabalho do leitor de concretização

Há duas possibilidades extremas de reação que podem surgir da confrontação entre o mundo particular de alguém e aquele da obra literária envolvida: ou o mundo literário parece fantástico porque contradiz nossa experiência, ou parecer trivial porque simplesmente corresponde a ela. Isso mostra com clareza a importância de nossa própria experiência na concretização de um texto.¹³³

Além disso, age a questão da diferença entre simbólico e representacional, que é o de transformar a literatura em espelho de uma realidade, empobrecendo a experiência da leitura e limita o espaço de criação do texto. Daí a importância que Iser dá ao pensamento de Roman Ingarden e ao conceito de “pontos de indeterminação”, que se faz perceptível e se expande na literatura moderna, nos quais o leitor vai interagir com as lacunas deixadas pelos textos, aproveitando-se dessa indeterminação. Essa expansão que Iser aponta demanda uma contextualização, já que no século XVIII é quando o narrador toma novas formas e, partindo desse princípio, ao se criar novas formas de contar uma história e novas perspectivas para o narrador se investe também em novas oportunidades para o leitor agir na concretização do texto literário.

Nesse texto, em específico ele analisa a obra de Fielding, *Joseph Andrews* (1742), no qual a relação autor e leitor, onde o primeiro abandona o segundo para que componha a história a partir dos pressupostos estabelecidos na obra que se apresenta como um embate entre Abraham Adams, um típico herói virtuoso e ingênuo frente a um mundo que não é mais regido pela moral. O equilíbrio entre esses dois polos deve ser feito pelo leitor, através de sua imaginação que buscará intuir uma solução para essa oposição.

Esse é um primeiro ensaio da tomada de posição do leitor, frente à literatura moderna, com os narradores que não guiam mais o leitor ao longo da leitura, mas que passam a ocupar diferentes posições na história, desde leitor, até de conhecedor das circunstâncias que a situação demanda tomar ou se encaminhar.

Os grandes romances ingleses do século XVIII e XIX, que hoje parecem tão vivos como quando foram escritos, pertencem a essa

¹³³ ISER, Wolfgang. “A indeterminação e a resposta do leitor na prosa e na ficção”. Tradução: Maria Angela Aguiar. In *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*. Série Traduções. Porto Alegre, Volume 3, nº 02, março de 1999, p. 08

categoria. Nessas obras tem-se sensação de que as observações do autor são feitas visando não a interpretar o sentido dos eventos, mas a assumir uma posição exterior a eles – para olhá-los como se fosse à distância. [...] De forma inesperada, então, o leitor descobre que está lidando não só com as personagens do romance, mas, também, com um autor que se interpõe como mediador entre a história e o leitor. Agora ele exige a atenção do leitor tanto quanto a própria história.¹³⁴

Compreendido o sistema onde está inserido, o leitor percebe que o direcionamento que é tomado no preenchimento das lacunas do texto depende do espaço que o autor arquiteta, mas também das experiências que viveu guiando suas escolhas. As lacunas estimulam a imaginação do leitor que reage de forma emotiva aos pontos de vista apresentados pelo conhecimento prévio do narrador. Por isso é permitido ao leitor perceber seu papel no jogo de marionetes que Thackeray faz em seu livro *Vanity Fair* (1848), obra do século XIX em que o leitor ganha ainda mais componentes que complexificam sua posição. A distância entre os eventos e o leitor produz o efeito estético do relato, já que as informações chegam mediadas pelo papel mediador do narrador, que decide como e quando elas serão acessadas. É a capacidade crítica do receptor que vai guiá-lo através da narrativa, enquanto o narrador abre um panorama de várias realidades com perspectivas sociais e humanas para que o leitor busque realizar as conexões que a história demanda para sua coesão.

A intencionalidade do texto está no caráter suplementar a ser realizado pelo leitor, essa é a intenção central do próprio texto. Esse processo culmina na inclusão de uma “parcela” do leitor no texto, a revelação de uma interioridade no ato de leitura.

Sempre que isso ocorre, é claro que o autor não está mobilizando seu leitor porque ele, sozinho, não pode concluir a obra que começou; sua motivação é conseguir uma participação mais íntima, a qual forçará o leitor a estar muito mais consciente da intenção do texto.¹³⁵

O último romance que Iser analisa nesse texto, é *Ulisses* (1922) de James Joyce, e que estabelece um diálogo interessante com o meu propósito em tratar do leitor em Virginia Woolf, apesar das diferenças narrativas. Para Iser, enquanto Woolf se apega ao estilo indireto e de uma narração que não dialoga com o leitor, Joyce utiliza-se de todo o tipo de narração para fazer com que o leitor consiga arranjar e rearranjar as possibilidades e caminhos que o texto se propõe. Esse processo de “arrumação” que a narrativa inicia também é um processo de seleção, feito pela imaginação do receptor.

¹³⁴ Op. cit., Pp. 16-17.

¹³⁵ Op. cit., P. 30.

A indeterminação nos textos do século XX ganha lugar de importância na narrativa, mesmo com o autor suprindo seu leitor com pistas inconfundíveis, regulando sua participação e no preenchimento da intenção do texto, abrindo espaço para refletir qual a liberdade do leitor na concretização do texto.

A indeterminação do texto impele o leitor a uma busca de sentido. A fim de encontrá-lo, ele deve mobilizar todas as forças de sua imaginação. Ao fazê-lo, tem a chance de se tornar um leitor crítico, na medida em que percebe que seus sentidos projetados nunca podem cobrir de todo as possibilidades do texto. Ao expor as limitações inerentes a qualquer sentido, a literatura moderna oferece ao leitor crítico a chance de enfrentar-se com suas próprias ideias.¹³⁶

A indeterminação e seus elementos presentes na prosa literária que conectam de forma inicial o texto e o leitor e que fazem com que o segundo use de suas ideias e experiências no preenchimento das lacunas do texto, formando uma estrutura textual que incorpore suas questões. A intencionalidade do texto é importante porque se conecta com a imaginação do leitor, onde tem uma chance de se sobrepor à posição histórica e suas contingências. Os textos literários resistem ao tempo e se atualizam no curso do tempo porque sua estrutura permite que o receptor continuamente se coloque no mundo ficcional e nele sua imaginação possa agir.

A literatura simula a vida, não para retratá-la, mas para permitir ao leitor que dela participe. [...] Precisamente porque o texto literário não faz nenhuma exigência objetivamente real aos leitores, ele descortina uma liberdade que cada um pode interpretar a seu modo. Assim, a cada novo texto, aprendemos não apenas sobre o que estamos lendo, mas também sobre nós mesmos, e esse processo é mais efetivo se o que se supõe que devemos experimentar não está explicitamente declarado, mas deve ser inferido.¹³⁷

Nesse sentido os textos literários não são construídos para confirmar nenhum dos significados que o leitor constrói, mas para que permita que nas lacunas do texto as projeções de significados sejam acolhidas. A produção textual é que vai levar à produção de imagens, montando a conexão entre autor e leitor e, em dado momento, a independência dessas duas partes.

As formas de olhar para cada memória narrada em *To the Lighthouse*, remetem ao jogo com as cenas sem personagens da parte central do livro, “Tempo passa”, onde o tempo é a personagem que vai “narrar” a casa.

¹³⁶ Op. cit., P. 40.

¹³⁷ Op. cit., P. 42.

Meanwhile, nothing stirred in the drawing room, or in the dining room, or on the staircase. Only, though the rusty hinges and swollen sea-moistened wood-work certain airs, detached from the body of the wind, crept round corners and ventured indoors. Almost one might imagine them questioning, wondering, as they gently attempted the flap of hanging wallpaper – would it, they seemed to ask, hang much longer; when would it fall?¹³⁸¹³⁹

Nesse trecho percebe-se a inversão do tipo de narrador que Virginia Woolf invoca nessa parte do livro. Este narrador é participante da decadência da casa, como que aproveitando cada detalhe e sendo parte desse processo. Do outro lado, em *As ondas*, Virginia Woolf expõe através de Bernard outra batalha travada no interior da personagem, na sua fala, na cena final da obra.

What enemy do we now perceive advancing against us, you whom I ride now, as we stand pawing this stretch of pavement? It is death. Death is the enemy. It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a Young man's, like Percival's, when he galloped in India. I strike spurs into my horse. Against you I will fling myself, unvanishing and unyielding, O Death!¹⁴⁰¹⁴¹

As reflexões em torno do tema da vida e morte são os mais presentes ao longo da obra de Woolf, e para isso pode-se apontar uma afinidade com algumas cenas e falas das peças de William Shakespeare. Inclusive a cena acima lembra outra fala da peça *Cymbeline* de Shakespeare declamado em *Mrs Dalloway*, e que conecta Septimus Warren-Smith, o ex-soldado da Primeira Guerra Mundial, e Clarissa Dalloway, a esposa de diplomata que dará uma festa para o novo Primeiro Ministro.

Essa peça de Shakespeare é uma das menos encenadas, pertencentes à sua fase tardia ou, como alguns estudiosos definem, a fase em que as personagens mais se repetem e que geram a sensação de uma decadência de estilo no autor. No entanto, saliento a importância do ato IV, cena 2 de *Cymbeline*, para relatar a relação das

¹³⁸ “Entrementes, nada se mexia na sala de visitas, ou na sala de jantar, ou na escadaria. Apenas, através das dobradiças enferrujadas e do madeirame inchado pela umidade marítima, certos ares, apartados do corpo do vento, insinuavam-se pelos cantos e aventuravam-se casa adentro. Quase se podia imaginá-los perguntando, querendo saber, enquanto testavam, delicadamente, as pontas do papel de parede descolado – iria ele, pareciam perguntar, se sustentar por muito mais tempo; quando iria cair?”. [Tradução de Tomaz Tadeu]

¹³⁹ WOOLF, Virginia. *O tempo passa*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, p. 13

¹⁴⁰ “Quem é o inimigo que vemos avançar em nossa direção, ó tu que cavalgo agora, enquanto batemos o casco no pavimento das ruas? É a morte. A morte é o inimigo. É contra a morte que cavalgo, espada desembainhada e cabelos flutuando ao vento como os de um jovem, como flutuavam ao vento os cabelos de Percival galopando na Índia. Enterro as esporas nos flancos do cavalo. Invicto, incapaz de solicitar perdão, é contra ti que lanço, ó Morte!” (Tradução minha)

¹⁴¹ WOOLF, Virginia. “The Waves”. In: *The selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Editions, 2007. P. 779.

tragédias que conectam as vidas das duas personagens. Abaixo um trecho da tradução feita por Barbara Heliodora e referida na obra:

GUIDERIUS - Fear no more the heat o' the sun/ Nor the furious winter's rages;/ Thou thy worldly task hast done,/ Home art gone, and ta'en thy wages:/ Golden lads and girls all must, / [As chimney-sweepers,] come to dust.

[Não temas o sol ardente/ Nem o inverno enregelado/ Já descansas sorridente/ depois de cumprido o fado. / O lar se foi, e recebeste teu salário: / Todos os rapazes e moças de ouro devem, / [como limpadores de chaminés], virar pó.

ARVIRAGUS - Fear no more the frown o' the great;/ Thou art past the tyrant's stroke;/ Care no more to clothe and eat;/ To thee the reed is as the oak:/ The sceptre, learning, physic, must/ All follow this, and come to dust.

[Não temas mais a face dos poderosos;/ ultrapassaste a vingança dos tiranos;/ Não se preocupe mais em vestir e comer; / Para ti, a cana é como o carvalho: / O cetro, erudito, físico, deve / Todos seguem isto e virão ao pó]

GUIDERIUS - Fear no more the lightning flash,

[Não temas mais o raio]

ARVIRAGUS - Nor the all-dreaded thunder-stone;

[nem a tão temida pedra do trovão]

GUIDERIUS - Fear not slander, censure rash;

[Não tema a calúnia, a rápida censura]

ARVIRAGUS - Thou hast finish'd joy and moan:

[Acabaram-se a alegria e gemidos:]

GUIDERIUS, ARVIRAGUS:

[All] lovers young, all lovers must

[Todos os jovens amantes, todos os amantes devem]

Consign to thee, and come to dust.

[Consignar a ti e vir ao pó]

GUIDERIUS - No exorciser harm thee!

[Nenhum exorcista te ferirá!]

ARVIRAGUS - Nor no witchcraft charm thee!

[Nenhuma feitiçaria te alcançará!]

GUIDERIUS - Ghost unlaid forbear thee!

[Que espectro nenhum te prenda!]

ARVIRAGUS - Nothing ill come near thee!

[Nada vai chegar perto de ti!]

GUIDERIUS, ARVIRAGUS:

Quiet consummation have;

[Consumação silenciosa teve;]

And renowned be thy grave!

[E conhecido seja o seu túmulo]

Ao ler a primeira fala da peça, enquanto observa pela janela da floricultura, em seu passeio breve pelas ruas de Londres para comprar flores, Clarissa Dalloway está pensando nos resultados da Primeira Guerra Mundial, em que a morte não deveria ser alvo de medo, mas sim um alívio das lutas cotidianas. Quando Arvirargus afirma: “Não temas os poderosos / a vingança dos tiranos; / livre estás dos dolorosos / apetites humanos. / Os ricos, a ciência inteira / bons e maus, tudo é poeira.”, a poesia se encaixa dentro da proposição feita por Woolf de que a guerra não traz resultados positivos. Ela apenas consegue evidenciar o caráter terreno e passageiro do homem sobre a terra, mesmo com a crença na perenidade presente na bondade que os vitorianos tanto insistiram em defender.

Quando se reflete na frase de abertura declamada por Clarissa no início do livro, e por Septimus no momento de sua morte: “Não temas mais o sol ardente / nem o inverno irregelado; / Já descansas sorridente / depois de cumprido o fado.”, não se pode evitar de correlacionar o contexto da fala na peça (no sono profundo confundido com morte em que cai a heroína Imogene, vestida de homem sob o nome de Fidele, e que é encontrada por outros dois personagens) com esses sobreviventes da guerra. Imogene toma o veneno, disfarçado de remédio com o objetivo de mascarar a dor pela rejeição que seu amado lhe inflige, tendo este ido se alistar contra o domínio romano, e com essa

frase se percebe a morte entendida como um abraço, um descanso que pode nos trazer um alívio no final, como aconteceu para Septimus.

A felicidade encontrada por Mrs Ramsay no momento presente, é o lugar onde ela pertence. Seu contentamento não vem de previsões para o futuro porque ela se agarra a um presente que acredita que pode dominar ou controlar. Para Mrs. Dalloway e Septimus, o presente é o compromisso firmado de entender que não existe um sentido, um *télos* na vida. É um compromisso renovado a cada dia sob a sombra do passado projetada pela pequena luz do futuro, que dá esperança à Clarissa e a faz dar a sua festa, dar aquele pedaço dela.

2.2. – Ritmo como componente da prosa woolfiana

Dentro da compreensão de imageria que busco esboçar nesse trabalho, o ritmo é de grande importância, principalmente pensando na reflexão voltada para a análise do romance moderno. Interessante observar que poesia e prosa no modernismo inglês se aproximam, mas não se confundem. O que se convencionou chamar de prosa poética se põe nesse intermédio em que a forma de estrofes e versos passa a se construir na forma longa, mas com elementos ritmados acrescentados de um mergulho na interioridade, tornando a escrita fluída com a o objetivo de aproximar o ritmo ao fluxo de pensamentos humanos. Crítico literário e poeta, T. S. Eliot faz afirmações interessantes na obra *O uso da poesia e o uso da crítica*, tendo como ponto de partida a poesia de Mathew Arnold que procura categorizar a poesia de acordo com os valores morais de melhor para o pior. Esse juízo de valor confunde as suas ações entre poeta e filósofo, palavras e sentidos.

Um poeta pode, é claro, elaborar um relatório honesto sobre seu próprio estilo; se ele for um bom observador, o resultado poderá ser esclarecedor. E em certo sentido, muito limitado, ele sabe mais que seus poemas ‘significam’ do que qualquer outra pessoa; ele pode conhecer a história da sua composição, o material que entrou neles e saiu transformado de uma forma irreconhecível, sabe o que está tentando fazer e o que realmente quis saber. Só que o significado de um poema é constituído tanto do que significa para os outros como do que significa para o autor; e realmente, com o passar do tempo, o poeta pode tornar-se um mero leitor de sua própria obra, esquecendo

seu sentido original – ou, sem esquecer, meramente mudando o seu significado.¹⁴²

Existe uma linha que separa a ‘necessidade’ de escrever e o ‘desejo’ de escrever que não é fácil de estabelecer. Qual a experiência que será comunicada? A poesia precisa ser compreendida? Segundo Coleridge, a poesia dá mais prazer quando somente de forma geral e não perfeitamente é compreendida. O leitor aparece novamente como elemento valorizado dentro da escrita moderna, estabelecendo uma relação de vínculo entre as três partes do processo de leitura que demanda um compartilhamento entre cada uma delas.

Os autores ingleses são os que mais mobilizam o recurso rítmico, mantendo sempre a prosa como agradável. Na leitura de Abram Lipsky, os ingleses se esforçaram para não cair no verso, mas manter as qualidades poéticas enquanto escrevem prosa. Para ele:

The prose of famous orators contains a swing, as it is often called. [...] Especially noticeable are rhythm of accent and of tone in the discourse of one speaking a language unknown to us, but orators in English are sometimes capable of achieving for one an almost equal divorce of thought from sound^{143, 144}

Como ponto inicial, tem-se o ato de conversar, no qual normalmente os indivíduos se mantêm o mais desritmados possível. De forma não perceptível, medimos nossas palavras de modo a agradar nosso senso rítmico, e o que notamos é como esse modo de lidar com o ritmo é passado para a prosa no século XX. O ritmo na prosa é mais difícil de ser alcançado do que no poema, demandando um conhecimento que se aproxima do investido na arte musical. Toda a linguagem é rítmica, e é essa é uma afirmação crucial para a compreensão não somente da imageria, como do funcionamento da ficção com um todo.

Like all other bodily activity in which similar movements are repeated at brief intervals of time, speech tends towards rhythm and approaches regularity of rhythm as closely as the phonetic character of the words, all things considered, permits. The artistic prose writer molds the

¹⁴² ELIOT, T. S. *O uso da poesia e uso da crítica: estudos sobre a relação entre crítica com a poesia na Inglaterra*. Tradução: Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015, P. 132.

¹⁴³ “A prosa de oradores famosos contém um *swing*, como é frequentemente chamado. [...] São especialmente perceptíveis o ritmo do sotaque e do tom no discurso de alguém que fala uma língua desconhecida para nós, mas oradores em inglês às vezes são capazes de alcançar um divórcio quase igual entre o pensamento e o som.” [Tradução minha]

¹⁴⁴ LIPSKY, Abram. “Rhythm in Prose” In: *The Sewanee Review*. Jul 1908. Vol. 16, n. 01, P. 279

material in which he works to heighten rhythmical effects and suppress roughness's already there¹⁴⁵.¹⁴⁶

A diferença entre o poeta e o prosador é que enquanto para o poeta o ritmo se impõe antes que ele comece a escrever, o escritor de prosa vê o ritmo crescendo em suas mãos. Não há certezas em seu processo, ele está ciente apenas da forma vaga do caminho que tudo tomará. Vital é ter em mente que o pensamento, em sua natureza é rítmico e que se impõe de modo pulsante ou constante.

A pesquisadora Helen Rydstrand se debruça sobre a temática do ritmo via *mimesis*, no entanto, sua compreensão sobre o tema difere um pouco da que busco para o tema específico da *mimesis* não representativa. Sobre o tema do ritmo, a autora resgata noção de “rhythmanalysis” de Henri LeFebvre, entendendo o ritmo como intuitivo e corpóreo, criando uma resistência para sua apreensão na via intelectual comumente aceita, porque dele não se conseguiria uma conceitualização.

Existe um paradoxo na compreensão do tempo e do ritmo: ele é cíclico por uma demanda de constante repetição, se associando à natureza; e ele é linear, pela presença na vida social humana como uma permanente.

Rhythm is both fragmentary and unified: it is at once the repetition of separate, distinct events and the thread that connects those interactions. LeFebvre also observes that the apparent natural spontaneity on rhythm also inevitably involves ‘measure, which is to say law, calculated and expected obligation’: the fact or rhythm in itself sets up a expectation of continuation. Rhythm is therefore both natural and artificial, or to put it another way, both an independent aspect of reality and a subjective interpretation¹⁴⁷.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Op. cit., P. 289.

¹⁴⁶ “Como todas as outras atividades corporais nas quais movimentos semelhantes são repetidos em breves intervalos de tempo, a fala tende ao ritmo e se aproxima da regularidade do ritmo tanto quanto o caráter fonético das palavras, considerando todas as coisas, permite. O escritor de prosa artística molda o material com o qual trabalha para aumentar os efeitos rítmicos e suprimir a aspereza que já existe.” [Tradução minha]

¹⁴⁷ RYDSTRAND, Helen. *Rhythmic Modernism: the mimesis of life itself in the short fiction of D. H. Lawrence, Katherine Mansfield and Virginia Woolf*. Australia: The University of New South Wales, 2016, P. 05.

¹⁴⁸ “O ritmo é fragmentário e unificado: é ao mesmo tempo a repetição de eventos separados e distintos e o fio que conecta essas interações. LeFebvre também observa que a aparente espontaneidade natural no ritmo também envolve inevitavelmente “medida, ou seja, lei, obrigação calculada e esperada”: o fato ou ritmo em si cria uma expectativa de continuação. O ritmo é, portanto, natural e artificial, ou dito de outra forma, tanto um aspecto independente da realidade quanto uma interpretação subjetiva.” [Tradução minha]

Trazendo um exemplo de *Ao Farol*, podemos localizar essa dimensão rítmica do romance na primeira parte “A janela”, na qual a Sra Ramsay observa as ondas na praia, e em como as ondas se moviam junto aos seus pensamentos.

(...) de maneira que o monótono quebrar das ondas na praia, que, na maior parte do tempo, dava uma compassada e calmante cadência aos seus pensamentos e parecia repetir como um consolo, sempre e outra vez, enquanto estava ali sentada com os filhos, as palavras de alguma antiga canção de ninar, murmurada pela natureza: “Eu cuido de vocês – eu sou o seu amparo” -, mas que, outras vezes, repentina e inesperadamente, sobretudo quando sua mente se afastava ligeiramente da tarefa por acaso em andamento não tinha esse sentido benfazejo, mas, como um fantasmagórico rufar de tambores marcava sem piedade a medida da vida, nos fazia pensar na destruição da ilha e sua submersão no mar, prevenindo-a, a ela, cujo dia se esgotava numa lida atrás da outra, de que tudo era efêmero como um arco-íris – esse som, ribombou surdamente em seus ouvidos, fazendo-a erguer os olhos num impulso de terror.”¹⁴⁹

Existe nesse trecho algo mais do que apenas a coordenação de movimentos, chegando à coexistência de dois ritmos que agem no texto ficcional criando caminhos para as cenas, suas atmosferas e configurações sociais. No caso do trecho acima, o ritmo das ondas concorre com o ritmo dos pensamentos de diferentes naturezas que passavam pela Mrs. Ramsay. Segundo Rydstrand, o maior perigo que se corre na análise do ritmo na prosa é o perigo de encontrar ritmo em tudo e esvaziar a capacidade do autor de manipular esse elemento na construção da prosa poética.

Trazer a questão do ritmo é tese foi importante justamente como uma demonstração da ausência de trabalhos sobre o tema. Infelizmente, existem apenas trabalhos em inglês sobre a temática, sendo assim é de grande validade o esforço de Helen Rydstrand em realizar um sobrevoo sobre trabalhos que auxiliam na reflexão sobre ritmo nos modernos, indicando três autores: Michael Golston (“Rhythm and Race in Modernist Poetry and Science”, 2007), William Martin (“Joyce and the Science of Rhythm”, 2012) e Kirsty Martin (“Modernism and the Rhythm of Sympathy: Vernon Lee, Virginia Woolf and D. H. Lawrence”, 2013). Os três autores utilizam o contexto científico para suas análises e Rydstrand também dedica uma boa parte de seu trabalho elaborando essas três perspectivas (farei em seguida uma breve apresentação dos três).

Para Golston, as inovações formais que caracterizam a poesia modernista vêm de um intenso período de interesse no campo científico dos estudos sobre a física do

¹⁴⁹ WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p. 16.

som, especialmente entre 1890 e 1940. Ele utiliza os escritos de Ezra Pound e W. B. Yeats, focalizando ao longo do seu trabalho a poesia modernista e as possibilidades literárias associadas com a visão de um universo rítmico que ocupou grande espaço na prosa. William Martin pensa a emergência dos monólogos interiores, principalmente nos romances de James Joyce, descrevendo como os movimentos do corpo reverberam na experiência moderna na cidade industrial no tempo e no espaço. Seu estudo tem como marco inicial o século XIX e culmina em 1922, com a publicação de *Ulysses*. O enfoque desse texto é como a *mimesis* rítmica (imitativa) opera nas estéticas e visões modernistas.

Kirsty Martin pensa no papel do ritmo no bojo da comunidade intuitiva, pondo a simpatia como importante na resolução do problema da percepção contra a interpretação, pensando em como o ritmo pode ser utilizado para influenciar de forma subliminar as pessoas. No entanto, é na elaboração de Gillian Beer, “Wave theory and the Rise of the Literary Modernism” de 1996, que Rydstrand vai focar sua atenção.

Waves are, of course, fundamentally rhythmic, and Beer explains that: ‘By the late 1920’s waves in motion are all the universe in’. She also notes that they were considered ‘probably fictitious’ – as likely existing only in the mind. This perspective mirrors the modernist fascination with the relationship between reality and perception. Beer assumes that realism is pertinent to the modernist context and does not address the term as contested. Rather, she attaches it to a new conception of the real^{150, 151}

No aspecto que ambas compartilham, a escrita modernista se preocupa com a captura de um tipo de realidade que não pode ser apreendida pelas sensações humanas, pelos sentidos humanos, o que colaboraria para dar uma nova tônica após o longo período de domínio do realismo, e a breve passagem pelo pós-impressionismo.

Virginia Woolf objetivava colocar nas obras os sons do cotidiano, da percepção, do corpo humano. No conto “Street Music” (traduzido por Leonardo Fróes como “Músicos de rua”), o ritmo é o tema central, explorando o papel do ouvinte e sua influência no psicológico e físico. Seguindo a linha de raciocínio de Rydstrand, o

¹⁵⁰ “As ondas são, é claro, fundamentalmente rítmicas, e Beer explica que: “No final da década de 1920, as ondas em movimento são todo o universo nelas”. Ela também observa que eles foram considerados “provavelmente fictícios” - como provavelmente existindo apenas na mente. Essa perspectiva espelha o fascínio modernista com a relação entre realidade e percepção. Beer assume que o realismo é pertinente ao contexto modernista e não considera o termo contestado. Em vez disso, ela o vincula a uma nova concepção do real.” [Tradução minha]

¹⁵¹ Op cit., p. 12.

ritmoanálise de LeFebvre é o mecanismo que funcionaria para entender a polifonia presente nos contos, o que torna interessante pensar que quanto mais curto o texto elaborado, mais rítmico ele se mostra, no caso de Virginia Woolf. Em “Músicos de rua”, a escritora compõe a questão do ritmo como inerente ao que é humano e como algo buscado no inumano, principalmente na arte.

Se o sentido de ritmo estivesse em plena atividade em todas as mentes, deveríamos, se não me engano, notar um grande progresso não só na organização de todos os assuntos da vida cotidiana, mas também na arte de escrever, que é quase uma aliada da música e degenerou principalmente por se ter esquecido da adesão dessa arte.¹⁵²

Ao conectar o ritmo nas artes, principalmente na escrita, Virginia Woolf traz a questão dessa separação, esse impulso em ignorar a atuação do ritmo na composição narrativa como algo menor. Atentando-se como essa temática se reinsere na escrita dos escritores modernistas do século XX. Nesse ponto encontra-se uma primeira divergência com Helen Rydstrand, já que esta vê uma busca por parte desses escritores por uma mimética imitativa, um esforço de copiar os sons do cotidiano para a escrita, como uma plasmagem ou espelhamento. Na análise aqui composta, não é perceptível em Woolf uma preocupação em criar a sensação de espelhamento da realidade, e sim a tentativa de traçar um reconhecimento de situações através de imagens e sons pelos leitores, ao que cada um, em sua individualidade atribuirá a algum sentimento.

O elemento rítmico se faz presente na cadência na qual a história é contada e isso inclui o uso de pontuação e sinais gráficos. Sinem Bezircilioğlu¹⁵³, ao analisar o ritmo em três romances de Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* e *The Waves*), estabelecendo o uso de três recursos estilísticos: assíndeto, polissíndeto e homeoteleuto. A primeira consiste na omissão de conjunções e conectivos, criando repetições que demandam uma variedade de tons, como que em preparação a um evento dramático. O polissíndeto é a repetição de conjunções (“e”, “nem” ou “mas) criando tempos dentro das orações; e o homeoteleuto é a figura que consiste na identidade fonética das terminações ou desinências das palavras finais de uma oração ou verso,

¹⁵² WOOLF, Virginia. “Músicos de rua” In: *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução e organização de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. P. 32.

¹⁵³ BEZIRCILIOĞLU, Sinem. (2009). The rhythm in the corridors of Virginia Woolf's mind. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. N. 1, 2009. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042809001402?via%3Dihub> (ultimo acesso em 15/12/2020)

criando a rima. Virginia Woolf utiliza o assíndeto para trazer movimento para a narrativa.

Woolf's supports her artistry using some special structures creating poetic effect as a result of the rhythm and balance in her writing help her create a dramatic effect on the reader. For instance, the omissions of conjunctions on purpose are in order to accelerate movement. While the reader is following those kinds of sentence, he feels that the pace of the story is becoming faster^{154 155}.

As palavras e sentenças fluem na mente das personagens do livro e ao utilizar palavras isoladas, cria uma ênfase especial nelas, criando conjunções que servem para balancear a narrativa. O homeoteleuto cria o efeito poético na escrita, apoiando-se na sonoridade das frases e na construção de uma rima como em *To the Lighthouse*: “Flashing her needles, glancing round about her, out of the window, into the room, at James himself, she assured him, beyond a shadow of a doubt, by her laugh, her poise.” (“Movendo suas agulhas, olhando ao redor, para fora da janela, para dentro da sala, para o próprio James, ela o assegurou, sem sombra de dúvida, por sua risada, seu equilíbrio.”)

O polissíndeto omite as conjunções, o que diminui o ritmo da sentença, ou mesmo com o excesso dela. O efeito é muito similar em ambos os casos, a leitura dá a impressão de hesitação, beneficiada também pelo uso da anáfora que existe uma repetição de frases ou conjuntos de palavras. A anáfora serve pra ligar múltiplas sentenças e às vezes parágrafos, o que causa uma continuidade no fluxo de imagens e pensamentos na narrativa.

Virginia Woolf reflected this in her works by using the language in a poetic way. Her works can be considered poems in the form of prose, by some. The poetic use of language brings flexibility, rhythm and transparency to her writing. That poetic style in her works is achieved by the use of some rhetorical devices. The structures of sound and balance as well as the use of parenthesis support the stream of consciousness technique^{156 157}.

¹⁵⁴ Op. cit., p. 772.

¹⁵⁵ “Woolf apoia sua arte usando algumas estruturas especiais, criando um efeito poético como resultado do ritmo e equilíbrio em sua escrita, ajudando-a a criar um efeito dramático no leitor. Por exemplo, as omissões de conjunções propositais têm o objetivo de acelerar o movimento. Enquanto o leitor segue esse tipo de frase, sente que o ritmo da história está cada vez mais rápido.” [Tradução minha]

¹⁵⁶ Op. cit., p. 774.

¹⁵⁷ “Virginia Woolf refletiu isso em suas obras, usando a linguagem de forma poética. Suas obras podem ser consideradas poemas em prosa, por alguns. O uso poético da linguagem traz flexibilidade, ritmo e transparência à sua escrita. Esse estilo poético em suas obras é alcançado pelo uso de alguns artifícios retóricos. As estruturas de som e equilíbrio, bem como o uso de parênteses, apoiam a técnica do fluxo de consciência.” [Tradução minha]

A presença do ritmo como uma articulação de técnicas demonstra como a escrita de Woolf era pensada na construção de cenários e cenas que dependiam de inúmeros fatores, e é nesse sentido que penso o ritmo como parte da imageria, em trazer parte desse cotidiano na construção da cadência do texto. Ao pensar no badalar do Big Ben marcando as horas em *Mrs Dalloway*, ou a velocidade com que as cenas emergem ao longo de *The Waves*, principalmente com a entrada de interlúdios poéticos no início de cada capítulo. É inegável o valor do ritmo na configuração de uma imageria (entre as imagens e metáforas utilizadas) que estabeleça uma comunicação com o leitor. Cada peça faz parte do efeito poético que ela objetiva construir.

O vocabulário da imageria não se centra em apenas uma forma da arte. Ela é espacial porque traz para dentro de si todas as artes. Seria muito simplista se referir à que este é o ponto de ruptura entre os escritores vitorianos, georgianos e eduardianos.

Após esse ponto de discordância com a autora, sua análise toma outro ponto interessante sobre a cadência na escrita de Woolf, na mescla de frases longas e curtas. Na tentativa de capturar o todo, a autora inglesa fala em uma pulsação que conecta humano e natureza.

Em florestas e lugares solitários, um ouvido atento pode detectar algo muito parecido com uma vasta pulsação e, se nossos ouvidos fossem educados, poderíamos ouvir também a música que a acompanha. Apesar de não ser humana essa voz, ela é, contudo, uma voz que alguma parte de nós pode, se a deixarmos, compreender, e é talvez por não ser humana a música que ela é a única coisa feita pelos homens que nunca pode ser ruim nem feia.¹⁵⁸

Esse esforço de hibridizar poesia e prosa, trazer essa sonoridade para uma escrita que se caracterizou como descritiva durante boa parte do século XX, é discutida também por T. S. Eliot. O ritmo é essencial na construção poética e a presença forte de prosas poéticas na literatura no século XX e mesmo no século XXI, foi o que me fez refletir sobre o seu papel dentro da noção de imageria. O ritmo da fala e os sons são uma fonte de resgate da imagem que é acionada pela memória, que trabalha ativamente durante a leitura, e por isso, não é possível que haja uma forma de pensar sobre uma *mimesis* de criação e novas formas de narrativas, e, pensar sobre uma imageria, sem pensar na ação conjunta desses dois fatores que agem no mecanismo na escrita poética e da experiência estética, que dariam completude à obra de arte. T. S. Eliot afirma que o

¹⁵⁸ Op. cit., P. 33.

verso está sempre lutando para se manter verso, movendo-se por dentro da prosa sem se perder e conseguir chegar na escrita mantendo sua importância.

Woolf saw the benefit of blending poetry and prose as consisting in the fusion of the poetic affinity with emotion, psychology and sensation with prose's superior capacity to represent reality. Together, these texts illuminate not only Woolf's generic assumptions and values. They also reveal her understanding of the role of literature as a whole¹⁵⁹.¹⁶⁰

Esse trabalho de combinação entre as formas é um passo adiante da afirmação de Woolf que de que a poesia lírica produzida pelos seus contemporâneos já não atua com a mesma liberdade antes, apontada no ensaio “Poesia, ficção e o futuro” (1927), que pensar que essa junção seria uma forma de sobrevivência da poesia. A questão é que os poetas não sofrem mais os mesmos conflitos que os elisabetanos, com a fome e a privação, mas que queriam continuar escrevendo da mesma forma que seus antecessores. Na vida moderna não haveria nada que forçasse a agir como se enfrentasse esses desafios.

Na vida privada não existe violência; somos gentis, tolerantes e agradáveis. Quando nos encontramos. Até a guerra é conduzida por companhias e comunidades, não por indivíduos. [...] A pessoa comum está mais calma, mais desimpedida, mais independente do que costumava ser. [...] Sentimentos que eram simples, e antes vinham separados, já não são mais assim. A beleza em parte é feiura; a diversão em parte é enfado; e em parte o prazer é dor. As emoções que antes entravam inteiras pela mente agora se partem em seu limiar.¹⁶¹

O humano que está inscrito na poesia e na prosa, mesmo que Woolf não mencione, não é o mesmo que lê a obra. Não é possível um reconhecimento em algo que é pensado para os antepassados. A fusão dos modos de escrita seria um modo de trazer a poética para a prosa através da linguagem e, assim, fazer com que autor e leitor consigam se comunicar dentro das novas condições trazidas já nos anos pós Primeira Guerra Mundial, utilizando como apoio a psicanálise.

Vemos que aí a poesia está se transformando fácil e naturalmente em prosa, e a prosa em poesia. [...] Ninguém pode atravessar a ponte estreita da arte carregando nas mãos todas as ferramentas dela. Tem de

¹⁵⁹ “Woolf viu o benefício de misturar poesia e prosa como consistindo na fusão da afinidade poética com emoção, psicologia e sensação com a capacidade superior da prosa de representar a realidade. Juntos, esses textos iluminam não apenas as suposições e valores genéricos de Woolf. Eles também revelam sua compreensão do papel da literatura como um todo.” [Tradução minha]

¹⁶⁰ Op. cit., P. 199.

¹⁶¹ WOOLF, Virginia. “Poesia, Ficção e o futuro” In: *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução e organização de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. P. 212

largar umas para trás, para evitar que caiam na corrente ou, o que é pior, que a própria pessoa se desequilibre com o excesso de peso e lá se afogue.¹⁶²

Pensando sobre o ritmo como caminho para alcançar a leveza que o poeta possui na sua ação, o prosador deve aprender a impor a cadência de seu texto, algo que não preocupava autores como Jane Austen ou Henry James. Essa nova prosa híbrida tem seu ponto alto nos temas prosaicos e na sua integração com a poesia trazendo uma experiência que agrada ao leitor moderno, na visão de Woolf. A prosa convencional é incapaz de dizer as coisas simples, por isso precisaria dessa dose de encantamento e mistério, com métrica e ritmo, mas tendo sempre em mente a dosagem desses dois últimos componentes. Eles deveriam “manchar o texto” em alguns espaços e não tomar todos os cantos disponíveis da narrativa, sendo como ondas que chegam de forma gradativa no texto, fazendo uma mistura entre experiência e ritmo, uma coabitação entre as cadências da poesia com o corriqueiro.

O ritmo do inconsciente é o mais incessantemente procurado, e nesse ponto a repetição é o que dá o tom de aproximação entre poesia e prosa, seja de temática seja de uma palavra. O movimento elíptico e sua repetição se ligam ao discurso cotidiano com uma poesia, criando uma narrativa sensível. Pensar o ritmo da poesia presente nos romances de Virginia Woolf com o ritmo cotidiano gera uma forma de escrita que abraça o inconsciente e o deixa em lugar de destaque, permitindo ao leitor que compreenda os sons como parte da experiência estética, conectando-se com a sua experiência vivida.

A correlação do ritmo dentro da ideia de “imageria” vem desse esforço dos modernistas ingleses, nesse primeiro investimento que faço na definição deste. O ritmo seria o que conectaria o simbólico e o metafórico, num esforço pós-mimético. Após a *mimesis*, no campo do efeito estético, a “imageria” conectaria a imagem poética (símbolo + ritmo) às ressonâncias e reverberações que a obra de arte geraria. De imediato a metáfora é o que supriria essa necessidade de comunicação que o evento (acontecimento ou experiência estética), uma forma de lidar com o hiato provocado por este.

¹⁶² WOOLF, 2014, p. 33.

2.3. – Símbolo

Images apparently occupy a curious position somewhere between the statements of language, which are intended to convey a meaning, and the things of nature to which we only can give a meaning. [...] The artist depends far more than the writer on what I called, in 'Art and Illusion', 'the beholder's share'. It is characteristic of representation that the interpretation can never be carried beyond a certain level of generality^{163, 164}.

A força religiosa que o termo traz consigo é um dos impedimentos de uma discussão sobre o tema que ignore essa faceta dele, o que leva a questionar a importância de se falar sobre ele. O símbolo é dominado pelo significado, como se fosse uma estátua de pedra em que o tempo mal tocou. São categorias que se misturam, criando a necessidade de discutir do porquê o significado, mais que do que um primeiro passo para a indagação, passando a ser um empecilho para a reflexão. D. E. Hirsch é um dos que discutem o tema do significado dentro do simbólico no campo do literário, citado por Gombrich.

Dealing, as he does, with literature rather than art, Hirsch comes to the conclusion that the intended meaning of a work can only be established once we have decided to belong to. Unless we try to establish first whether as given literary work was intended as a serious tragedy or as a parody, our interpretation is likely to go very wrong indeed. This insistence on the importance of such a first step may at first look puzzling, but Hirsch shows convincingly how hard it is for the interpreter to retrace his steps once he has taken such a false turn^{165, 166}.

A interpretação, enquanto busca de um significado, ganha a conotação de reconstrução de um pedaço perdido de uma evidência, mas esse trabalho se levarmos em conta apenas o contexto em que esse indício é produzido, limita as possibilidades de significância que ela poderia ter. Significância é o que está imbuído da interpretação do

¹⁶³ GOMBRICH, E. H. *Symbolic Imagens: Studies in the art of the renaissance II*. New York: Phaidon, 1978. P. 02-03.

¹⁶⁴ "As imagens aparentemente ocupam uma posição curiosa em algum lugar entre os enunciados da linguagem, que se destinam a transmitir um significado, e as coisas da natureza às quais só podemos dar um significado. [...] O artista depende muito mais do que o escritor do que chamei, em 'Arte e Ilusão', 'a parte do espectador'. É característico da representação que a interpretação nunca possa ser levada além de um certo nível de generalidade." [Tradução minha]

¹⁶⁵ Op. cit., P. 05.

¹⁶⁶ "Lidando, como ele faz, com literatura em vez de arte, Hirsch chega à conclusão de que o significado pretendido de uma obra só pode ser estabelecido depois que decidimos pertencer a ela. A menos que tentemos estabelecer primeiro se uma determinada obra literária foi concebida como uma tragédia séria ou como uma paródia, nossa interpretação provavelmente irá dar muito errado. Essa insistência na importância de tal primeiro passo pode à primeira vista parecer intrigante, mas Hirsch mostra de forma convincente como é difícil para o intérprete refazer seus passos uma vez que ele deu uma volta tão falsa" [Tradução minha]

observador ou do leitor, como um olhar para a obra de arte procurando um significado que não está dado e que deve ser buscado, para que ele ganhe um sentido individual.

The penumbra of vagueness, the ‘openness’ of the symbol is an important constituent of any real work of art. [...] But the historian should go retain his humility in the face of evidence. He should realize the impossibility of ever drawing an exact line between the elements which signify and those which do not. Art is always open to afterthoughts, and if they happen to fit we can never tell how far they were part of the original intention¹⁶⁷.¹⁶⁸

O símbolo pode ser discutido pela via da simples lógica ou da via pedagógica dedutiva, mas como apresentado mais à frente ao tratar de metáfora, abrem-se possibilidades analíticas, quando se discute linguagem. De uma forma radical, como entendido por Gombrich, a metáfora não representa a transferência de significado, como na analogia, mas sim uma reestruturação de uma percepção de um sentido.

O caminho proposto pelo autor trabalha o símbolo inicialmente pela perspectiva aristotélica, que se bifurca em análises lógicas e retóricas. Da lógica deriva a técnica de definição de símbolo, como uma categoria fechada em sua significação, sem modificações com o tempo. Na perceptiva retórica, o símbolo se personaliza na teoria da metáfora. Do ponto de vista neoplatônico, assumido por Gombrich, o símbolo, seja religioso ou não, busca informar sobre o incognoscível e fazer com que este assuma uma forma visível, não como simples transposição já que o suprassensível por mais condicionado pelo social, ainda está fundamentado no individual. Toda a ideia de símbolo apoiada na convenção do que é natural só é compreensível se nós aceitarmos a possibilidade de níveis superiores coordenarem a mente pelo signo da linguagem da natureza.

They are the forms which the invisible entities can assume to make themselves understood to the limited human mind. [...] Strictly speaking these allegorical images neither symbolize nor represent the Platonic idea. It is the Ideal itself, conceived as an entity, which through these images tries to signal to us and thus to penetrate through our eyes into our mind. Put in this form this conception sounds admittedly abstruse if not absurd¹⁶⁹.¹⁷⁰

¹⁶⁷ Op. cit. P. 18.

¹⁶⁸ “A penumbra da imprecisão, a “abertura” do símbolo é um componente importante de qualquer verdadeira obra de arte. [...] Mas o historiador deve manter sua humildade diante das evidências. Ele deve perceber a impossibilidade de traçar uma linha exata entre os elementos que significam e aqueles que não significam. A arte está sempre aberta a reflexões posteriores e, se por acaso se encaixam, nunca podemos dizer até que ponto fizeram parte da intenção original.” [Tradução minha]

¹⁶⁹ Op. cit., 177.

Sendo símbolo conhecido pelos anglo-saxões como ambíguo, referindo-se a números, placas, avisos ou emblemas narrativos, Gombrich afirma que na obra de Giambattista Vico, a metáfora não é apenas para o embelezamento do discurso, uma simples figura de discurso, e sim uma das chaves para o conhecimento. No processo de elaboração desse argumento por Gombrich, se esclarece como no passar dos séculos e dos discursos por ele analisados, o enfoque vai se modificando. Dentro da argumentação dele não haveria sentido discutir símbolo sem passar pela metáfora, o que me chama a atenção por compreender o inicialmente o primeiro como diretamente ligado à imagem e o outro ao discurso.

Para Vico, o homem primitivo se torna poeta por acaso, criando imagens e símbolos não como sabedoria superior, mas como as ferramentas para o entendimento com o mundo que ele não compreende. Mitos e símbolos, na visão de Vico, devem ser descritos como conceitos de classe imaginativa ou universalidade imaginativa.

It is beyond our power to enter into the vast imagination of those first men whose minds were not in the least abstract, refined or spiritualized, because they were immerse in the senses, buffeted by the passions, buried in the body. [...] If the symbol was a necessity for man in his efforts to adumbrate the unknowable, it also was a necessity for the higher power who could only communicate with us by accommodating their transcendent knowledge to our dimmer understanding^{171, 172}.

A grande força do símbolo está em sua ambiguidade, no caráter ‘cinzento’ como afirma Gombrich. É essa força que o separa do signo, que tem de ser sempre claro ao observador ou ao analista. A ideia de símbolo que mais se aproxima desenvolvido é de Freud, em que o símbolo é praticamente infinito em sua autodeterminação. Essa noção é estabelecida em *A interpretação dos sonhos*, volume II:

Diversos símbolos são tão antigos quanto a própria linguagem, enquanto outros (por exemplo “dirigível”, “Zeppelin”) vão sendo

¹⁷⁰ “São as formas que as entidades invisíveis podem assumir para se fazerem compreender à limitada mente humana. [...] A rigor, essas imagens alegóricas não simbolizam nem representam a ideia platônica. É o próprio Ideal, concebido como entidade, que por meio dessas imagens tenta nos sinalizar e, assim, penetrar em nossa mente através de nossos olhos. Colocada desta forma, esta concepção soa admitidamente abstrusa, se não absurda.” [Tradução Minha]

¹⁷¹ Op Cit. 186.

¹⁷² “Está além do nosso poder entrar na vasta imaginação daqueles primeiros homens cujas mentes não eram minimamente abstratas, refinadas ou espiritualizadas, porque estavam imersas nos sentidos, castigadas pelas paixões, enterradas no corpo. [...] Se o símbolo era uma necessidade para o homem em seus esforços para esboçar o incognoscível, também era uma necessidade para o poder superior que só poderia se comunicar conosco acomodando seu conhecimento transcendente ao nosso entendimento mais obscuro.” [Tradução Minha]

continuamente cunhados inclusive em nossos dias. Os sonos se valem desse simbolismo para a representação disfarçada de seus pensamentos latentes. Aliás, muitos dos símbolos são, habitualmente ou quase habitualmente, empregados para expressar a mesma coisa. [...] Muitas vezes, um símbolo tem que ser interpretado em seu sentido próprio, e não simbolicamente, ao passo que, em outras ocasiões, o sonhador pode tirar de suas lembranças particulares o poder de empregar como símbolos sexuais toda sorte de coisas que não são comumente empregadas como tal.¹⁷³

Ele compõe o sonho como uma interpretação vinda do inconsciente que tenta mascarar os seus desejos no estado de vigília, e que nos sonhos os desejos conseguem levantar um pouco do véu da censura. Parte do sonho continuará compreensível apenas para o sonhador, seu significado e significância estão sob seu domínio. Logo, o símbolo passa a ser parte do vocabulário afetivo e de linguagem verbal daquele que sonha, a fim de que possa contar o ocorrido no campo onírico para outrem.

O passo adiante no sentido da relação do simbólico com o inconsciente é dado por David Freedberg, ao apresentar o símbolo inicialmente como um esforço de aproximação com Deus, já que este não poderia ser visto, ele se comunicaria através das imagens dos santos. Essa forma de representação criaria uma empatia entre os pontos do ritual religioso, e posteriormente guia a visão do homem sobre o símbolo.

Then he [Nathaniel Hawthorne] emphasizes the significance of the effect of pictures, reminds the reader of their peculiar ability to keep the dead among the living (and not only the form of the dead), and he suggests some of the bases for the fear images arouse, and the motives for the constraints people apply to their making^{174 175}.

Segundo Freedberg, o humano está disposto e aberto para a arte por possuir um desejo de ter o talento que o artista possui. Mas como desde cedo somos educados a pensar sobre as imagens, nos habituamos a ela, a confrontar todos esses tipos de efeitos. Essa presença que o autor percebe na leitura de Hawthorne é o que ele chama de “aura” da obra de arte, que liberta o observador da limitação do contexto e da convenção.

¹⁷³ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos, Parte II*. Tradução de Jayme Salomão, 2ª edição. Rio de Janeiro: Imago, 1987, p. 334

¹⁷⁴ FREEDBERG, David. *The power of images: studies in the History and Theory of Response*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1989. P. 42.

¹⁷⁵ “Em seguida, ele [Nathaniel Hawthorne] enfatiza a importância do efeito das imagens, lembra o leitor de sua capacidade peculiar de manter os mortos entre os vivos (e não apenas a forma dos mortos) e sugere algumas das bases para o medo que as imagens despertam, e os motivos para as restrições que as pessoas aplicam à sua criação.

O simbólico age no processo de leitura e se coordena com o imaginário, o ritmo e a metáfora como modo de criar uma compreensão mesmo que temporária do que está sendo elaborado no texto ficcional. O que é perceptível o esforço inicial de esboçar a imageria, é que o simbólico age dentro do processo mimético no estabelecimento de reconhecimento e estranhamento. Ele será a âncora que permitirá ao leitor construir e elaborar sobre o que acontece dentro da obra de arte.

2.4. – Metáfora em Hans Blumenberg

Assim como o espectador de Lucrecio agora já não precisa de nenhum navegante em perigo de naufrágio, porque projeta a sua aflição passada em futuro na imagem da fúria marítima, assim também o navegante no seu barco não precisa de nenhum espectador na margem, porque ele próprio se tornou ou está para se tornar espectador do mundo.¹⁷⁶

A citação acima de Hans Blumenberg foi escolhida para dar o tom do capítulo que inicio. Sua contribuição para as reflexões no século XX em torno do papel da metáfora e de uma teoria da não conceitualidade são de grande importância para a elaboração da imageria.

Para Kant, o primeiro estabelecimento a ser feito está presente na *Crítica da razão pura*, quando expõe os dois *a priori* para o conhecimento, que são tempo e espaço. No intuito de deixar clara a definição kantiana, cito:

O espaço é uma representação necessária, *a priori*, que fundamenta todas as intuições externas. Não se pode nunca ter uma representação de que não haja espaço, embora se possa perfeitamente pensar que não haja objetos alguns no espaço. Consideramos, por conseguinte, o espaço a condição de possibilidade de fenômenos, não uma determinação que dependa deles; é uma representação *a priori*, que fundamenta necessariamente todos os fenômenos externos.¹⁷⁷

O espaço não pode ser pensado sem uma intuição, o espaço foge do domínio da empiria. Nesse contexto, o mesmo pode ser aventado sobre o conceito. O cuidado de Kant é estabelecer o caráter de dualidade na relação do conceito com a intuição. O *a*

¹⁷⁶ BLUMENBERG, Hans. *Naufrágio com espectador*. Tradução de Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1979. P. 86.

¹⁷⁷ KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Moreijão. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001. (Primeira parte, primeira seção, parágrafo 2, A 24)

priori do espaço é em si um conceito em grande constituído na subjetividade da sensibilidade. No que se refere ao outro *a priori* básico do pensamento kantiano, está o tempo.

O tempo não é um conceito empírico que derive de uma experiência qualquer. Porque nem a simultaneidade nem a sucessão surgiriam na percepção se a representação do tempo não fosse o seu fundamento *a priori*.¹⁷⁸

O tempo é uma representação segundo essa interpretação, guiando todas as representações e servindo de fundamento para todas as intuições, estando essas submetidas constantemente a elas.

Não se pode suprimir o próprio tempo em relação aos fenômenos em geral, embora se possam perfeitamente abstrair os fenômenos do tempo. O tempo é, pois, dado *a priori*. Somente nele é possível toda a realidade dos fenômenos. De todos estes se pode prescindir, mas o tempo (enquanto a condição geral da sua possibilidade) não pode ser suprimido.¹⁷⁹

O tempo não pode ser compreendido como um conceito universal discursivo, pois é a expressão do que Kant chama de “forma pura da intuição sensível”. Logo, na introdução da *Crítica da razão pura*, o autor vai explicitar que o conhecimento se relaciona à experiência já que o primeiro não pode preceder ao segundo e é nesse momento que se dá o princípio do conhecimento. Ele provém diretamente do espírito, na recepção das impressões e na capacidade de conhecer o objeto através dessas impressões.

Intuição e conceitos constituem, pois os elementos de todo o nosso conhecimento, de tal modo que nem conceitos sem intuição que de qualquer modo lhes corresponda, nem uma intuição sem conceitos podem dar um conhecimento.¹⁸⁰

Os conceitos não apresentam nenhuma ordem nem unidade sistemática, agrupando-se por analogias e, conforme o seu conteúdo, estabelecidas metodicamente. Fundando-se na espontaneidade do pensamento, eles são a forma de ação das intuições sensíveis sobre as impressões, enquanto da parte do uso lógico do entendimento em geral, percebe-se que “pensar é conhecer por conceitos”. Inicialmente pontuados por juízos hipotéticos sobre o objeto indeterminado, o conceito se solidifica na medida em que amadurecem as representações sobre ele.

¹⁷⁸ Op. cit., (Primeira Parte, Segunda Seção, parágrafo 4, B 46)

¹⁷⁹ Op. cit., (Primeira Parte, Segunda Seção, parágrafo 4, A 31)

¹⁸⁰ Op. cit., (Segunda Parte, Introdução, parágrafo A 50/ B 74)

O conhecimento de um objeto é possível através de duas condições: a intuição e o conceito. Um não exclui o outro, porque o primeiro é o sensível que impulsiona a vontade de conhecer, e o segundo é a intuição submetida à experiência. Os conceitos se apoiam em sua capacidade de possibilitar a experiência, criando uma relação que indiquei acima entre as duas condições para o conhecimento.

Ora, toda a experiência contém ainda, além da intuição dos sentidos, pela qual algo é dado, um conceito de um objeto, que é dado na intuição de que aparece; há, pois, conceitos de objetos em geral, que fundamentam todo o conhecimento de experiência, como suas condições a priori; conseqüentemente, a validade objetiva das categorias como conceitos *a priori*, deverá assentar na circunstância de só elas possibilitarem a experiência (quanto a forma de pensamento).¹⁸¹

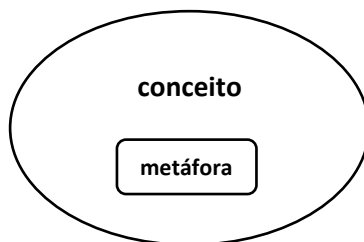
O entendimento é a capacidade de conhecer, que se constitui na representação do objeto, que é aquilo em cujo conceito está reunindo o diverso de uma intuição. Esse longo preâmbulo, sobre a *Crítica da razão pura* tem como objetivo determinar a influência de Kant no pensamento de Blumenberg.

Como primeira grande afirmação, pode-se dizer que a presença da intuição do sistema de produção do conceito e da faculdade de conhecimento de Kant é um dos caminhos pelos quais Blumenberg vai tráfegar a fim de definir o que é a metáfora absoluta.

Retomando então a argumentação feita por Blumenberg em *Teoria da não conceitualidade*, esta funciona como uma ferramenta, que não exclui a presença da intuição, importante na Terceira Crítica, mas a reduz sob a luz da experiência empírica. Ele nos permite conhecer, representar o que não há e falar sobre o ausente, sobre o indizível. O objetivo da metaforologia é retirar a metáfora da função de auxiliar decorativo para a construção do conceito, e estabelecer a mesma como um fio condutor entre o conceito e o mundo. A percepção contínua de que não existe um antagonismo entre esses polos da linguagem, e sim que estes coexistem dentro do *corpus* que é a produção de conhecimento. Essa coexistência já apontei assim como existindo na produção de conhecimento kantiana, em que intuição e conceito estão conectados. Mesmo nas ciências exatas a utilização dos números como signos pressupõem o uso de um grau de metáfora, porque os mesmos só existem porque comunicam sobre um

¹⁸¹ Op. cit., (Capítulo II, primeira seção, Parágrafo 14, B 126)

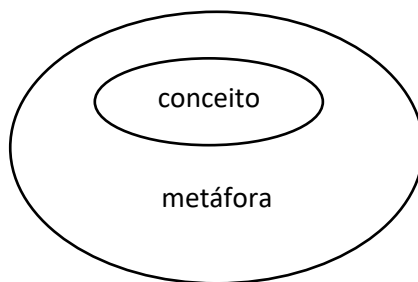
conhecimento prévio (conceitual) e possuem em si um espaço que a linguagem não pode preencher porque não pode ser informada. Manejando as interpretações de Blumenberg os números e os conhecimentos das ciências exatas, é possível representar de modo figural como está sendo entendido a relação conceito / metáfora:



Acima temos o que se entende como elipse. O seu conceito se baseia na noção de dois círculos sobrepostos e sua definição conceitual é: algebricamente, uma elipse é a curva no plano cartesiano definida por uma equação da forma:

$$Ax^2+Bxy+Cy^2+Dx+Ey+F=0$$

Logo, aqui temos uma demonstração conceitual do que é a elipse, mas o seu primeiro passo formou-se de uma intuição e com o esforço do conhecimento, o conceito passou a ocupar toda a elaboração do conceito, restando apenas um halo metafórico, que ainda permite que se conheça melhor a forma da elipse e, talvez, extirpar o halo metafórico. Quando tratamos de objetos de fundo filosófico-humanístico a configuração se modifica e se inverte.



A presença de um halo metafórico, a fim de gerar reconhecimento, como primeiro passo para a produção de conhecimento é explicitada da seguinte forma por Blumenberg:

O conceito também nos permite estabelecer lacunas no contexto da experiência, pois está relacionado ao ausente – mas não só para fazê-lo presente senão que ainda para deixá-lo ausente. Deve-se sempre dizer que falar sobre algo que não se percebe e não está dado constitui uma operação mental definida. (...) Deve-se pensar que onde o conceito alcança seu pleno cumprimento a necessidade da metáfora é

a menor possível ou que é aí que menos se adverte a necessidade de um sucedâneo do imagético.¹⁸²

O conceito não consegue dar conta do objeto literário pela premissa do *como se*, já que existe um espaço de semelhança e diferença, de reconhecimento e estranhamento no objeto literário. Por outro lado, como já aponta Kant, a própria forma estética não é formada por conceitos, ela não se fecha na mera representação, o objeto estético é formado por conceito segundo a fins:

A conformidade a fins pode, pois, ser sem fim, na medida em que não pomos as causas desta forma em uma vontade, e, contudo, somente podemos tornar compreensível a nós a explicação de sua possibilidade enquanto deduzirmos de uma vontade. Ora, não temos sempre a necessidade de descortinar pela razão (segundo a sua possibilidade) aquilo que observamos. Logo, podemos pelo menos observar uma conformidade a fins segundo a forma – mesmo que não lhe ponhamos como fundamento um fim – como matéria do *nexus finalis* – e notá-las em objetos, embora de nenhum outro modo senão por reflexão.¹⁸³

Assim, o espaço compartilhado entre autor e leitor na tessitura do texto se impõe. Compreendo o uso do termo *como se* aqui como o entendido por Hans Vaihinger, na obra *A filosofia do como se*, no qual apoia parte da argumentação empregada por Vaihinger se apoia em uma análise da *Crítica da razão pura* de Immanuel Kant, com algumas críticas sobre ela. Como premissa ele atribui ao emprego de ficções conscientes como base das pesquisas em diferentes campos, na ação e no prazer estético. A filosofia do *como se* contribui na percepção de que precisamos empregar ficções conscientes como base das pesquisas científicas, na ação e no prazer estético

A psique é, portanto, uma força orgânica de modelação; o que ela recebe modifica com os seus próprios meios e conforme a uma finalidade, sendo capaz tanto de incorporar o que é estranho quanto de se assemelhar ao que é novo. A mente não é apenas receptora, ela opera também por assimilação e processamento.¹⁸⁴

Com dito acima, o conhecimento é moldado pela intuição e pelo desejo [*Gebierde*] de conhecer, o que, seguindo a lógica kantiana, é impossível sem conceitos e construções reflexivas. Nesse sentido, o pensamento transforma as informações dadas

¹⁸² BLUMENBERG, Hans. *Teoria da não-conceitualidade*. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. P. 130.

¹⁸³ KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Editora Vozes: Petrópolis, 2014. § 10, B 34, páginas 65-66.

¹⁸⁴ VAHINGER, Hans. *A filosofia do como se*. Tradução e apresentação de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011, p. 105.

pela intuição e pelas emoções em conceitos, segundo Vaihinger. Isso possibilitaria a construção de imagens que permitem a avaliação de acontecimentos objetivos e reagir a eles. A necessidade de reconhecimento e conhecimento é o que possibilitaria a ação e uma relação com esse mundo objetivo. Seguindo no campo da psique, consciente e inconsciente teriam duas funções principais: ao primeiro se refere o pensamento lógico e ao segundo os processos elementares baseados na intuição.

As ficções propriamente ditas, no sentido mais rigoroso da palavra, são construções de representação que não apenas contradizem a realidade, também são contraditórias em si mesmas, por exemplo, o conceito de átomo, o da *Ding na sich* (coisa em si). Dela termos de distinguir aquelas construções de representação que contradizem exclusivamente a realidade dada, respectivamente, dela divergem, sem ser contraditórias em si; a classificação artificial, por exemplo. Poderíamos chamar estas de semificções (*Halbfiktionen*). Um e outro gênero não se encontram rigorosamente separados, pelo contrário, são interligados por formas transitórias. O pensamento principia divergindo levemente da realidade (semificções) e operando cada vez mais audaz, com estruturas de representação que não mais contradizem só o que é dado, são também contraditórias em si.¹⁸⁵

Logo, o que se entende normalmente por abstrato ou irreconhecível, estaria fora do campo do representável e é onde conceito e metáfora encontrarão espaço para elaborar-se com maior conforto. A noção de que os números apresentados acima como parte da elipse ou o conceito de liberdade são ambos ficcionais, partindo da experiência e da intuição de encontrar um meio de tornar comunicável ou conhecível.

(...) todas as verdadeiras ficções se caracterizam pelo fato de serem contraditórias e o conceito de espaço é permeado por ela. A concepção de espaço foi inventada e formada pela psique com a intenção de organizar os acontecimentos que lhe são dados – a massa caótica e contraditória das sensações. O espaço representa um constructo de representações com o qual nos familiarizamos progressivamente em sua totalidade, constructo esse que, por nos ser habitual parece real e completamente inofensivo.¹⁸⁶

Não tendo acesso ao acontecimento como ele foi, a imaginação é criadora e incitadora de situações que desafiam a premissa de “espelhamento da realidade” como foi feito durante muito tempo sobre a ficção. A possibilidade de revisitar uma cena ou um acontecimento até ele tomar significação e significado, é dependente da compreensão da limitação desse discurso. É nesta linha que está a noção de imageria, através de um léxico fechado de metáforas que Virginia Woolf busca fornecer como um

¹⁸⁵ Op. cit., 129.

¹⁸⁶ Op. cit., 187.

conjunto de imagens que se repetem nas obras para que o leitor possa revistar sua leitura sempre por um novo ângulo.

Os símbolos, que é o ponto seguinte de Vaihinger, vão de encontro com essa *intuição* ao tratá-los como ficções que nascem no mundo da imaginação sem um objetivo (ouso afirmar que muito similar ao modo como Kant entende a arte, uma finalidade sem fim), por isso eles possuem um aspecto fictício, mas com conceitos auxiliares, que visam à definição. Nem sempre se ambiciona ou busca que a metáfora ou a imagem alcance o nível de símbolo ou conceito. Nesse sentido, “o mundo das representações não é a imagem do mundo real senão instrumentos com o qual captamos tal mundo e o compreendemos subjetivamente”¹⁸⁷.

Ao tratar da *coisa em si* kantiana como mais próxima a uma ficção do que como uma hipótese, permite-se que este torne-se um instrumento de cálculo do real, e o mundo real como algo calculável e capaz de ser conhecido e pensado. Como fim (temporário) para essa curta excursão no pensamento de Vaihinger, é interessante a crítica que este faz a Kant, em que ao se aprofundar no caminho do conhecimento empírico e este só ser cognoscível através da experiência, faltou a Kant perceber que as emoções são as únicas coisas reais, e só através delas podemos enfim afirmar conhecimento sobre algum objeto ou sujeito.

Retornando à rota inicial, se estabelecem premissas básicas sobre a metáfora, oferecida por Blumenberg na mesma obra, retirada de Harald Weinrich, para o qual a metáfora é “uma palavra em um contexto pelo qual é determinado que ela dá a entender algo diverso do que significa” (WEINRICH *Apud* BLUMENBERG, 2013, p. 108). No entanto, o autor opta por dar continuidade à definição de Weinrich, complementando sua argumentação em torno do contexto que cerca a metáfora.

A força da oposição de uma metáfora à sua dissolução no meio expressivo homogêneo e integrado sem resistência ao contexto depende da audácia da metáfora (como Harald Weinrich o formulou), porém mais ainda da debilidade da determinação do contexto e, portanto, em termos filosóficos: da idealidade do conceito da razão pura, em cujo sistema de predicados entra a metáfora. Assim, uma frase que começa com o sujeito ‘o ser’ não só provoca que, com certeza, se esperem metáforas, senão que algumas delas manifestem

¹⁸⁷ Op. cit., p. 201.

uma insuperável resistência ao contexto. A essas metáforas chamamos metáforas absolutas.¹⁸⁸

Em *Naufração com espectador* (1979), Blumenberg traça uma experimentação da metaforologia, passando pelos autores gregos até Wittgenstein. Segundo o autor, o homem, ser vivo em terra firme, cria uma relação paradoxal com o mar e com a vida marítima: torna-a uma metáfora da existência. Aquele que deixa a segurança da terra firme é ao mesmo tempo um desbravador corajoso e um tolo que abandona a segurança garantidora de vida. É por conter esses dois sentidos que essa situação escapa à conceitualidade. Se fosse conceitual a mesma coisa não poderia abarcar a outra. De modo que a metáfora, tendo como uma das suas maiores características, a multivocidade e a manutenção das tensões entre elementos opostos, permite essa agregação de forças e vozes distintas em sua formatividade.

A contraposição de terra firme e mar irrequieto, enquanto esquema diretor para o paradoxo da metáfora da existência, permite-nos esperar que, para a intensificação das representações de tempestade marítima e de catástrofes, tem de haver uma configuração como que de realce que associe o espectador, que fica incólume, em terra firme, ao próprio naufrágio.¹⁸⁹

O estabelecimento desta relação de si mesmo, enquanto indivíduo, humano e espectador, e, do outro, que se encontra no centro do acontecimento e que, portanto, não pode falar sobre ele (como náufrago), ou vice versa, é onde reside o poder desta metáfora; justamente na sua possibilidade de metamorfose e adaptabilidade, característica presente de forma patente nessa metáfora.

A metáfora de sermos náufragos no mundo pressupõe que desejamos experiências não vividas, e por isso não passíveis de serem dizíveis, que nos levaram ao mar, seja para assistir ao naufrágio, seja pela entrada em uma embarcação. O que nos move é a curiosidade. A curiosidade como um motor é algo que nos aproxima (como indivíduos): “É apenas a curiosidade que leva os homens a contemplar da margem o barco com aflição no mar” (BLUMENBERG, 1990, 55). O ato de ver algo nos aproxima de uma possibilidade de aprendizado aliando o sentido do outro ao meu e criando uma nova percepção em torno do evento.

¹⁸⁸ Op. cit., p. 113.

¹⁸⁹ BLUMENBERG, 1979, p. 25.

O naufrago aprende sobre o seu naufrágio (no que, segundo Blumenberg, aproxima-se do sublime hegeliano) e sobre estar na margem do mar observando o espectador em algo combinado e recíproco. Os dois compartilham do naufrágio, os dois estão afundando juntos, por compartilharem de um momento único que não pode ser reproduzido ou explicado.

É somente pela curiosidade e pela possibilidade de se expressarem como espectadores que o humano se aproxima do evento, lembrando a ideia de um teatro vivo em que podemos nos aproximar do palco. A linha que separa o naufrago do homem em terra firme é pequena e dependente da capacidade do indivíduo sair do seu lugar moral superior. A metáfora aqui torna essa experiência mais palpável. Como compreender o *naufrágio com espectador* sem assimilar toda a sorte de pensamentos e sentimentos que unem esses dois indivíduos? O terror do naufrago, a curiosidade do observador, o sentimento de suspensão do tempo para ambos. O perigo é algo dado quando embarcamos e quando nos pomos próximos do mar.

A segurança do espectador é ameaçada pela figura do gênio mau que o poderia lançar ao mar – o todo desenrola-se no quadro deste dualismo da providência e do gênio mau. A metáfora é apenas uma figura de uma figura.¹⁹⁰

O terror só pode ser compreendido com figuras que possibilitem ao indivíduo entender o ocorrido, atravessando o caminho para a linguagem. Essa concepção será desenvolvida mais extensamente em *Paradigmas para uma metaforologia*, que expõe um projeto representativo que vê nos “horizontes” globais de sentido (vida, consciência ou história) que se modificam historicamente e que nos orientam teórica e praticamente. São estes horizontes que servirão de veículos para os verdadeiros protagonistas (as metáforas absolutas) com as quais se buscam resposta. Não as conseguindo, as perguntas objetivamente são impossíveis de eliminar, principalmente as que se referem à estrutura do mundo por toda a realidade. São como um incômodo reflexivo que não consegue se esgotar no pronunciar da questão, mas que cumprem seu papel de levar a discussão à frente, como um impulsionador de pensamentos.

A metáfora reclama uma originalidade em que estão enraizadas não só as províncias privadas e ociosas da nossa experiência, os mundos dos

¹⁹⁰ Op. cit., P. 64.

passantes e dos poetas, mas também os aspectos de preparado da atitude teórica que tornam a linguagem especializada tão estranha.¹⁹¹

As múltiplas possibilidades da metáfora é o que expõe sua potência de conseguir transbordar para além daquilo para qual ela é escolhida. Sua ambiguidade é o que a faz preciosa e parte fundamental na ideia de uma metaforologia que privilegiará a linguagem frente à teoria, aproximando-a da experiência e da estética, criando possibilidades de elaboração em torno das imagens que ambas podem estabelecer, e afastando-se da ideia de uma *mimesis* representativa, já que está liga-se diretamente à noção de teoria e de um ‘engessamento’ terminológico e conceitual, afastando qualquer possibilidade de elaboração da metafórica presente na linguagem.

Nossa língua é cheia de semelhantes exposições indiretas segundo uma analogia, cuja expressão não contém propriamente um esquema para o conceito, mas apenas um símbolo para a reflexão. Assim, palavras como *fundamento* (apoio, base), *depende* (ser segurado para cima), *decorrer* de algo (em vez de seguir), *substância* (tal como Locke se exprime: o suporte dos acidentes e diversas outras não são hipóteses esquemáticas, mas simbólicas, e exprimem conceitos não por meio de uma intuição direta, mas apenas segundo uma analogia com esta, isto é, // pela transferência da reflexão sobre um objeto da intuição a um conceito inteiramente diverso, a o qual talvez nenhuma intuição possa corresponder diretamente.¹⁹²

O autor objetiva atender à tarefa de Kant no parágrafo acima, explorando a dimensão simbólica, ao mesmo tempo que exprime conceitos, mobilizando o campo do metafórico, compreendendo-o como dimensões inseparáveis, segundo uma analogia que permite se referir a objetos ou a acontecimentos que possam corresponder a uma intuição, podendo elaborar assim um conhecimento sobre ele.

Logo, a analogia não dá conta de estabelecer um laço criacional, ela é sempre a mais simples e corriqueira possível, sem grandes interpretações, seguindo a primeira definição de Aristóteles, em que os polos da analogia perfeita sempre encontram os seus correspondentes (A está para B e C está para D). A analogia imperfeita acontece quando C não encontra D, formando a base para a metáfora. Enquanto a analogia se limita ao estabelecimento de uma relação com o real, a metáfora de criação é uma metáfora que tem um ganho duplo: ganha-se o vetor de diferença, que reconhece a semelhança,

¹⁹¹ Op. cit., P. 106.

¹⁹² KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016. p. 250

acrescentando um fator de estranhamento, e assim o vazio, espaço que permite a ação em cada leitor do texto literário, torna-se lugar de desenvolvimento e criação.

A metáfora passa a ser assim um substrato pré-reflexivo de orientações, de representações modelares elementares, que passam pelo processo de tentar se conectar com o inconsciente do leitor e transmitir sensações e estabelecer um conhecimento. Esse substrato pode tomar a forma de metáfora ou não, dentro da esfera expressiva. Quando sim, proporcionam todo um conjunto de juízos identitários, uma chave comum de compreensão.

Lo que, usando necesariamente a su vez metáforas, permite ir balizando una metaforologia como la propuesta, es ese “campo” de cuyos detalles deberán ocuparse, por su parte, las investigaciones estrictamente terminológicas, esse ‘subsuelo de impulsos que adoptan forma de imágenes’, cuya extremada labilidad no impide, sino todo lo contrario, el juego de substituciones y transformaciones historicas a que ese campo de lo pre-conceptual se encuentra inevitablemente sometido¹⁹³.¹⁹⁴

As metáforas absolutas são objetos de um conhecimento histórico e que o investigador pode sonhar através delas obter as respostas, mesmo indefinidas. Essas metáforas são capazes de traduzir as conjecturas e certezas que são valores fundamentais e reguladoras de atitudes, expectativas e omissões de uma época, que as produzia inconsciente de seu sentido. A metaforologia compreendia a si mesma como auxiliar da história conceitual e nesse sentido compreende a metáfora absoluta permite: ela é um instante de iluminação. O sentido que ela permite acesso é sempre um sentido temporário para a relação leitor-obra. O sentido não se encerra na representação, mas pensa (une) semelhança e diferença em outro nível. Permitindo um descolamento do real e dando o leitor a capacidade de possibilidade de pensar sobre sua própria existência como um terceiro. A metáfora absoluta nunca se esgota e ela não se limita ao tempo. A questão que se faz a ela só se desenvolve no desdobramento posterior à sua realização.

¹⁹³ BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforologia*. Tradução e introdução de Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Minima Trotta, 2003, p. 24.

¹⁹⁴ “O que, utilizando necesariamente metáforas por sua vez, permite demarcar uma metaforologia como a proposta, é esse “campo” cujos detalhes devem ocupar-se, por sua vez, as investigações estritamente terminológicas, esse ‘subsolo de impulsos que tomam a forma de imagens’, cuja extrema habilidade não impede, pelo contrário, o jogo de substituições e transformações históricas a que este campo pré-conceitual está inevitavelmente sujeito.” [Tradução Minha]

Las metáforas absolutas “responden” a preguntas aparentemente ingenuas, incontestables por principio, cuya relevancia radica simplemente en que no son eliminables, porque nosotros no las *planteamos*, sino que nos la encontramos como ya *planteadas* en el fondo de la existencia. Tenemos que tener aquí presente que una metaforología no puede llevar a un método para el *uso* de metáforas o para habérselas con las preguntas que se manifiestan en ellas. Al contrario: como cultivadores de la metaforología nos hemos privado ya de la posibilidad de encontrar en las metáforas “respuestas” a esas preguntas incontestables. La metáfora como tema de una metaforología en el sentido que aquí se ocupa es un objeto esencialmente *histórico*, de modo que el valor de su testimonio tiene como presupuesto que el propio hablante no poseía *ninguna* metaforología, y ni siquiera podía poseerla.¹⁹⁵¹⁹⁶

Logo podemos compreender que o autor não é consciente de sua inscrição temporal, quando se trata do uso da metáfora. A metáfora se aloca inconscientemente na estrutura que será indagada através dela, criando a barreira da busca do significado, tão presente na crítica no século XX. Dando um passo atrás em minha argumentação, não poderia seguir na elaboração em torno da metáfora absoluta sem explicar o papel da analogia, que atua como um aterramento da metáfora, como a base fina que sustenta maiores elaborações, inclusive a maior delas no sentido pensado por Blumenberg. Luiz Costa Lima fala em metáfora corriqueira e cotidiana como sendo um exemplo de maior atuação da camada analógica. Para exemplificar a metáfora banal, utilizado como exemplo um tipo de poesia popularizado pela via mediática no século XX pelo uso de analogias e de imagens como suportes para sua difusão, utilizando a poesia “Estrela”, de João Doederlin:

estrela (sujeito feminino)
 é quem feito catapora se multiplicou no céu, diria Carpinejar.
 são as manchas que o universo não tem vergonha de mostrar.
 são as pintas nas suas costas e as sardas no seu rosto.
 são as memórias de quem já partiu.
 é onde escreve o destino.

¹⁹⁵ Op. cit., P. 62.

¹⁹⁶ “As metáforas absolutas respondem a perguntas aparentemente ingênuas, incontestáveis por princípio, cuja relevância se radica em que não são elimináveis. Temos que ter aqui presente que uma metaforologia não pode levar a um método para o uso das metáforas ou para fazer perguntas que se manifestam nelas. Ao contrário: como cultivadores da metaforologia temos nos privado da possibilidade de encontrar nas metáforas ‘respostas’ à essas perguntas incontestáveis. A metáfora como tema de uma metaforologia, no sentido em que aqui se ocupa, é um objeto essencialmente histórico, de modo que o uso de seu testemunho tem como pressuposto que o próprio falante não possuía nenhuma metaforologia e nem sequer poderia possuí-la.” (Tradução minha)

é o brilho particular que algumas pessoas carregam no olhar.¹⁹⁷

[grifo meu]

Poderíamos até simplificar e utilizar uma analogia ainda mais sintética: Clara é como o sol, quando chega ilumina o ambiente. Enfim, vários exemplos seriam possíveis de serem abarcados aqui. O importante é que por mais agradável que seja, este não é o exemplo de uma metáfora que permita saltos interpretativos ou mesmo que os vise, já que traz consigo o sentido e o objetivo inerente a ela de modo claro. O espectro da diferença é minimizado o quanto possível para que a compreensão seja imediata.

A metáfora só pode irromper no vazio e na casca vazia abstrato-conceitualmente ‘impreenchível’, para falar deste modo. A alma do mundo realiza um movimento circular porque tem que imitar a razão e, no entanto, não pode fazê-lo adequadamente; em vez do conceito e dessa captação conceitual que concebe como casa própria, de uma “imagem”, reproduz no sentido literal, e seu reproduzir é a metáfora do reproduzido e metáfora do inalcançável.

O ‘impreenchível’ metafórico age dentro da coexistência entre metáfora e conceito contra o pensamento dominante da primazia do conceitual sobre o metafórico. O terreno em que a metáfora absoluta se move é ainda mais fértil, mas não menos difícil de ser atravessado, já que prevê a impossibilidade de transferência, transposição ou substituição de termo por outro; movimento possível na analogia. Ela é indecível, contendo em si uma carga metafórica que a afasta do conceito, estabilizando-se com uma margem mínima de compreensão (o núcleo mínimo do conceito e a base analógica).

O irrealizável assim se exemplifica: a alma não consegue alcançar a razão, mas não pode renunciar a ela, a rodeia e encontra desta forma a mais precisa “metáfora absoluta”, em que se realiza a mimesis. É por sua capacidade mutante que a metáfora pode apresentar o movimento de que ela é capaz de dar conta da adaptação das imagens que a história e a ficção demandam.

¹⁹⁷ DOERDELIN, João. *O livro dos ressignificados*. São Paulo: Paralela, 2017. P. 17.

O simbólico incluído sempre nas obras de Virginia Woolf, é o elemento de reconhecimento que ela propõe como estabelecimento temporal, mas que não se confunde com a metáfora por sua fixidez.

O desenho metafísico que faz com que o mundo brote como explicação da unidade divina da coincidência opositiva até a ‘metafórica explosiva’ uma busca legítima da estrutura interna do processo de criação retrocedendo no sentido inverso ao fundamental originário.¹⁹⁸

Essa é uma das propostas que tenho nesta tese, a de não justificar o uso das imagens e metáforas pela existência da autora, ou cair no *Zeitgeist* do século XX. É importante a consciência de que, na criação da *mimesis* da escrita woolfiana, as metáforas desempenham papel fundamental e que se estruturam de forma a permitir que se indague sobre uma investigação através da metaforologia.

Ao pensar a metáfora de forma criadora, e não simplesmente no sentido retórico, observo que a escrita de Virginia Woolf abre-se para diferentes sentidos possíveis e entra no terreno da indagação, que extrapola o ato de leitura unilateral, partindo para uma concepção de leitor ativo no texto de forma contínua e necessária para que ele cumpra seu papel comunicativo, como pensado enquanto texto ficcional. Ao passar próxima à simples analogia em alguns momentos, o leitor toma para si a responsabilidade de em conjunto com o texto mobilizar o texto de forma inteligente e não sempre ou apenas visceral, memorialista ou unidimensional.

A aproximação feita entre Blumenberg e Woolf parte do uso das metáforas conectadas à água, como forma de expressão do período entreguerras, como expressão do indizível, e a natureza surgiria como um caminho, como um retorno às origens da humanidade.

O estabelecimento da diferenciação entre metáfora e metonímia no seu sentido mais direto, pode se mostrar dúbio ou mesmo desnecessário para o que entendo como conjunto de metáforas. Não ignoro a proximidade entre a imageria e imaginário, dado que ambas nascem do mesmo conjunto semiológico, mas o primeiro termo se propõe com uma amplitude sensorial que não se encerra no campo do visível. Estabelecer um conjunto de metáforas próprias de cada obra e de cada autor possibilita observar como é construída uma rede que conflui em si todos os âmbitos delineados ao longo desse

¹⁹⁸ Op. cit., p. 245

capítulo: ritmo, símbolo e metáfora. A imagem é um primeiro contato que o leitor tem com o material narrativo que o autor dispõe, logo o mais comum e menos individualizado. O que está sendo proposto com a imageria é justamente uma conexão entre autor e leitor, de compartilhamento comum de metáforas que passem pelo âmbito da leitura de uma determinada temporalidade e que se permita atualizar na extremidade oposto ao autor no jogo do texto.

Esse caráter, mesmo que não sendo inovador, permite observar as obras (de diferentes formas de expressão) do século XX como sendo pertencentes a um determinado “lastro metafórico” que as une na construção da literatura em um período histórico que age já sob a égide da psicanálise e da busca de um sentido para a vida individual, buscando a saída do controle moral e religioso.

Utilizando a linguística como ferramenta para definir as diferenças entre metáfora e metonímia, recorre-se à leitura de Roman Jakobson que estabelece esses dois tipos de linguagem através da dissolução da linguagem nos afásicos. Na afasia, os substantivos específicos são substituídos por termos genéricos. Como um exemplo, a palavra ‘faca’, não pode ficar sozinha em uma frase, ela deve ser sempre acompanhada de sinônimos não óbvios como talher, apontador, cortador de maça. A palavra era mudada de forma livre, capaz de ocorrer isolada, para uma forma vinculada.

Para ele toda a expressão metafórica é feita através da substituição de paradigmas (A está para B, mas C não está para D), enquanto a expressão metonímica deriva da associação. Importante iniciar esse parêntese entendendo que a afasia é uma perturbação da linguagem, um distúrbio no ato comunicativo humano, que é tratado especialmente por psiquiatras e linguistas.

Falar implica a seleção de certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de mais alto grau de complexidade. Isto se evidencia imediatamente ao nível lexical: quem fala seleciona palavras e as combina em frases de acordo com o sistema sintático da língua que utiliza; as frases, por sua vez são combinadas em enunciados.¹⁹⁹

O caráter de seleção feito pelo falante é escolhido a partir do repertório lexical que ele e o destinatário da mensagem compartilham. O que sustenta uma troca de mensagens é o uso de um ‘fichário de representações pré-fabricadas’ mais ou menos

¹⁹⁹ JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Reis. São Paulo: Editora Cultrix, 1968. P. 37.

comum. O ouvinte ou destinatário deve escolher algo próximo ao repertório de possibilidades que o falante propôs para que a troca se estabeleça. Dentro desse parâmetro, a liberdade que se tem para o ato de fala está na composição de frases que se façam inteligíveis. É sempre de suma importância que entre remetente e destinatário se estabeleça uma forma de contiguidade para assegurar que a mensagem seja transmitida. Entre remetente e destinatário existe um hiato de tempo e espaço em que se a equivalência dos símbolos utilizados para que no final o destinatário reconheça, intérprete e seja afetado pela mensagem que ali ‘transita’, na relação interna de comunicação.

Jakobson utiliza para explicar a diferença entre metonímia e metáfora da palavra ‘choupana’. Questionando para pacientes afásicos ele recebeu como respostas ‘queimou’ e ‘pobre casinha’ já que são elas reações predicativas. A primeira estabelece um contexto puramente narrativo e a segunda conecta-se com a sintática e a semântica. ‘Cabana’ e ‘choça’ são sinônimas e o antônimo ‘palácio’ e as metáforas ‘toca’ e ‘antro’. Essas últimas poderiam substituir uma à outra por sua similaridade. ‘Palha’ e ‘pobreza’ são de fundo metonímico porque combinam e contrastam com a similaridade posicional e com a contiguidade semântica. É no manuseio desses fatores que o indivíduo revela seu estilo pessoal, seus gostos e preferências verbais.

Na poesia, diferentes razões podem determinar a escolha entre esses dois tropos. O primado do processo metafórico nas escolas romântica e simbolista foi sublinhado várias vezes, mas ainda não se compreendeu suficientemente que é a predominância da metonímia que governa e define efetivamente a corrente literária chamada de ‘realista’, que pertence a um período intermediário entre o declínio do Romantismo e o aparecimento do Simbolismo, e que se opõe a ambos. Seguindo a linha das relações de contiguidade, o autor realista realiza digressões metonímicas, indo da intriga à atmosfera e das personagens ao quadro espaço-temporal.²⁰⁰

Nas relações que Jakobson estabelece de conexão entre metáfora e poesia, e metonímia e prosa, deixa clara a opção por dar destaque ao aspecto criador que a metáfora possui, o que também é referenciado na análise de Blumenberg, como apontei acima. Isso posto, é possível afirmar que a imagéria se aproxima mais de uma ‘linhagem’ metafórica porque se propõe a uma amplitude de conexões e criações que tornam as frases prenes de sentido e de capacidade de comunicação que a metonímia

²⁰⁰ Op. cit., P. 57.

não possui pelo seu caráter de contiguidade, relacionando sempre o aspecto temporal como condicional para a sua criação.

Uma ponte que possível de ser construída sobre as metáforas em Virginia Woolf se apoia na obra de Monique Nathan, que apesar de seu título, *Virginia Woolf*, não se trata de uma biografia. A preocupação com a estruturação dos romances da autora é o que dita o tom do estudo, focando principalmente no livro *Os Anos*. A preocupação do artista deveria ser exprimir, não o objeto agradável, mas uma realidade alimentada pela experiência, era o grande objetivo das obras pós-impressionistas, construindo o que na década de 1910 ele nomeou como “visão”. A virada de forma de expressão em *Jacob's Room* é perceptível em outras duas obras publicadas no ano de 1922 como *The Waste Land* (T. S. Eliot) e *Ulysses* (James Joyce). O simbólico e o metafórico agem de forma firme nesses trabalhos, produzindo um conjunto de imagens e o que chamo de uma imageria (enquanto conjunto de metáforas próprias de cada autor), ou o que Blumenberg concebe como a metaforologia. Apesar de me aproximar muito do segundo, adianto que a principal diferença entre o que proponho e a metaforologia presente em Blumenberg é a busca do autor em torno do questionamento da verdade. A metáfora absoluta é uma metáfora que se realiza numa explosão e que gera uma metacinese (uma força decorrente da metáfora primeira), enquanto a imageria é uma “constelação” de metáforas absolutas.

Um novo passo para o delineamento da noção de imageria pode então ser dado. O termo vem da obra de Herbert Marder, ao compreender em Virginia Woolf um conjunto de metáforas que se repetem quanto à temática. No caso do autor, ele atribui à obra tardia woolfiana, após a autora completar seus 50 anos de idade, a característica do uso de metáforas ligadas à água para expressar ideias de experiência e de subjetividade. Aprofundando-se em outras perspectivas, reafirmadas por Monique Nathan, Alan White, Karen Smith, entre outros autores, encontro nos romances publicados ao longo da vida de Woolf e nos trabalhos de Katherine Mansfield e Thomas Woolfe, as metáforas em torno da água são recorrentes, criando um espaço de compartilhamento de visões em torno da experiência e das formas de narrativa após a Primeira Guerra Mundial.

O mar é uma extensão impessoal e serena da contemplação. As ondas se sucedem e morrem como nossas existências separadas; elas se

perdem no oceano como a vida do homem se perde na duração cósmica. Há no romance woolfiano um simbolismo da água que aparece em quase toda a literatura americana e inglesa do começo do século XX.

Nesse contexto, o espectro da discussão se amplia para outras metáforas que são mobilizadas na escrita ficcional da autora, em que a metáfora em Virginia Woolf constitui um elemento fulcral na composição de seus romances, ao atentar em mergulhar não só na subjetividade, mas na experiência narrativa que ela proporciona no uso do fluxo de consciência, renunciando à forma descritiva. Ou seja, ao priorizar a construção do jogo metafórico através do inconsciente, utilizando o evento como segundo plano.

Nesse sentido, ao ampliar a reflexão em torno dos elementos metafóricos em Virginia Woolf, não se pretende estabelecer um conceito, e sim criar, utilizando a expressão de Luiz Costa Lima, um esboço de conceito. O encaminhamento em torno da imageria se dá no interior da reflexão de ambos os teóricos (Costa Lima e Blumenberg) criando uma relação primal com outro esboço de conceito que é o de *mimesis* costalimeano. Um primeiro impulso na elaboração da noção de imageria se deu na leitura de Marder, mas amadurece ao longo das leituras de obras de Blumenberg (principalmente *Paradigmas para uma metaforologia* e *Naufrágio com espectador*) sendo que no segundo a interlocução com a metáfora do mar é um dos mais caros à minha pesquisa. Logo no início da obra a metáfora do mar se abre para a existência humana, algo que relaciono ao século XX, sendo que a estabelecimento como pertencente a uma linhagem especialmente moderna de pensamento.

Compreendendo a modernidade²⁰¹ como tendo sua primeira faísca nos escritos de Baudelaire e na noção de *flanêur*, a ideia de movimento se mantém nos séculos que virão, mesmo dentro do realismo. Em *Sobre a modernidade*, o movimento das cidades que estão efervescendo com novas formas de viver e de compreender a arte e o belo que é narrado.

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou

²⁰¹ Modernidade e modernismo são empregados de forma indiferente no Brasil. Contudo se há de considerar que modernismo implica na ênfase em caracterizações nacionais e/ou regionais, o que não cabe no uso do termo modernidade. A questão se torna mais delicada ao se considerar que modernista é qualificativo comum tanto a modernidade quanto ao modernismo.

combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro aprazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos.²⁰²

O belo e o sublime são questões que estão em constante discussão durante os séculos XVIII e XIX, mas qual a relação que estabeleço entre a compreensão de belo em Baudelaire e o apreço à natureza? O belo enquanto eterno é ligado ao natural, e não é algo inerente ao humano, e ao longo desses séculos eles vão se construir como paradigma a ser buscado nas artes.

A noção de modernidade acerca da modernidade abarca um longo espectro, seja de tempo, seja de expressão artística, e isso não é algo perceptível a um primeiro olhar na Inglaterra do século XX. A modernidade se constrói, utilizando aqui o termo que acho mais adequado, ao longo de dois séculos como uma busca de estabelecer um novo regime de crenças que permitam uma certa democracia das artes. É no bojo da reflexão sobre a democratização (aqui incipiente e voltada especificamente para a classe média) que a modernidade encontra espaço de ação, incluindo a inserção da natureza novamente. Não como paradigma ou como *télos*, mas como forma de identificação na busca de atribuição de sentido para o que se chama vida.

“O que é a vida?” é uma das questões que mais surgem ao longo dos cinco romances que analiso na tese, publicados entre 1925 e 1936, e sua intensidade vai apenas aumentando quando da progressão do tempo. A aproximação que realizo entre a ideia de metáfora e água é uma das tentativas de resposta para uma pergunta que termina com uma metáfora por si só. As ondas surgem na natureza devido a dois movimentos concomitantes do vento e da correnteza, pressionando a água para que se mova em diferentes velocidades e forças até atingir a praia. Os homens passam pela vida terrena pressionados por dois *a priori* base do pensamento kantiano, tempo e espaço, somos o tempo todo pressionados por eles. Como ignorar a força metafórica que Woolf põe na natureza como forma de construção de sentido?

²⁰² BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 10.

Capítulo III: O ensaio literário e o conto por Virginia Woolf

Poetry—this of course is an individual experience—suddenly bestows its beauty without solicitation; you possess it before you know what it contains.²⁰³

Pois imagino que a abordagem será completamente diferente dessa vez: sem andaimes; mal um tijolo à vista; toda crepuscular, mas o coração, a paixão, o humor, tudo tão brilhante como o fogo na névoa.²⁰⁴

Na história da crítica literária, o símbolo ou “alvo” de análise, em geral, se volta ao momento da produção da obra, e na poesia não é diferente. A presença de elementos subjetivos influencia, por vezes de forma excessiva, o processo de leitura e que durante muito tempo o início da análise crítica, o que leva a uma análise crítica enviesada. O modernismo e o *new criticism* se apresentam como saída desse comportamento analítico. A forma toma lugar de destaque quando se confronta o que se quer comunicar e, principalmente, como o comunicar passa por análises permeadas de individualidade e subjetividade por todos os lados.

Neste capítulo, pretende-se abordar duas modalidades de escrita muito importantes para a construção da fortuna crítica de Virginia Woolf: o ensaio literário e o conto. Os dois em geral são postos lado a lado, quase que como a mesma coisa, incluindo a edição *post-mortem* feita por Leonard Woolf que tomou a mesma dinâmica, não os diferenciando. O conto configurado como *short story*, se apresenta como uma ação que movimenta uma situação, de modo geral. Os contos de Virginia Woolf não possuem necessariamente pessoas, fazendo com que objetos, situações ou animais sejam, por vezes, o ponto referencial da história. Ele carrega uma potencialidade de diálogo com o leitor e com sua subjetividade que permite em um espaço curto de texto, uma história com grandes possibilidades de elaboração se construa. Max Bense pensa a proximidade da prosa com a poesia de modo a estabelecer uma composição entre o espaço de ação e a personagem.

²⁰³ “A poesia - é claro que é uma experiência individual - repentinamente confere sua beleza sem solicitação; você o possui antes de saber o que a contém.” [Tradução minha]

²⁰⁴ WOOLF, Virginia. Os diários de Virginia Woolf. (26 de Janeiro de 1920). Seleção e tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 58.

Podemos tentar capturar a perfeição íntima disso que ora chamamos de prosa, ora de poesia, definindo a prosa como uma espécie de poesia generalizada. Desse ponto de vista, o ritmo e a métrica, que caracterizam toda a poesia se transfeririam em suave continuidade para os períodos bem articulados e para a censura bem cortadas do estilo prosaico.²⁰⁵

O conto se aproxima dessa definição a partir do momento em que condensa a narrativa em ações que se resolvem ou reverberam para além do espaço limitado que o gênero possui, normalmente. Virginia Woolf normalmente escrevia contos como impulso inicial para uma história que precisava ser contada rapidamente, preferindo por vezes esse gênero por permitir que o tivesse escrito como em uma “rajada de vento”, pronto para a revisão e publicação em jornais e revistas literárias. A maior parte deles compilada em publicações após sua morte.

No caso do ensaio literário woolfiano, trabalho com a definição que Max Bense estabeleceu em “O ensaio e sua prosa”, no qual afirma que o ensaio pelo seu caráter narrativo subjetivo, permitindo que o seu autor desenvolva uma discussão de fundo crítico, “tateando” o objeto sem a preocupação de defini-lo. Desse modo, Bense defende que o ensaio literário visa à produção experimental, investigativa e indagadora.

Ao privilegiar a forma literária do ensaio, o crítico se instala naquele terreno intermediário entre o estado ético de um lado, e o estado estético-criativo de outro; não pertence a nenhum dos dois, seu lugar é essa zona intermediária, o que, de um ponto de vista sociológico, significa que ele se situa entre as classes e entre as épocas que ele encontra seus confrades ali onde se preparam as revoluções (explícitas ou silenciosas), as resistências e as subversões.²⁰⁶

O ensaio deixa entrever o objeto, um esboço de algo que pode vir a se tornar conceito, mas não vai obrigatoriamente seguir esse caminho. O ensaísta é um combinador de fatores que encontra novas formas de falar sobre o objeto dado. É na liberdade de estabelecer contextos e narrativas que o ensaísta consegue unir o âmbito ético e estético entre a prosa e a poesia.

Importante apontar que os contos/ensaios são espaço de experimentação para a autora. O intuito inicial é de encontrar elementos que aproximem o conto “The Haunted

²⁰⁵ BENSE, Max. “O ensaio e sua prosa”. In: PIRES, Paulo Roberto (org.) *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018. P. 111.

²⁰⁶ Op. cit., p. 119.

House”²⁰⁷ (1921) e a parte central de *To the lighthouse*, “Time passes”, (1927) ao jogar com a presença/ausência de seres inanimados ou não, vivos ou não.

Em “Time Passes”, a passagem do tempo é marcada pela degradação da casa, sendo perceptível no desgaste. O tempo e a casa são os elementos que marcam a expedição em que o narrador leva o leitor, demonstrando como a vida se manteve dentro da casa através da invasão da natureza nos cômodos, como o vento e a maresia. A seção foi publicada em 1927, como segunda seção de *To the Lighthouse* e, como conto autônomo enviado para Charles Mauron, na revista *Commerce* (1926). “Time Passes” foi a parte do livro escrita mais lentamente por Virginia Woolf, passando por diferentes aprimoramentos e revisões até que a satisfizesse. É a parte do romance em que a família Ramsay deixa a casa de férias e volta para a cidade, esquecendo o imóvel durante os anos de guerra e tragédia que abatem a família.

Já “The Haunted House” foi publicado na coletânea *Monday or Tuesday*, em 1921, pela Hogarth Press, como uma experiência diferente dos contos que havia escrito até aquele momento. O processo de experimentação demonstra como seriam articulados os mecanismos acionados na narração das duas histórias são eles parecidos, mas trabalham elementos similares de forma diferentes, buscando o mesmo efeito estético nos leitores.

“A casa assombrada”, seguindo o título traduzido por Hélio Pólvora em 1992, possui um narrador onisciente e o considero um conto guiado pelo psicológico, já que não possui muitas ações e estas são mais intuídas do que descritas, assim como os personagens. O desenrolar do conto enfatiza a casa como personagem, vai modificando seu ponto de vista de parágrafo para parágrafo. Em alguns momentos o leitor é um observador e em outro é o casal de vivos que observa os fantasmas em sua busca, narrando o seu encontro e suas sensações no confronto com os visitantes. Os fantasmas procuram algo pela casa sem se importar se o casal de vivos vai vê-los ou não, sem dizer exatamente do que se trata a busca. E na própria narração, por vezes, é possível observar a busca, num lusco-fusco, num jogo de esconder em que um dos lados não se importa muito em ganhar.

²⁰⁷ A versão que utilizarei nesse capítulo é a traduzida no Brasil de forma literal, como “A casa assombrada” por Hélio Pólvora, em 1992, publicada na coletânea *Objetos Sólidos* sob o selo da Editora Sicialiano. De meu conhecimento, existe apenas essa tradução do conto para o português.

“Foi aqui que o deixamos”, ela disse. E ele acrescentou: “Ah, também aqui!” “É em cima”, ela murmura. “E no jardim”, ele sussurrou. “Silêncio”, disseram, “para não acordá-los”. Não é que nos tenham acordado. De forma alguma. “Estão procurando-o; abriram a cortina”, alguém dizia, continuando a ler uma página ou duas. “Agora eles o encontraram”, outro afirmava, parando o lápis na margem. E depois, cansados de ler, um deles poderia erguer-se e verificar com seus próprios olhos: a casa deserta, portas escancaradas, somente os pombos silvestres arrulhando de satisfação e o zumbido da debulhadora vindo da fazenda.”²⁰⁸

Eles vão ocupando os cômodos da casa, nas portas abertas e na passagem de um lado a outro, enquanto o pulso da casa afirmava continuamente: “Seguro, seguro, seguro”, e o casal de fantasmas se relembra com carinho do tempo que havia passado na casa, juntos, embaixo de árvores.

Um instante depois a luz se desvanecia. No jardim, talvez? Mas as árvores giravam escuras em busca de um errante feixe de luz. Tão fino, tão raro, friamente mergulhado sob a superfície, o feixe que eu buscava ardia sempre atrás do vidro. A morte era o vidro; a morte estava entre nós; chegando primeiro para a mulher, centenas de anos atrás, deixando a casa, lacrando todas as janelas; os quartos ficaram escurecidos. Ele abandonou a casa, abandonou a mulher, foi para o norte, foi para o leste, viu as estrelas virarem no céu meridional; buscou a casa, encontrou-a largada embaixo dos Downs. “Seguro, seguro, seguro”, o pulso da casa batia satisfeito. “O tesouro é seu.”²⁰⁹

Isto é, quando a fantasma diz frases como “o feixe que eu buscava ardia sempre atrás do vidro. A morte era o vidro; a morte estava entre nós;” já se indica a inevitabilidade da morte, do esquecimento dos vivos e a continuidade da casa. Se por um lado a casa é formada pela lembrança vívida dos mortos e dos vivos, ao mesmo tempo é nela que se encontra a morte, viva e vista a partir de um elemento de intermédio, o vidro. Seguido de uma reviravolta, se há a indicação de que há um tesouro na brevidade do conto, esse mesmo tesouro só se revela quando nenhuma estrutura de autopreservação importa. Retirado o vidro, elemento de separação entre um e outro, entre vida e morte, resta apenas o reconhecimento de que o tesouro é ter no outro uma casa que palpita “seguro, seguro, seguro.”

Novamente o tema da morte aparece nas obras de Virginia Woolf, não como algo assustador, como deveria ser a reação dos vivos frente à visão de algo impalpável, mas um caminho de conexão de lembranças. A diferença que o modernismo inaugura

²⁰⁸ WOOLF, Virginia. “A casa assombrada” In. *Objetos sólidos*. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992. P. 116.

²⁰⁹ Op. cit., p. 117.

em relação à proposta do movimento anterior é ter na morte uma postura que não está ligada ao luto vitoriano, vestida em trajes escuros e tabu, isto é, uma morte que não se deve mencionar ou que é retratada como uma prisão ou ainda uma punição. Após a guerra, onde tem lugar uma escalada industrial da morte, os valores pudicos e limpos que o vitorianismo e seus correlatos têm já não satisfazem o público. Este fora incluído na guerra, a trincheira e os bombardeios civis apagam as fronteiras entre civis e militares, entre os que vivem e os que lutam. Essa inclusão esvazia de sentido uma literatura que via na morte um problema, mas não uma questão. Resultado prático de seu otimismo. Assim, o ocaso da Primeira Guerra (1914-1918) inaugura uma nova postura menos ingênua em relação à produção literária: sem cair em um otimismo barato ou em um niilismo auto destrutivo, a literatura passa a tomar a morte como aspecto fundacional de sua reflexão sobre o homem. Virginia Woolf não se isenta disso. Ela toma a morte como companheira e questão, ela pensa a vida, mas não deixa a morte de fora, sem medo, sem mágoas e sem arrependimentos que tornem essa última jornada algo menor que a própria vida. A geração de Woolf integra a morte de forma secular à vida. A ação substitui a essência como espécie fundante de uma literatura nova. Woolf dá um passo a mais, a morte passa a ser algo possível (*Time Passes*), aceitável (“The Gothic Romance”) e desejável (Septimus e Clarissa Dalloway em *Miss Dalloway*).

O casal de vivos já não se olha com o carinho com o qual os mortos se tratam. Nesse conto, a natureza ocupa um lugar quase bucólico, da árvore onde ambos dormiram um dia e que agora voltam a reencontrar, passando por vezes a impressão de que vivos e mortos estão conectados de alguma forma. Estariam os mortos visitando-se enquanto vivos para lembrar como eram?

Esse flerte com o “gótico” é interessante em Woolf, dado que não era o estilo usual de escrita que escolhia, mas em muito se assemelha aos contos desse gênero que Henry James escreve como “A outra volta do parafuso” (1898). No ensaio “The gothic romance” (1921), Virginia Woolf, ao fazer uma crítica ao livro de Edith Birkhead, *The tale of terror* (1920), aponta a limitação com a qual a autora lida com o gênero gótico e com as modificações sofridas por ele ao longo dos anos. A crítica de Woolf é um ataque à permanência de elementos metafísicos como centralidade do romance gótico. O questionamento à autora em questão é pela definição do gótico como um romance de choque entre o que é o que jamais deveria ser (algo como o maldito). Nesse sentido, me parece, que a permanência da centralidade do sobrenatural como questão para o gótico,

mesmo depois da guerra é uma perda em termos de ficcionalidade, uma vez que a estrutura narrativa se apregoa no real e em um modelo de perfeição que é automaticamente criado ao se estabelecer como verdade algo que jamais deveria existir (elemento de choque, como a experiência sublime) e não no que poderia ter sido (variante do *Als Ob*)

But perhaps Miss Birkhead would have increased the interest of her work if she had enlarged her scope to include some critical discussion of the aesthetic value of shock and terror and had ventured some analysis of the taste which demands this particular stimulus. But her narrative is quite readable enough to supply the student with material for pushing the enquiry a little further^{210, 211}.

Tendo na obra *The Otranto Castle* (1764) a referência básica sobre o gênero, Woolf aponta que Horace Walpole (1717 – 1797), Clara Reeve (1729 – 1807), e Mrs. Ann Radcliffe (1764 - 1823) são os fundadores de uma forma que utiliza ao imaginário medieval para trazer uma atmosfera de suspense sobre o natural (o medo que o homem tem de seu semelhante) e do sobrenatural (o medo do desconhecido, ou como vimos anteriormente, do homem frente ao que ele foi, seu reconhecimento).

In our day we flatter ourselves the effect is produced by subtler means. It is at the ghosts within us that we shudder, and not at the decaying bodies of barons or the subterranean activities of ghouls. Yet the desire to widen our boundaries, to feel excitement without danger, and to escape as far as possible from the facts of life drive us perpetually to trifle with the risky ingredients of the mysterious and the unknown^{212, 213}.

Para Birkhead, o gótico do futuro seria influenciado diretamente pelos avanços científicos e da psicanálise. Woolf concorda com essa postura, mas faz um contraponto interessante em que afirma que o romance de Henry James torna-se quase convencional quando comparado com a literatura produzida por Walpole. No ensaio “The supernatural in fiction”, publicado em 1917, ela afirma que o interessante nos romances

²¹⁰ Woolf, Virginia. *Virginia Woolf: The Complete Collection*. Edição do Kindle.

²¹¹ “Mas talvez a Srta. Birkhead tivesse aumentado o interesse por seu trabalho se tivesse ampliado seu escopo para incluir alguma discussão crítica do valor estético do choque e do terror, e tivesse se aventurado a fazer algumas análises do gosto que exige esse estímulo específico. Mas sua narrativa é legível o suficiente para fornecer ao aluno material para levar a investigação um pouco mais longe.” [Tradução minha]

²¹² Idem.

²¹³ “Em nossos dias, nos gabamos de que o efeito é produzido por meios mais sutis. É com os fantasmas dentro de nós que estremeçemos, e não com os corpos decadentes dos barões ou as atividades subterrâneas dos demônios. No entanto, o desejo de ampliar nossos limites, de sentir excitação sem perigo e de escapar o mais longe possível dos fatos da vida nos leva a brincar perpetuamente com os ingredientes arriscados do misterioso e do desconhecido.” [Tradução minha]

góticos e com elementos fantasmagóricos é a possibilidade de examinarmos nosso medo e brincar com ele, tornando-o mais próximo de nós.

A rational age is succeeded by one which seeks the supernatural in the soul of man, and the development of psychical research offers a basis of disputed fact for this desire to feed upon. [...] But what is it that we are afraid of? We are not afraid of ruins, or moonlight, or ghosts^{214, 215}.

O que passa a ser temido já não tem mais características monstruosas, passando a habitar o outro lado da cama, o vizinho que age de forma diferente, uma idosa prestativa no escuro; como podemos ver no ensaio sobre Henry James, publicado em 1921.

Can it be that we are afraid? But it is not a man with red hair and a white face whom we fear. We are afraid of something, perhaps, in ourselves. In short, we turn on the light. If by its beams we examine the story in safety, note how masterly the telling is, how each sentence is stretched, each image filled, how the inner world gains from the robustness of the outer, how beauty and obscenity twined together worm their way to the depths—still we must own that something remains unaccounted for. We must admit that Henry James has conquered. That courtly, worldly, sentimental old gentleman can still make us afraid of the dark^{216, 217}.

O medo toma uma forma visível, habitando o cotidiano. Maria Aparecida de Oliveira, em “Virginia Woolf e o gótico” (2020), reafirma a visão do medo produzida essencialmente como humano no século XX, e que seria inclusive alvo de análise de Freud, no estudo sobre “o homem de areia”.

Woolf percebe que os fantasmas de Henry James têm pouca semelhança com aqueles violentos e sangrentos do passado, mas que, principalmente, têm suas origens dentro de nós mesmos. Embora os tempos tenham mudado, os métodos utilizados por Mrs. Radcliffe nos parecem obsoletos, Woolf admite que os novos escritores devem recriar novos métodos. Como Edith Birkhead havia notado, o gótico, enquanto gênero, foi mudando de acordo com as épocas, incorporando

²¹⁴ Idem.

²¹⁵ “Uma era racional é sucedida por outra que busca o sobrenatural na alma do homem, e o desenvolvimento da pesquisa psíquica oferece uma base de fatos contestados para alimentar esse desejo. [...] Mas do que é que temos medo? Não temos medo de ruínas, ou luar, ou fantasmas.” [Tradução minha]

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ “Será que estamos com medo? Mas não é um homem de cabelos ruivos e rosto branco que tememos. Temos medo de algo, talvez, em nós mesmos. Resumindo, acendemos a luz. Se por seus feixes examinamos a história em segurança, observe quão magistral é a narrativa, como cada frase é esticada, cada imagem preenchida, como o mundo interior ganha com a robustez do exterior, como a beleza e a obscenidade entrelaçadas rastejam para as profundezas - ainda devemos reconhecer que algo permanece inexplicado. Devemos admitir que Henry James conquistou. Aquele velho cavalheiro cortês, mundano e sentimental ainda pode nos deixar com medo do escuro.” [Tradução minha]

as novidades de cada uma delas e se reinventando de acordo com as necessidades do público.²¹⁸

Identificar alguns pontos que aproximam a autora desse jogo com o fantasmagórico é interessante, se pensarmos no tratamento transversal que ela dá a personagens como Minta e Paul Rayley na terceira parte do romance, na voz de Lily Briscoe se perguntando sobre sua vida de casados. Não chegamos a saber ao certo o que aconteceu com o casal, apenas as especulações que a pintora faz sobre suas vidas.

Os Rayley, pensou Lily Briscoe, apertando o tubo de tinta verde. Ela juntou impressões sobre os Rayley. Suas vidas surgiam-lhe numa série de cenas; uma, na escadaria, de madrugada. Paul tinha chegado e tinha ido deitar cedo; Minta tinha se atrasado. Ali estava Minta, de grinaldas, colorida, vistosa, perto das três horas da manhã. Paul saiu do quarto em pijamas carregando um atizador para o caso de serem ladrões. Minta estava comendo seu sanduíche, de pé no meio da escada, junto a uma janela, à luz cadavérica da aurora, e havia um buraco no tapete. [...].²¹⁹

É o mesmo o tratamento dispensado a Mrs. Ramsay após sua morte, e que transparece no ato do Mr. Ramsay de virar na cama procurando sua mulher pelos corredores da casa na noite. É um livro sobre morte, o que não significa que seja sobre pessoas morrendo, é sobre a morte de uma perspectiva de aceitação. A morte existe e é parte do mundo que Virginia Woolf deseja traçar em *To the Lighthouse*.

Retomando dessa pequena digressão, podemos pensar a casa como uma personagem, assim como os casais. Ela é que abriga os reencontros e desencontros que estes passam, e que demonstra como era a dinâmica entre eles, denotando uma melancolia que se impõe no andamento da narrativa:

E isso, pensou Lily, pegando tinta verde com o pincel, isso de inventar cenas sobre elas é que chamamos de ‘conhecer’ as pessoas, de ‘pensar’ nelas, de ‘gostar’ delas. Nenhuma palavra disso era verdade; ela o tinha inventado; mas, de qualquer maneira, era desse jeito que as ficava conhecendo. Ela continuou a cavar túneis para encontrar seu caminho na pintura, no passado.²²⁰

Ela também é a mediação entre vida e morte. Ela mesma é saturada e deixa de ser mero símbolo para se tornar também um elemento vivo nas metáforas que dela

²¹⁸ OLIVEIRA, M. A. de. “Virginia Woolf and the Gothic”. Itinerários, Araraquara, n. 47, jul./dez. 2018. P. 29. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10723/8100> (último acesso em 02/12/2020)

²¹⁹ WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, pp. 148-149.

²²⁰ Idem.

fazem. A saturação é um elemento constante na obra de Woolf. Uma vez que ela tome elementos comuns para construir suas metáforas sob a forma do fluxo de consciência, a saída mimética que garante o vetor da diferença é justamente o ultrapasse saturado da palavra. A palavra se torna em uma frase, símbolo dela mesma e da ação motriz que forma o efeito estético, para então se tornar algo que não se subsume ao real sentido original da palavra ou ao referencial simbólico dela, a palavra deixa de ser mero signo e se torna metáfora explosiva ou não.

Nesse sentido, a construção de uma imageria que conecte as duas narrativas se encontra no potencial fantasmagórico que traz consigo um simbolismo que remete à sobrevivência do humano após o final da atuação do humano traçado na busca. No caso de “The Haunted House”, os fantasmas têm como objetivo uma busca de algo que foi deixado para trás, como uma memória do tempo em que ocupavam o espaço próximo à natureza.

O vento brame na avenida. Árvores se curvam e se inclinam nesta e naquela direção. Raios de luar salpicam e se espalham selvagememente na chuva. Mas o raio de luz de um lampião tomba direto da janela. A vela queima hirta e serena. Andando pela casa, abrindo as janelas, aos sussurros para não nos acordar. O casal espectral procura o seu júbilo.²²¹

No conto, o tesouro não está dentro da casa, mesmo passando por ela, transformando-a em um santuário de memória, e por isso é no jardim onde eles passavam o tempo juntos, antes da esposa falecer e o homem ir embora, deixando o lugar para trás.

“Seguro, seguro, seguro”, o coração da casa bate orgulhosamente. “Longos anos —” ele suspira. “E mais uma vez vocês me encontraram”. “Aqui”, ela murmura, “dormindo; no jardim, lendo; rindo, rolando maçãs no sótão. Aqui deixamos o nosso tesouro. —” Inclinando-se, a luz deles ergue minhas pálpebras. “Seguro! Seguro! Seguro!” o pulso da casa bate selvagememente. Despertando, eu grito: “Ah, é este então o *seu* – tesouro enterrado? A luz no coração”.²²²

O final do conto revela que o tesouro que os fantasmas tão zelosamente buscam se encontra dentro do coração dos moradores vivos. Uma forma de continuarem na casa, e confirmando que a parte que os retém no mundo terreno ainda se mantém viva em alguém dentro da residência tão querida por eles. Essa é apenas uma das interpretações

²²¹ WOOLF, 1992, P. 117.

²²² Idem

possíveis do conto, e essa é uma das coisas mais importantes na prosa curta de Woolf. Ela não se detém em uma única explicação, já que a busca de significado é um dos motes de sua escrita, e o que permite o processo de individualização da leitura.

A seção “O tempo passa” de *To the Lighthouse*, transforma o tempo e a casa em dois personagens que trocam o tempo todo. A natureza que invade a casa e, sem pena, deixa marcas que permitem ao leitor reconhecer seus movimentos.

Nada se mexia na sala de estar, ou na sala de jantar, ou na escadaria. Apenas, através das dobradiças enferrujadas e do madeirame inchado pela umidade marítima, certos ares, apartados do corpo do vento (afinal, a casa estava em ruínas), insinuavam-se pelos cantos e aventuravam-se casa adentro.²²³

E assim percebe-se a sua ação:

Quase se imaginá-los, enquanto entravam na sala de estar, questionando e querendo saber, brincando com as pontas do papel de parede descolado, perguntando: iria se sustentar por muito mais tempo, quando iria cair?²²⁴

De certa forma, a seção destoa do livro em seus primeiros capítulos por não trazer movimentos visíveis, fazendo um uso da poética para trazer o aspecto rítmico que ela demanda. Se no romance vitoriano a passagem de tempo é um elemento visível e acessível à racionalidade, como a passagem de meses, em Virginia Woolf, o tempo é devolvido aos elementos da percepção e descrito tomando um certo vocabulário afetivo. A natureza que se entranha na casa marca o tempo, mas que tempo? Não é o tempo real-racional, mas um tempo autêntico. Virginia Woolf afirmou em seu diário em 27 de junho de 1925:

“Mas enquanto tento escrever, componho *To the lighthouse* – o mar será ouvido do começo ao fim. Tenho a impressão de que vou criar um novo nome para meus livros para substituir “romance”. Um novo – de Virginia Woolf. Mas o quê? Elegia?”²²⁵

É na parte do meio do romance que o mar se faz ouvir de forma mais contundente, e seu desejo de chamar de elegia se refere a algo que já passou e que merece uma menção honrosa. Outro ponto interessante sobre o romance é dado pela crítica que toma o farol como um símbolo fálico, como foi interpretado por críticos da

²²³ WOOLF, 2017, P. 110.

²²⁴ Idem.

²²⁵ WOOLF, Virginia. Os diários de Virginia Woolf. Seleção e tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. P. 113.

época da publicação na década de 1920. Este ponto a incomodava muito, como observado por John Lehman.

Já houve quem observasse que esse é um símbolo tanto masculino quanto feminino: fálico, e uma imagem solitária do destino masculino para James, e seu pai; é também acariciador, dando à Mrs. Ramsay uma extática realização interior. O farol, naturalmente, é mais do que isso; como todos os símbolos poéticos de grande força, que podem ser sentidos, mas nunca verdadeiramente explicados pela mente analítica.²²⁶

Parece uma tentativa falha de leitura psicanalítica freudiana da obra, o que acarreta um desconforto na produtora da narrativa, o que nos anos 1990 ganha relativa força com os trabalhos de Louise DeSalvo²²⁷ como *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on her Life and Work* (1989), em que lê a vida da autora sob a lente do abuso sexual e suas consequências no trabalho da autora.

Virginia Woolf detectou o problema de tratar o simbolismo de forma diferente da que comumente era vista. O simbolismo que ela insere no livro é traçado nas formas do romance, possuindo diferentes ângulos que permitem ao leitor ter uma perspectiva a cada posição tomada. Isso é observável em um trecho da carta de Virginia Woolf a Roger Fry após a publicação de *To the Lighthouse*.

I meant nothing by *The Lighthouse*. One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together. I saw that all sorts of feelings would accrue to this, but I refused to think them out, and trusted that people would make it the deposit of their own emotions – which they have done, one thinking it means one thing, another, another. I can't manage Symbolism except in this vague, generalised way. Whether its right or wrong I don't know, but directly I'm told what a thing means, it becomes hateful to me^{228, 229}.

A leitura que Woolf busca e propõe ao leitor é de criar possibilidades para o processo de imersão em sistemas dominantes diversos. Nesse sentido, afirma-se que os livros de Woolf trabalham o simbolismo que possui uma abertura para a mudança

²²⁶ LEHMAN, John. *Virginia Woolf*. Série Vidas Literárias. Tradução de Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989, p. 59.

²²⁷ A autora também é responsável por encontrar e editar o primeiro esboço de *Voyage Out* (1920), ainda sob seu primeiro nome *Melymbrosia*, em 1981.

²²⁸ WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf*. Volume III. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann, Londres: Hogarth Press, 1975. Nº 1764, p. 385.

²²⁹ “Não quis dizer nada com *To the Lighthouse*. É preciso ter uma linha central no meio do livro para manter o desenho unido. Eu vi que todos os tipos de sentimentos resultariam nisso, mas me recusei a pensar sobre eles e confiei que as pessoas fariam disso o depósito de suas próprias emoções - o que elas fizeram, um pensando que significa uma coisa, outro, outro. Não consigo gerenciar o Simbolismo, exceto dessa forma vaga e generalizada. Se é certo ou errado, eu não sei, mas se me dizem diretamente o que uma coisa significa, ela se torna odiosa para mim.” [Tradução minha]

desses sistemas impedindo que a obra se esgote nela mesma. Esse simbolismo não se refere a uma substituição de uma coisa por outra de modo automático como acontece nas literaturas realistas, com o uso constante da analogia. O que Woolf propõe é o simbólico que visa ao individual, comunicando-se com uma instância da interioridade que não demanda validação externa.

As casas de “Haunted House” e de “O tempo passa” possuem similaridades entre si que são importantes de serem notadas. Os moradores das casas aparecem como parte da residência, mas não impedem uma vida autônoma delas. Elas são personagens dentro das histórias, tem papel atuante no desenrolar do enredo. As casas retêm as memórias e as características que os residentes deixaram para trás, mas sem se tornarem simplesmente peças em um jogo de representação, como podemos ver no xale verde de Mrs. Ramsay sobre os chifres da caveira que decoram o quarto das crianças, para afastar o medo de Cam, no momento em que os coloca para dormir.

Mas Cam devia dormir (tinha grandes chifres, disse Cam) – devia dormir e sonhar com lindos palácios, disse a Sra Ramsay, sentando ao seu lado na cama. Ela podia ver a caveira, disse Cam, se ramificando em sua direção e cobrindo todo o quarto. Era verdade. Onde quer que pusessem a lamparina (e James não podia dormir sem uma lamparina acesa) sempre havia uma sombra em algum lugar. “Mas pense, Cam, é apenas um porco velho”, disse a Sra Ramsay, “um belo porco preto como os porcos da fazenda”. Mas Cam achava que era uma coisa horrível, multiplicando-se para cima dela por todo o quarto. “Bom”, disse a Sra Ramsay, “então vamos cobri-la”, e todos a viram ir até a cômoda, e abrir rapidamente as gavetinhas uma após a outra, e não vendo nada que servisse, tirou rapidamente o próprio xale e enrolou-o em volta da caveira, voltas e voltas e mais voltas, e então voltou para Cam e, quase deitada, repousou a cabeça no travesseiro, ao lado de Cam, e disse como tinha ficado bonito afora; que as fadas a adorariam; era como o ninho de um pássaro; era como uma bela montanha como as que ela tinha visto no estrangeiro, com vales e flores e sinos batendo e pássaros cantando e cabritinhos e antílopes e...²³⁰

Todos esses elementos de fundo poético e que buscam, através de sua rítmica imprimir a cena da mãe contando uma história de dormir, fazendo com que, mesmo que o leitor não tenha tido essa experiência, consiga identificar e estabelecer contato com essa cena. O mesmo acontece em “O tempo passa”, no modo como o tempo se denunciava nos passadiços da casa são o que delineio como imageria, já que produzem

²³⁰ WOOLF, 2017, pp. 100-101.

sensações que tomam todos os sentidos: a visão da casa que aciona a memória e as lembranças, o cheiro do mar, o som das ondas quebrando na praia.

Assim, com as luzes todas apagadas, a lua encoberta, e uma chuva fina tamborilando no telhado, teve início uma tromba d'água de imensa escuridão. Nada parecia sobreviver ao dilúvio à abundante escuridão que, insinuando-se pelos buracos das fechaduras e pelas frestas, metia-se pelas venezianas, atingia os quartos, engolia aqui um jarro e uma bacia, ali um vaso com dalias rubras e amarelas, acolá as agudas quinas e o sólido corpo de uma cômoda. Não era só a mobília que se desintegrava; não restava quase nada de corpo ou mente pelo qual se pudesse dizer: “isto é ele” ou “isto é ela”. Às vezes, uma mão se erguia como que para segurar alguma coisa ou talvez para se defender de alguma coisa; ou alguém gemia ou se ria às gargalhadas, como que compartilhando uma anedota com o nada.²³¹

A corrosão que a casa denuncia se propõe como uma forma de conectar experiências do vivido a fim de produzir no leitor um efeito estético que possa incluir diferença no que poderia ser apenas uma tentativa de cópia do que se costuma afirmar como real. Esse mesmo efeito se liga a um arco maior dentro da obra de Woolf: o que indico como imageria é a capacidade que o somatório desses efeitos estéticos tem de formar um mapa de pequenas explosões metafóricas que se correlacionam com uma explosão maior sob a forma de necessidade de narrar e do rompimento geracional que Woolf experimenta e faz parte. A imageria é um elemento que vai além da obra isolada em sua explosão metafórica, sendo de modo nenhum resume a obra, mas faz com que essa se finque em uma reflexão por parte da autora sobre a sua ficção e as que a cercam como geração e herança.

Quando Virginia Woolf retira as personagens de cena e deixa apenas as bases do texto, tempo e espaço, agindo sobre a casa, ela permite que aflorem interpretações no silêncio. Não é um vazio o que Sra. Ramsay deixa, e sim uma falta. O vazio pressupõe a ignorância do que antes ocupava aquele espaço, e, sabendo que a família abandonou a casa com a morte da matriarca, o que se percebe é a falta. O sentido da narração da casa está diretamente conectado com a falta que mãe faz nas ações. É diante do abandono da casa, a temporalidade da natureza invade o ambiente onde os acontecimentos se desenrolam. Sendo o tempo um *a priori* humano, Virginia Woolf busca demonstrar sua passagem tomando elementos que não são acessíveis ao entendimento (conhecer

²³¹ Op. cit., PP. 109-110.

imediatos) do homem, jogando com a capacidade de interação com a instância do conhecimento para além do entendimento.

Ao fazer com que o leitor reflita na duração do tempo em que a casa e a natureza são os parâmetros apriorísticos (tempo e espaço), a autora permite a abertura de uma experiência para além das personagens na leitura, fazendo com que o leitor, participe da obra e não fica apenas na imediatez de seus ensinamentos. Esse jogo entre o leitor e o texto inclui o leitor na realidade da obra e mais, democraticamente, conforme o projeto modernista de crítica, ao leitor se possibilita a reflexão crítica independentemente se correta ou extravasada. Politicamente, o projeto modernista foi falho e vencido pelo autoritarismo que se manifesta em diversas formas no ocidente, mas em termos de ficção, o ganho é imenso: se abre a fronteira da literatura, mas também da crítica e dessa forma o leitor participa da obra no espaço, tanto quanto no tempo. A obra se torna parte da realidade, em troca, o leitor se torna peça-chave na realização mimética. Tanto por sua atualização, quanto pela sua crítica possível.

Cada pedaço de papel de parede que cai é um acontecimento, que está ligado à simbologia que vem sendo citada. O abandono da casa se relaciona ao início da Primeira Guerra Mundial, e à expectativa quanto aos eventos. As possibilidades que Virginia Woolf buscou no romance, se encontra nas cavernas que foram feitas ligando as personagens, conectando-as.

Paul puxou um lindo relógio de ouro de um pequeno estojo de camurça para mostrar-lhe. E enquanto ele o segurava na palma da mão diante dela, ela sentiu: “Ele sabe tudo a respeito. Não preciso dizer nada”. Ele estava lhe dizendo, enquanto lhe mostrava o relógio: “Consegui, Sra. Ramsay. Devo tudo isso à senhora”. E vendo o relógio de ouro na mão dele, a Sra. Ramsay sentiu: Que sorte extraordinária a de Minta! Está se casando com um homem que tem um relógio de ouro num estojo de camurça! “Como eu gostaria de ir com vocês”, exclamou. Mas foi contida por algo tão forte que ela jamais sequer pensou em perguntar-se o que era. Naturalmente, era-lhe impossível ir com eles. Mas teria gostado de ir, não fosse pela outra coisa, e intrigada pelo absurdo de seu pensamento (que sorte esposar um homem com um estojo de camurça para o seu relógio), dirigiu-se, com um sorriso nos lábios para a outra sala, onde o marido estava sentado, lendo.²³²

O casamento de Minta e Paul pode ser visto no romance de perspectivas diferentes, mas nunca de forma direta. Não é através dos olhos deles que vemos o

²³² Op. cit., PP. 102-103.

pedido de casamento, tudo é visto por fora e exprimido por eles de forma a agradar a Sra. Ramsay. Como se tudo tivesse sido arquitetado por ela desde sempre, e fosse uma prova de seu sucesso, parte da dominação que estabelece sobre a família.

Quando após o jantar, o casal Ramsay fala sobre o casamento de Paul e Minta Rayley, a narrativa se aprofunda, como que preparando para adentrar o terreno pelas cavernas de pensamentos das personagens. A construção do “diálogo” silencioso entre o casal Ramsay, dá o tom de um primeiro mergulho nas conexões, permitindo ao leitor um vislumbre da intimidade compartilhada por eles.

Tinha completa confiança nele. E pondo tudo isso de lado, tal como se deixa para trás, num mergulho, ora uma alga, ora uma palha, ora uma bolha, sentiu novamente, mergulhando mais fundo, o que sentira no vestíbulo enquanto os outros estavam conversando: Há algo que quero – algo que vim buscar, e afundava cada vez mais, com os olhos fechados, sem saber muito bem o que era. [...] Os olhos deles se encontram por um segundo; mas não queriam se falar. Não tinham nada para dizer, mas algo parecia, entretanto, fluir dele para a ela. Era a vida, a sua potência, era o tremendo humor, sabia ela, que o fazia dar tapinhas nas pernas. Não me interrompa ele parecia estar dizendo, não diga nada; apenas fique aí sentada.²³³

O diálogo entre o casal é silencioso inicialmente como que aguardando o momento em que ambos concordariam em estabelecer contato um com o outro. O desejo que a Sra. Ramsay sente não tem objeto direto, está disperso na busca. O que ela sente é um vazio. A felicidade que ela sente é diretamente ligada ao momento que vive e não um direcionamento do futuro. Retomando o ponto discutido no capítulo anterior, quando trato da leitura do conto dos Irmãos Grimm feita por ela e sua batalha pela vida: Nunca mais serão tão felizes. O desejo é de manter a família e ter parte em tudo, e é nesse desejo que a casa pulsa na segunda seção, do desejo de manter cada pedaço dentro de si mesma, como que retendo as histórias ali construídas.

Assim, com a casa vazia e as portas trancadas e os colchões dobrados, aqueles ares extraviados, guarda-avançada de grandes exércitos, sopravam furiosamente, varriam mesas nuas, mordiscavam e abanavam, nada encontrando nos quartos ou na sala de estar que lhes resistisse inteiramente, mas apenas a tapeçaria da parede que ficava batendo, a madeira que rangia, as penas nuas das mesas, as caçarolas e as louças já encrostadas, embaciadas, rachadas.²³⁴

²³³ Op. cit., pp. 104-105.

²³⁴ Op Cit. P. 112.

É na personagem da Sra. McNab, que vai limpar a casa antes que ela seja vendida, que o silêncio é rompido, e é através dela que somos inteirados sobre os destinos dos filhos do casal Ramsay: Prue morre de uma doença de parto com o bebê, Andrew morto na guerra. O pensamento da empregada é direto: “mas todo mundo tinha perdido alguém durante esses anos”. As lembranças da Sra. Ramsay por parte da empregada vão acordando os cômodos do que Woolf descreve como um longo sono.

O que devia fazer com elas? Elas tinham traças – as coisas da Sra. Ramsay. Pobre senhora! Ela nunca mais ia precisar delas. Tinha morrido, diziam; anos atrás, em Londres. Havia a velha capa cinza que ela vestia quando trabalhava no jardim (a Sra. McNab tocou-a). Podia vê-la, enquanto subia pela estradinha, com as roupas lavadas, inclinada sobre as suas flores (o jardim agora dava pena de ver, com tudo crescendo por todo lado, e com coelhos saltando dos canteiros sobre a gente) – podia vê-la com um dos filhos do lado, naquela capa cinza. Havia botinas e sapatos ali, e uma escova e um pente deixados sobre o toucador, à vista de todo o mundo, como se ela esperasse voltar amanhã (Tinha morrido repentinamente, diziam).²³⁵

A falta da Sra. Ramsay é o fator principal no final da segunda seção e toda a terceira seção do livro. Mas a casa ainda é a maior personagem, que denota a maior parte das sensações que o texto vai indicar. Mesmo que os donos mandassem dinheiro regularmente, as dificuldades da guerra teriam impedido a manutenção correta, e justificava a ausência deles a cada verão. É a ausência que permite a Virginia Woolf lançar mão de um ritmo diferente do que estava conduzindo o romance para falar sobre a estagnação em que a casa mergulha com o seu abandono, e permite a utilização de um lirismo que conecta as diferentes tentativas de ida ao farol. Somente quando a narrativa se aparta das questões rotineiras é que se percebe a passagem do tempo em Woolf. Ela só permite ver o tempo quando não há mais ação.

A casa foi abandonada; a casa foi deixada sozinha. Foi abandonada como uma concha numa duna, à espera de ser enchida com grãos de sal seco, agora que a vida a deixara. A longa noite, parecia ter se instalado; os frívolos ares, mordiscando, os úmidos sopros, remexendo, pareciam ter triunfado. [...] Sem pressa, sem propósito, o xale dançante balançava pra lá e pra cá.²³⁶

E ainda:

Pois agora chegara aquele momento, aquela hesitação, em que a aurora treme e a noite se detém, em que uma pena, se posta na balança, fará descê-la. Uma única pena, e a casa, afundando, caindo, teria virado e se precipitado em direção às profundezas da escuridão.

²³⁵ Op. cit., P. 118.

²³⁶ Op. cit., P. 119.

[...] Se a pena tivesse caído, se tivesse feito descer a balança, a casa inteira teria mergulhado nas profundezas para se assentar nas areias do olvido. Mas havia uma força em ação; algo não muito consciente; algo que olhava de esguelha, algo que cambaleava; algo não inspirado a conduzir o seu trabalho segundo um ritual majestoso ou sob um cântico solene.²³⁷

Esse movimento de “impulso para”, isto é, de busca de alguma coisa, ainda é perceptível no andamento da narrativa, mas que vai silenciando quando da entrada das empregadas para limpeza da casa. Com as mensagens de paz entre as nações chegando ao país, a família se move para um retorno à casa de férias. A presença de personagens de fora da família, que tiveram protagonismo na parte inicial do romance, abre caminho para novas lembranças. A ideia de um projeto simples para o romance era um dos sistemas mais interessantes de Woolf delineado por ela em suas notas para a escrita, em março de 1925.

Só personagens – nenhuma visão do mundo.

Dois blocos ligados por um corredor.

Tópicos que podem entrar:

Como a beleza dela deve ser passada pela impressão que causa em todas essas pessoas. Uma após a outra sentindo-o sem saber exatamente o que ela lhe provoca, saturar suas palavras. O episódio de levar Tansley na visita aos pobres

Como eles a veem

As grandes clivagens nas quais a raça humana se divide, com o exemplo dos Ramsay não gostarem do Sr. Tansley.

A veneração dela pelo estudo e pela pintura.

Inibida, não muito pessoal.

A aparência da sala – [violino?] e areia [sapatos?]

[...]

Ela estava passando ao estado de pura sensação –

Vendo coisas no jardim.

As ondas quebrando. O ruído da batida de bolsas de críquete.

O grito “Valeu?”

Não falavam entre si.

[...]

²³⁷ Op. cit., P. 121.

Ela sente o fulgor da sensação - & como elas são feitas de diferentes coisas – (o que ela acabara de fazer) & desejos de que algum sino batesse e dizer é isso. Ele de fato bate. Ela protege o seu momento.²³⁸

Esse processo de cavar túneis já havia sido feito em *Mrs. Dalloway*, na construção das conexões entre Septimus Warren-Smith e Clarissa Dalloway. O que Woolf faz em *To the Lighthouse* é explorar como esse corredor que conecta os dois blocos poderia ser, fazendo que ele ganhe autonomia do romance, e tendo sido inclusive publicado separadamente. O ganho que traz a parte do meio do romance é poético, de um movimento que não necessariamente se relacione com personagens.

Para fechar esta análise, existe uma conexão entre o romance de 1927 e o conto de 1921. O jogo com o fantasmagórico aqui não é simplesmente um esforço de elaboração, já que tratam de formas narrativas diferentes e temporalidades espaçadas, mas observo que o tratamento que as personagens recebem em sua construção, mesmo que breve no conto, permitem ao leitor criar um espaço imaginativo que se amplia continuamente. É essa imageria que permite ao leitor em um processo pós-estético, pós experiência estética, de construir para si um arcabouço sensorial para a exploração de sua individualidade em relação ao efeito que a obra tem sobre ele.

Ao falar sobre o tema da simbólica sob a luz da imageria, é interessante a análise do conto “O símbolo” de Virginia Woolf, um dos últimos escritos da autora, datado de 1941, ano de sua morte. O tema do conto, o cume da montanha, é pensado por Woolf durante três anos até a chegar em uma versão final, publicada na coleção de ensaios organizada por Leonard Woolf, *post mortem*. “O símbolo” trata da visão de uma senhora refletindo na sacada da janela de seu hotel para as montanhas e seus deslizamentos constantes.

No topo da montanha havia uma cavidade semelhante a uma cratera na lua. Estava cheia de neve, iridescente como o peito de um pombo, ou totalmente branca. De vez em quando ocorria uma disparada de partículas secas, que nada encobriam. Muito alto para carne que respira ou para vida coberta de penas. De qualquer modo, a neve, por um instante iridescente; avermelhava-se cor de sangue em outro; e se transformava em branco puro, de acordo com o dia.²³⁹

²³⁸ WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse. The original holograph draft*. Transcrito e editado por Susan Dick. Toronto: Toronto University Press, 1982. Apêndice A, p. 44-45, p. 47-50.

²³⁹ WOOLF, Virginia. “O símbolo” In *Objetos sólidos*. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 285.

A mulher escreve uma carta para sua irmã observando a montanha e o grupo de escaladores, e de onde ela pode observar os túmulos do cemitério perto do hotel para os escaladores que morriam na subida. Nesse mesmo hotel, também havia pessoas com bócio, para as quais a narradora vai colher flores, dando a entender que a própria narradora tivesse essa doença. Após escrever a frase: “A montanha é um símbolo...”, a narradora inicia uma digressão olhando para a aldeia, que possuía entretenimento para os residentes e visitantes criando um tom bucólico para o conto.

Ainda segurando a pena, ainda manchada com uma gota de tinta, ela acenou para os alpinistas. Escreva que a montanha era um símbolo. Mas símbolo de quê? [Havia um clichê na ponta de sua pena. O símbolo do esforço. “Mas aquilo não encaixava. A outra coisa representada pelo cume não era de forma alguma um clichê; na realidade, tratava-se de algo que, em vez de correr espontaneamente para a tinta, permanecia quase indizível para quem escrevia.”]²⁴⁰

O texto passou por algumas revisões e as partes que cito entre chaves são as partes excluídas e reinseridas nas diversas versões datilografadas do conto. O conto não trata apenas da montanha, mas da simbologia que ela traz ao humano de forma clichê ou não. Virginia Woolf encara o clichê, aceitando a natureza da metáfora que a palavra traz e as significações que a montanha e a própria ideia de símbolo podem possuir. A mulher do conto relembra do seu passado com a mãe doente enquanto observa a escalada lenta do grupo na escarpa da montanha.

O sofrimento foi muito prolongado: ela viveu 18 meses. A montanha acaba de fazer-me lembrar como, sozinha eu encarava a morte dela como um símbolo. Eu pensava se poderia atingir aquele ponto – quando fosse livre – não pudemos casar, conforme você recorda, até ela morrer – então uma nuvem serviria em vez da montanha.²⁴¹

A metáfora da montanha se transforma para abarcar a sensação de leveza que o evento da morte da mãe traria para ela, que via o seu futuro acorrentado à existência de matriarca. O conto tem o mesmo esforço que os romances longos de Virginia Woolf, trazendo um contínuo movimento de imersão e emersão para o leitor, colocando-o com parte no processo de construção da narrativa. Não é necessário saber muito sobre a narradora, o que interessa é a visão que ela permite da crença de que o cume da montanha representa uma felicidade que é inalcançável por humanos e aves ao mesmo tempo em que a narradora se sente vigiada, sob o olhar incansável da montanha.

²⁴⁰ Op. cit., P. 286.

²⁴¹ Idem.

Pode-se ver a montanha de todas as janelas. Mas isso vale para o lugar inteiro. Fique certa de que às vezes tenho ímpetos de gritar quando saio da loja em que vendem jornais – chegam aqui com uma semana de atraso – e avisto sempre a montanha. Certas vezes ela parece erguer-se logo do outro lado da rua. Em outras ocasiões assemelha-se a uma nuvem; com a diferença de que jamais se move. Por qualquer razão a conversa, mesmo entre os inválidos, que aliás estão por toda a parte, gira sempre em torno da montanha. Ou seja, como ela está clara hoje, parece que se inicia no outro lado da rua; ou, como parece distante; dá a impressão de uma nuvem. Este é o clichê habitual.²⁴²

Tomando brevemente a interpretação de Maurice Blanchot em *A parte do fogo* (2011), se pode indicar a imagem da montanha como acionadora o elemento do cotidiano, como forma simples de completar a lacuna do sentido para a palavra. Mesmo que se oponha a proximidade da vida diária, a linguagem se modifica quando o leitor passa para a compreensão do mundo apresentado. Na visão de Blanchot, o leitor se prende às interpretações que elabora no ato de leitura, como chave de contato com o que o autor propõe²⁴³.

Um movimento pode ser feito para conectar a simbólica da montanha à ideia de vida, de guerra ou mesmo da morte, gerando um esvaziamento da metáfora e encaminhando o esforço da autora para uma simples analogia. No entanto, é vital deixar o símbolo ser o que ele se destina a ser para cada leitor, como a autora presumia ser o ideal, entendendo que este só vai se tornar completo quando tomado por cada leitor, produzindo assim a experiência estética. Nesse sentido, ele abandona qualquer pretensão ao religioso ou ao dogmático. O símbolo não é. O símbolo está. Passa a ser transitório seu significado e permitindo uma ação direta e individual o leitor. Logo após a narradora realizar essa digressão ao passado, ela retorna para a visão da sacada, do grupo de alpinistas subindo através da fenda da geleira e testemunha um deslizamento de terra. Sua carta é novamente interrompida, sendo retomada mais tarde daquele mesmo dia.

Mergulhou a pena no tinteiro, uma vez mais, e acrescentou: “Os velhos clichês parecerão apropriados. Eles morreram tentando escalar a montanha... E os camponeses trouxeram flores primaveris para enfeitar os túmulos. Eles morreram na tentativa de descobrir...” A

²⁴² Op. cit., P. 287.

²⁴³ BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

conclusão parecia desajustada. Por isso, ela acrescentou “Beijos nas crianças”, e depois seu apelido de família.²⁴⁴

A quebra rítmica que Woolf insere no conto é notável, por utilizar recursos tipográficos novamente. Inserindo um parágrafo antes da retomada da escrita, ela insere um silêncio através do espaço gráfico dentro do texto que funciona como um respiro de pesar ao leitor. Um ponto para reflexão para um final desajustado. A metáfora e o símbolo continuam sendo o todo e por isso continuam sem uma definição exata e única.

Retomando a personagem do conto, percebe-se por um lado ela tenta tomar a montanha como um símbolo para esses elementos, a partir da historicidade existencial da montanha, não o consegue fazer, pois cada vez que ela tentar colocar a questão há (1) uma interrupção e principalmente (2) a impossibilidade de se reduzir evento à linguagem, sem que ocorra alguma perda. A ficcionalidade que existe no ato de transpor o real em um elemento simbólico ultrapassa a intenção da personagem em relação à carta, ao mesmo tempo em que ela percebe, mas não lida com essa impossibilidade que o ficcional-metafórico causa à sua percepção. Uma vez que lhe tome como finalidade conforme a fins, o símbolo está sempre um passo adiante de seu caráter pedagógico, pois enquanto metáfora, não se esgota ou se deixa enraizar em uma verdade determinada.

3.1 – Os contos de Virginia Woolf: breve estudo analítico

Foi talvez em meados de janeiro deste ano que pela primeira vez levantei os olhos e vi a marca na parede. Para se fixar numa data é preciso lembrar o que se viu. Assim sendo, penso agora no fogo da lareira; no constante raio de luz amarela sobre a página do meu livro; nos três crisântemos do jarro de vidro redondo sobre a cornija. Sim deve ter sido no inverno e acabávamos de tomar nosso chá, porque me lembro de que fumava quando ergui a vista e vi a marca na parede pela primeira vez.²⁴⁵

“A marca na parede” (1917) foi o primeiro conto publicado por Virginia Woolf pela Hogarth Press, junto a uma história de Leonard Woolf (com o nome “Three Jews”), com o título *Two Stories*. Contada em primeira pessoa, a narração é feita por alguém

²⁴⁴ WOOLF, 1992, Op. cit., P. 287.

²⁴⁵ WOOLF, Virginia. “A marca na parede” In *Objetos sólidos*. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 77.

que observa algo banal, como uma marca na parede e a partir disso, elabora outras questões.

O texto se desdobra na medida em que a narradora remete a outro ponto, em uma cadeia de pensamentos, abrindo novas camadas de significado, a cada submersão um novo tema. O esforço em manter as questões dentro da casa, como que tentando se assegurar de que sua interioridade segue intacta e lutando contra a presença de um campo externo, estabelecendo assim uma luta entre o dentro e fora. Para isso, a narradora atenta para uma banalidade do mundo, das pessoas importantes, seja de Shakespeare ou dos guerreiros, em comparação com a sua marca na parede que poderia apenas ser um prego para um quadro antigo da miniatura de uma senhora vitoriana, dos antigos donos da casa.

Se a marca fosse de um prego, não teria sido para pendurar um quadro, senão para uma miniatura – a miniatura de uma senhora de empoados bandós brancos, faces cheias de pó e lábios de um rubro carmesim. Uma fraude, decerto, pois os que aqui moravam antes de nós teriam preferido quadros daquele estilo – um velho quadro para uma sala antiga. Eram pessoas desse tipo, bem interessantes, e eu penso nelas muitas vezes, em lugares assim estranhos, porque jamais as veremos de novo, jamais saberemos o que lhe aconteceu em seguida.²⁴⁶

A narradora mergulha em uma análise de como eram os moradores da casa e o que eles queriam ao abandoná-la, renegando o passado representado pelos móveis antigos, que a nova dona não se deu ao trabalho de modificar. A necessidade de apresentar-se como um contraponto aos moradores originais, não impede que ela pense neles de forma direta ao observar a marca na parede e em como eles queriam se afastar desse passado, mas como a arte decorativa da casa falava mais alto do que a imagem que eles buscavam projetar. Mas passada essa camada, a narradora procede com a primeira submersão, com um retorno ao ponto inicial, a marca na parede.

Poderia levantar-me, mas se me levanto e olho, teria uma em dez probabilidades de me certificar, pois quando se faz uma coisa, ninguém sabe de que maneira aconteceu. Ah, coitada de mim, os mistérios da vida! A inexatidão do pensamento! A ignorância da humanidade! Só para demonstrar o pouco controle que temos das nossas possessões – como é acidental viver nesta nossa civilização –, permitam-me enumerar algumas coisas perdidas em nossa vida, e do começa porque parece sempre a mais misteriosa das perdas.²⁴⁷

²⁴⁶ Op. cit., PP. 77-78.

²⁴⁷ Op. cit., P. 78.

A narradora aqui deixa claro que não há um sentido que oriente suas reflexões sobre a marca na parede. Ela é o ponto de encontro de seus pensamentos, a porta através das quais estes podem se apresentar como indagações que não demandam respostas diretas. Ela poderia se levantar, mas ao fazer isso saberia exatamente o que a marca na parede é, interrompendo o fluxo de pensamentos que tendo essa âncora conseguem se libertar com segurança.

Ora, se alguém quer comparar a vida a algo, deve gostar de ver-se arremessado no metrô a 80 quilômetros – e de desembarcar depois sem um único grampo no cabelo! Jogada inteiramente nua aos pés de Deus! Rolando pelos campos de asfódelos como pedaços de papel pardo largados na agência postal! O cabelo esvoaçando como o rabo de um cavalo de corrida. Sim, isso parece exprimir a rapidez da vida o desperdício e a restauração perpétuos; tudo tão casual, tão fortuito... E depois a vida.²⁴⁸

A marca na parede como sendo parte de um mundo com um observador passivo, permite uma investigação sobre a realidade do homem, sobre sua ascendência e sua fragilidade, sua constante busca de sentido; e nisso, a vida torna-se objeto de indagação e de procura por um sentido para a existência face a um mundo mergulhado em uma guerra mundial.

No entanto, a marca na parede não é realmente um buraco. Pode ter sido causada por uma substância preta, redonda, tal uma pequena pétala de rosa preservada do verão, e eu, por não ser uma dona de casa muito atenta – olhe o pó sobre a cornija, por exemplo, o pó que segundo dizem, soterrou Tróia por três vezes, apenas fragmentos de vasos que se recusam por completo à aniquilação, conforme se poderia acreditar.²⁴⁹

A tentativa de apreensão da marca sob uma representação se dá através das imagens que a narradora evoca, de forma controlada e que se contrapõe à realidade veloz. O ritmo da narrativa se inicia lento e pausado e, a partir do trabalho com a hipótese de que a marca seria de um prego, acontece um aceleração. Por isso cabe bem a metáfora de um mergulho, já que tendo esse ancoramento na figura da marca, a narradora vê-se livre para comentar as imagens que vão se encadeando.

Do lado de fora da janela a árvores bate de leve na vidraça... Quero pensar com tranquilidade, com calma, extensamente, nunca ser interrompida, nunca ter de me levantar desta cadeira, pular facilmente de uma coisa para outra, sem qualquer indício de hostilidade, ou obstáculo. Quero mergulhar mais fundo, mais fundo, longe da

²⁴⁸ Idem.

²⁴⁹ Op. cit., PP. 78-79

superfície com seus duros fatos separados. Para me aprumar, devo agarrar a primeira ideia que passa...²⁵⁰

A primeira ideia que passa se liga a Shakespeare, que Virginia Woolf mobiliza com frequência em seus trabalhos. Shakespeare é seu êmulo, já que ele também ficaria em sua poltrona, analisando um jorro de ideias que depois poderiam se transformar em alguma história. Esse pensamento logo é dispensado por se aproximar de uma “ficção histórica”, o que não a interessa de jeito nenhum já que ela quer se manter presa a pensamentos agradáveis.

A marca na parede é o objeto que ao penetrar no texto, converte uma primeira intuição como oportunidade de decodificação de um evento. Logo o evento (guerra) gera um movimento para que possa ser descrito, passando assim pelo hiato e chegando na linguagem que aqui é a tomada de sentido que a marca na parede toma. São propostos dois percursos para decodificação do conto:

1º Percurso	2º Percurso
Imagem	Percepção → Imagem
X	X
Realidade	Percepção = Realidade (Neste processo entram os qualitativos: incerteza, trivialidade, convenções, acúmulo, a afirmação onde nada se conhece).

O primeiro percurso trata a imagem como diretamente relacionada à realidade, como num processo analógico de análise. No segundo percurso, indo à imagem, vemos que ela não se iniciava como imagem e sim como percepção, que gera a imagem, a mancha no caso. Enquanto percepção agora já não existe mais oposição à realidade, pois se torna convergente à realidade. Nessa convergência é que entram os qualitativos citados acima. A percepção é conivente com os traços de realidade. A imagem,

²⁵⁰ Op. cit., P. 79.

inicialmente, supunha uma percepção que nos remetia à realidade onde já não era mais uma oposição.

Quando nos encaramos nos ônibus e no metrô estamos olhando no espelho; o que explica a nebulosidade, o brilho vítreo em nossos olhos. E os romancistas do futuro darão importância crescentes a estes reflexos, pois, é claro, não existe um reflexo, único, senão um número quase infinito de reflexos; estas são as profundezas que eles irão explorar, estes são os fantasmas que irão perseguir, deixando a descrição da realidade cada vez mais fora de suas ficções reconhecendo-as, como fizeram os gregos e talvez Shakespeare – mais tais generalizações carecem de valor. Basta o tom bélico da palavra.²⁵¹

Substitui-se a ideia de oposição pela ideia de convergência no processo de decifração do texto. Não que a imagem esteja na realidade, mas a imagem enquanto percepção é convergente com essas características todas e os inúmeros dados de realidade que estão apresentados. Por sua vez, todos os traços da realidade dão lugar a uma nova oposição entre os homens de ação e os homens cultos (responsáveis por essa mudança, incluindo-se a autora). Uns olham para os outros com desprezo. É interessante notar essa caracterização que Virginia Woolf faz do homem culto, porque ela se perpetua em seus contos e ensaios com alguma frequência. Ela faz a seguinte apresentação do homem culto em “a marca na parede”:

Que tipo de homem vem a ser um antiquário? Eu me pergunto. Coronéis aposentados em sua maior parte, é o que me parece mais provável; grupos eminentes de dirigentes envelhecidos na carreira, examinando torrões e pedras, correspondendo-se com o clero vizinho que, por estarem abertos à hora da primeira refeição, adquirem um sentimento de importância, e a comparação de pontas de flechas requer excursões através dos campos até as cidades do interior, necessidade agradável para eles e suas viúvas mais idosas, pois elas desejam fazer geleia de ameixas ou arrumar o gabinete, por isso tem motivos para manter a grave questão do acampamento ou da tumba em perpétua suspensão; enquanto o coronel se sente agradavelmente filosófico ao acumular provas de um e de outro lado. [...] Se eu me levantasse nesse exato instante e me certificasse de que a marca na parede é de fato – o que devo dizer? – a cabeça de um velho prego gigantesco, fincado ali há 200 anos, e que agora devido a paciente faxina de muitas gerações de criadas, mostrou a cabeça acima da camada da pintura, e agora toma conhecimento da vida moderna à luz da lareira numa sala de paredes brancas que vantagem isso me traria? Conhecimento? Matéria para especulações posteriores? Admito continuar calma na poltrona ou levantar-me. Mas o que é conhecimento? O que são nossos homens cultos senão descendentes de feiticeiros e ermitãos que se agacharam em cavernas e bosques cozendo erva, interrogando megeras e decifrando a linguagem das

²⁵¹ Op. cit., P. 79.

estrelas? Quanto menos nós os glorificamos tanto mais nossas superstições diminuem e aumenta o nosso respeito pela beleza e saúde mental...²⁵²

O homem culto de Virginia Woolf nesse conto é uma sombra do que ele já foi: um pesquisador, que se erguia da cadeira e ia em direção ao empírico, buscando travar contato com a natureza que possuiria todas as respostas às suas inquietudes. Esse ato de ir em busca do conhecimento é ignorado pelo antiquário que vê nos objetos e em sua coleção a razão de seu saber. O seu desejo sai da possibilidade de conhecimento para simples posse do objeto “comprobatório” de sua teoria, e que mais tarde será limpo por criadas enquanto sua esposa toma chá. Ao encontrar a ponta de flecha que consagra sua hipótese, ela está pronta para ser deixada de lado porque não responde a nenhuma questão suscitada por seu cotidiano, não consegue estabelecer o mínimo de empatia com os seus contemporâneos. Essa figura reaparece no ensaio “Horas na biblioteca”, publicado no ano anterior.

Vamos começar resolvendo a velha confusão entre o homem que ama aprender e o homem que ama ler, e apontar que não há qualquer ligação entre eles. O intelectual é sedentário, um solitário entusiasta concentrado, que busca através dos livros um grão de verdade específico para acreditar. [...] Imaginemos uma figura pálida, magra em um robe, perdido em especulações, incapaz de levantar uma chaleira do fogão, ou dirigir-se a uma mulher sem ruborizar, alheio aos jornais, embora versado em acervo de sebos, nos quais gasta as horas da luz do dia em suas escuras dependência – um personagem encantador, sem dúvida, em sua obscura simplicidade.²⁵³

O homem culto apresentado está distante de sua realidade objetiva, preferindo voltar seus olhos para o passado que lhe fornece respostas imediatas. Ele trata da dor de não saber com a certeza de um fato, e procura sanar da forma mais rápida possível essa ausência. A ação que poderia guiar a narradora de “a marca na parede”, de erguer-se da poltrona e ver de perto o de que se trata a mancha não é tão interessante para ela. Ao permanecer sentada, ela não almeja o conhecimento objetivo que o homem culto procura, porque deseja continuar indagando suas possibilidades, como num jogo de busca. O homem de ação de Virginia é o alvo de desprezo por não refletir antes de agir.

Devo saltar da poltrona ver eu mesma o que a marca na parede é de fato – um prego, uma pétala de rosa, uma rachadura na madeira? Eis a natureza uma vez mais no seu velho jogo de autopreservação. [...]

²⁵² Op. cit., PP. 80-81.

²⁵³ WOOLF, Virginia. “Horas na biblioteca” In. *A leitora incomum*. Tradução de Emanuela Siqueira. Curitiba: Arte & Letra, 2017. Pp. 07-08.

Entendo o jogo da natureza – sua capacidade rápida de entrar em ação para interromper um pensamento que ameaça irritar ou provocar dor. Disso, suponho eu, resulta o nosso leve desprezo pelos homens de ação – homens, assim admitimos, que não pensam. Sendo assim, não faz mal interromper de repente esses pensamentos desagradáveis ao olhar uma marca na parede.²⁵⁴

Como essa oposição entre esses dois homens se relaciona à relação inicial entre imagem e realidade? O homem de ação está inserido nos traços (excetuando “o nada se conhece”), lidando com os qualitativos mencionados. Ao lidar com o trivial ele se afasta da experiência da dor, sendo uma vantagem dúbia. O homem culto, lidando com a impossibilidade de conhecer qualquer coisa, trata também com a imagem e tem uma dupla tematização (percepção e caracterização da realidade). Ele trata da imagem fora do campo da percepção por sua variabilidade (com as mudanças, com a inconstância da imagem). O que se apresenta acima são dois percursos que se desdobram, são um prosseguimento por vias transversas na construção da análise da obra.

Pensando bem, agora que firmei meus olhos nela, sinto que me agarrei a uma tábua de salvação em alto-mar; invade-me uma satisfatória sensação de realidade [...]. Onde eu estava? Que vem a ser tudo isso? Uma arvores? Um rio? Os Downs? O *Almanaque* de Whitaker? Os campos de asfódelos? Nada consigo reter. Tudo se move, cai, desliza, desaparece... Uma grande convulsão de matéria. Alguém se debruça e me diz –

“Vou sair para comprar o jornal.”

“Ah, é?”

“Sei que não vale a pena... não acontece nada. Guerra mais excomungada! Que vá para o diabo! De qualquer maneira, não vejo por que deveríamos ter uma lesma na parede.”

Ah, a marca na parede! Era uma lesma.²⁵⁵

O final do conto dá elementos que permitem uma ancoragem histórica, sabendo que tratamos da primeira guerra mundial. Vemos como as contensões e como um certo antagonismo ao passado parece ser de bom tom, além de contar com o dado biográfico da autora pacifista. Mas o elemento importante é a aceleração da narrativa ao elencar as imagens que haviam surgido na busca do significado da marca da parede. Os campos de asfódelos, o rio, as árvores... Eles não existem como reflexão rasa, mas como imagens de um mergulho no inconsciente viabilizado pela marca da parede.

²⁵⁴ WOOLF, 1992. p. 82.

²⁵⁵ Op. cit., PP. 82-83.

Tendo visto que a compreensão inicial se desdobrava e não se opunha, a pergunta que se põe, chegando ao fim do relato, como esse desdobramento se apresenta? A implicação de uma coisa e de outra, não derivada de uma análise interna da imagem ou da análise interna da realidade, e sim da maneira como os seus agentes (o homem culto e o homem de ação) tematizam os seus campos respectivos. Tendo em conta tais tematizações da imagem e da realidade, como esses termos se resolvem?

A resolução não é um terceiro termo, a resolução é interna. Se a resolução é interna, essa interioridade comum se afirma sobre a inconstância da imagem. O texto possui uma abertura para um intertexto, e mesmo tem um sentido muito específico o sentido do texto não compreende os desdobramentos possíveis do texto, seria uma resolução dialética.

A suspensão da Suprassunção (*Aufhebung*²⁵⁶) é dizer que a relação entre realidade e imagem não abre lugar a uma terceira coisa. Pelo próprio desdobramento da narrativa se verifica que a imagem tem um desdobramento interno, que a realidade tem um desdobramento interno e que esses desdobramentos são homólogos, se aproximam entre si. Se eles se aproximam é isso é uma falsa *Aufhebung*, que significa o ultrapasse relativo dos dois elementos. A falta de sentido é não percebida pelo homem de ação. Sendo esta falta de sentido percebida pelo homem culto, no caso de Virginia Woolf, afirmando-se como uma minoria em um mundo de homens de ação.

É agradável pensar na madeira; ela vem da arvore; a arvore cresceu e não sabemos como. Cresceu durante anos e anos, sem nos dar atenção, nas campinas, nas florestas, à margem dos rios – todas essas coisas em que é bom pensar. [...] Ainda assim a vida não acabou; ainda existem no mundo inteiro um milhão de vidas pacientes a tentas para uma arvores que tomba, em quartos, em navios, nas calçadas, em salões elegantes onde homens e mulheres se sentam após o chá para fumar cigarros. Esta arvore está cheia de pensamentos pacíficos, de pensamentos felizes. Eu gostaria de considerar cada um separadamente – mas alguma coisa se intromete...²⁵⁷

“A arvore está cheia de pensamentos felizes”. Mas a árvore não pode produzir pensamentos, felizes ou não, e ela não pode produzir sentidos, o que apenas o observador pode fazer. A mudança de afetos no final do conto está em que até esse

²⁵⁶ O termo *Aufhebung* tem sido comumente traduzido no Brasil em seu sentido negativo, como síntese entre realidade e imagem, no caso. Optei pela tradução de suprassunção de modo a tornar mais claro o entendimento, pondo- em seu sentido positivo, não excludente de uma das partes.

²⁵⁷ Idem.

momento se privilegiava o homem culto, e agora se demonstram as desvantagens do homem de ação. A natureza está do lado do homem de ação, “a madeira está cheia de pensamentos felizes”, mas a árvore não pensa. Assim como o homem de ação também não pensa! A felicidade da árvore é a felicidade do homem de ação.

Com que retorna à questão: O que há de comum entre o homem de ação e o homem culto, imagem e realidade? E em que essa comunidade reflete uma mudança de afeto? Nenhum dos dois pode romper com a realidade, a imagem remetendo à percepção (entendimento) não escapa da realidade.

A estabilidade da imagem nos leva a estabilidade da madeira da árvore, que traz uma felicidade a qual sabemos que não pode existir, sendo metafórica. Logo não há estabilidade na imagem fazendo com que a ficção seja a forma discursiva onde essa resposta pode se desenvolver e se tornar clara não apenas ao receptor, mas também reverberar enquanto comunicação.

A análise do discurso ficcional exige que se encontre o que se diz do objeto do que se trata, o objeto nesse caso é sobre a imagem e a realidade. Esse entendimento se explicita temporalmente por estar sendo escrita em um tempo de guerra, por seu contexto. Como o objetivo é apreender o que esse discurso encena, surgem dois termos capitais: imagem e realidade.

Nesta linha de análise, os contos “Kew Gardens” (1917) e “No pomar” (1923) dão os próximos passos para uma decodificação do texto. São contos que tratam da ação do ponto de vista de um autor onisciente, mas que constantemente projeta os acontecimentos para o futuro. Em “Kew Gardens”, o ponto de vista é de um caracol que é o espectador dos acontecimentos em uma das trilhas de caminhadas do jardim. Segundo Maria Aparecida de Oliveira, o conto trata de um primeiro investimento de Woolf no campo do fantasmagórico.

Por um lado, o mundo humano é pálido e insípido, quase inexistente; os diálogos são vagos, dispersos e pouco se pode compreender. Por outro lado, o mundo natural ganha uma intensidade e movimentos constantes. A narrativa intercala os movimentos do jardim a partir da perspectiva do caracol, obstinado em sua jornada com seu objetivo

definido de seguir seu caminho pelas ramificações das folhas e os passos elusivos dos transeuntes em torno do jardim.²⁵⁸

Na leitura da analista, o conto se refere diretamente a um desfile fantasmagórico que se dá nos corredores do jardim, o que se afirmaria nos pensamentos e diálogos do primeiro casal a passar pelo jardim. O homem, Simon, seguindo meio metro atrás da mulher, imerso em seus pensamentos que são pontilhados com o leitor.

“Quinze anos atrás estive aqui com Lily”, ele pensou. “Nos sentamos por aí, à beira de um lago, e eu lhe roguei durante a tarde calorenta que casasse comigo. A libélula circulava à nossa volta: vejo-a com clareza e vejo também o sapato de Lily com a fivela de prata quadrada. [...] Meu amor e meu desejo, estes estavam na libélula.”²⁵⁹

A percepção de que o amor que sentia por Lily não lhe era assegurado aparece no enfoque que ele dá à imagem da libélula. Se o inseto pousasse na folha, ela aceitaria o seu pedido de casamento, mas ela não pousou em lugar algum e ele acaba se casando com Eleanor. Interessante que o próximo passo do homem é tentar compartilhar essa imagem de um passado que não pode ser retomado com a sua esposa. Ambos pensam no passado, afinal “Tudo faz parte do passado de alguém, homens e mulheres, fantasmas embaixo de árvores... da felicidade que alguém, da realidade de alguém”, segundo Eleanor. O passado, que toma uma forma para cada um, reflete-se sobre ele. A percepção gera uma imagem que é comum ao humano de compartilhar algo que reflita um desejo não correspondido ou frustrado. Para Simon, o passado é uma libélula e uma fivela quadrada, e para Eleanor é um beijo.

Imagine seis meninas sentadas diante de cavaletes, vinte anos atrás, na beira de um lago, pintando lírios, os primeiros lírios vermelhos que já vi. E de repente, um beijo, aqui na minha nuca. Minha mão tremeu pelo resto da tarde, não consegui mais pintar. Puxei o relógio e marquei em cinco minutos apenas o tempo que eu concedia para pensar no beijo – um beijo tão precioso –, o beijo de uma velha de cabelos grisalhos com uma verruga no nariz, a mãe de todos os beijos da minha vida.²⁶⁰

O beijo não é uma simples recordação, mas uma estabilização da imagem da felicidade para Eleanor, como a fivela quadrada. Marco de um passado que se estende para o futuro alcançando o casal em uma tarde quente em Kew Gardens e que ao mesmo

²⁵⁸ OLIVEIRA, M. A. de. “Virginia Woolf e o gótico”. Itinerários, Araraquara, n. 47, jul./dez. 2018. P. 31. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10723/8100> (último acesso em 02/12/2020)

²⁵⁹ WOOLF, Virginia. “Kew Gardens” In *Objetos sólidos*. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 85.

²⁶⁰ Idem.

tempo age sobre esse futuro que nunca existiu, o que desmentiria a imitação ou mesmo a necessidade de reduzir a literatura de Virginia Woolf a uma busca de inscrição do Eu. O futuro aqui é mera imagem que ressoa e não uma representação do mundo. A imagem produzida pela experiência de lembrar desses momentos não é de modo algum uma atualização da mesma, mas assim como a marca na parede foi uma ancoragem para um mergulho na mente, ela possibilita uma breve visão do que seria, uma projeção do que foi que não se abate pelo que realmente aconteceu.

Não existe compromisso com o que se convencionou chamar de fato, mas sim com as sensações produzidas como a amargura e o ressentimento da libélula que não pousou e preservação da lembrança do beijo da velha. Aqui é uma parte interessante: se não existe esse compromisso, mas ainda assim persiste um sentido que se verifica pelas emoções, isto é, por um vocabulário afetivo que permite que o leitor compreenda valores que não são seus, que não pertencem ao seu tempo, como no caso do futuro. Se isso se dá, não é o EU que se inscreve, mas a exploração de uma subjetividade que não se resume à mera projeção do eu.

Novamente aponto uma dimensão fantasmagórica dos contos de Virginia Woolf. “Kew Gardens” é um conto cujo centro é móvel, guiando-se pela perspectiva que o caracol tem em seu trajeto pelo jardim. Essas personagens que aparecem em seu caminho são vistas de modo transversal, não se aprofundando em nenhum tema ou elaborando seus pensamentos, funcionando como uma “espiada” nesse inconsciente compartilhado ou não.

E assim, um casal após o outro, com aquele mesmo movimento irregular e sem destino, passou pelo canteiro e foi envolvido em camadas sucessivas de vapor verde-azulado, no qual a princípio, seus corpos tinham substância e alguma cor, porém mais tarde, tanto quanto a substância quanto a cor se dissolviam na atmosfera verde-azulada. Mas que calor!²⁶¹

O ritmo do conto não se altera, incluindo em si os mesmos mergulhos que encontro nas prosas de curtas de Virginia Woolf, tornando-o conto cheio de movimento, mesmo quando se trata da imobilidade como em “A marca na parede” tem. Seu tom monocórdico passa a impressão de observação de uma estagnação sob o calor que fazia, criando um ambiente sufocante para o leitor, por vezes, em que a espiada na subjetividade do casal nos impede de ver as ações por eles praticadas. O desdobramento

²⁶¹ Op. cit., P. 89.

que o conto tem é muito mais voltado para a percepção de que os momentos vividos no jardim são ao mesmo tempo fugidios e produtores de lembranças que serão acionadas em outros passeios. O último casal a passar pelo caramujo, discute acerca da existência ou não da sorte. Ao perceberem a divergência, o toque físico entre eles funciona como uma porta de acesso para seus pensamentos e lembranças.

O casal parou à beira do canteiro, juntos enfiaram fundo a ponta da sombrinha da moça na terra macia. A ação e o fato de a mão dele descansar nas costas da mão da moça exprimiram seus sentimentos de estranha maneira, como se aqueles breves e insignificantes palavras expressassem algo, palavras de asas curtas demais para seus corpos cheios de significados, inadequadas para leva-las mais longe e, por conseguinte, pousando desgraciosas nos objetos muito comuns que os cercavam e pareciam tão maciços ao seu toque inexperiente.²⁶²

Afundar a sombrinha juntos, produz uma outra fuga do momento presente e do jardim onde o caramujo está. O homem vai em direção a um outro passeio na casa de chá de Kew Gardens, com outra moça, em que ele paga a conta com o dinheiro de que se certifica de ter no bolso. A jovem não o segue em seus pensamentos, se mantém presa ao momento presente, querendo prolongá-lo o máximo possível. Esse jogo com a temporalidade é outro artifício que Virginia Woolf utiliza nos contos e nas obras curtas de ficção. Não existe um compromisso em criar uma narrativa longa e linear, mas de acompanhar os pensamentos e os desejos de suas personagens que podem se rebelar quanto a essa invasão e romper com esse momento.

A liberdade que o narrador onisciente permite ao leitor é ampla nos contos woolfianos. No caso desse conto, o final é espiralado em cores refletidas no caracol, terminando com a suspensão que ele produzia no texto, abrindo passagem para a ação do leitor.

Vozes sim, vozes, vozes sem palavras rompendo de repente o silêncio com tanto prazer, tamanha paixão, ou, nas vozes das crianças, a frescura da surpresa; rompendo o silêncio? Mas não havia silêncio; os ônibus não paravam de movimentar as rodas e mudar de marcha; a cidade murmurava qual vasto depósito de caixas chinesas, todas de aço forjado girando e incessantemente uma dentro da outra; por sobre as quais as vozes gritavam e as pétalas de miríades de flores reluziam suas cores no ar.²⁶³

Em “No pomar”, a narrativa é concentrada em uma personagem, Miranda, que usa um vestido roxo e dorme sob uma macieira. Descritivamente é tudo o que sabemos

²⁶² Op. cit., P. 88.

²⁶³ Op. cit., P. 89.

sobre ela. No entanto, com o narrador onisciente, podemos observar os sonhos de Miranda e fica ainda mais claro nesse conto o papel que o ritmo possui na escrita de Virginia Woolf. Com a frase “Ce pays est vraiment un des coins du monde où le rire des filles éclate le mieux”²⁶⁴, marcada pelo dedo da personagem quando esta caiu no sono, Woolf narra os acontecimentos em torno da macieira, e dos sons produzidos pelos sinos da igreja, das crianças na escola e dos gritos do velho Parsley que passa bêbado pela rua.

Miranda dormia no pomar, deitada num banco comprido sob a macieira “Ce pays est vraiment un des coins du monde où le rire des filles éclate le mieux”, como se ela tivesse acabado de adormecer. As opalas do dedo faiscavam verdes, faiscavam róseas e novamente faiscavam cor de laranja quando o sol, esvaindo-se por entre as macieiras nelas batia em cheio.²⁶⁵

O conto se divide em três partes, com a mesma frase de início: “Miranda dormia no pomar”. As diferenças estão na presença de elementos que guiam a relação entre o interno e o externo. Na primeira parte, os sons guiam a narrativa do conto, as crianças recitando a tabuada, o órgão da igreja e os berros do velho Parsley bêbado na rua. Os elementos se referem a um ambiente rural, e da relação com a natureza dentro do pomar onde Miranda parece estar dormindo.

Depois, quando a brisa soprava, o vestido roxo de Miranda se encrespava qual flor presa a um talo; as ervas ondulavam e a borboleta branca, impelida pelo vento, esvoaçava-lhe sobre o rosto, ora para cá ora para lá. A menos de um metro e meio sobre a cabeça de Miranda pendiam maçãs.

O conto é polirítmico, e a leitura das partes sem pausa, suscita a reflexão se o ritmo é um fenômeno produzido na escrita de Virginia Woolf ou se o leitor é que dá o tom pela sua visão de interpretação do mundo. A repetição de “Miranda dormia no pomar” traz um elemento poemático que é muito importante no processo de decodificação dos escritos curtos da autora. Como se fosse um esboço de história ou uma pintura pós-impressionista como as das conversas de Woolf e Roger Fry.

Each of these three parts contributes its own unique rhythm to the polyrhythmia of the whole, while representing a perspective of the world that itself highlights the polyrhythmics. These three ways of selling are contrasted without any hint of a final authorial judgment of

²⁶⁴ “Este país é realmente um dos cantos do mundo onde o riso feminino irrompe melhor” [Tradução minha]

²⁶⁵ WOOLF, Virginia. “No pomar” In *Objetos sólidos*. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 145.

the truth of any of them. As well as creating an artistic unity, the three contrasting rhythmic perspectives attempt to provide a more complete, polyrhythmic representation of the moment^{266, 267}.

O que Helen Rydstrand traz como uma das possibilidades de decodificação do conto woolfiano é a utilização do *storytelling*, através do uso de frases curtas e longas propõe um modo de ler o texto como quem lê um poema em prosa. A experimentação de uma forma narrativa que traz consigo diferentes modo de observar o mesmo acontecimento em diferentes perspectivas é trazido novamente como técnica de escrita. Esse tipo de experimentação modernista é possível de ser associado também ao jogo de perspectivas presentes na pintura pós-impressionista pela presença de camadas e possibilidades de pontos de vista visíveis no jogo do leitor com o texto. Nesse sentido, a cena em que se desenvolvem as narrativas de Woolf são postas como que dentro de um octógono, onde em cada canto podem observar uma faceta, e mudar a narrativa, tornando leviana qualquer tentativa de explicação definitiva sobre a ficção woolfiana.

Depois, acima da macieira e da pereira, 600 metros por sobre o lugar em que Miranda dormia no pomar, sinos tocavam surdos, intermitentes, soturnos, didáticos, pois seis pobres mulheres da paróquia eram levadas à igreja e o vigário devolvia graças ao céu. E acima disso, com um grito estridente, o penacho dourado da torre da igreja virou-se do sul para o leste. O vento mudou.²⁶⁸

O tempo do conto é o tempo do sono ou do piscar de olhos de Miranda, revelando uma análise dos objetos que passa pelo individual e pelos objetos. No segundo movimento, Woolf deixa entrever o sonho/sono diurno de Miranda suscitada pelos sons externos.

[...] e ela sorriu e deixou o corpo afundar com todo o seu peso na vasta terra que se ergue, ela pensou, para carregar-me nas costas como uma folha, ou uma rainha (nesse ponto, as crianças entoaram a tabuada de multiplicar), ou então, prosseguiu Miranda, estou deitada no alto de um rochedo e as gaivotas fritam acima de mim.²⁶⁹

²⁶⁶ RYDSTRAND, Helen. *Rhythmic Modernism: the mimesis of life itself in the short fiction of D. H. Lawrence, Katherine Mansfield and Virginia Woolf*. Australia: The University of New South Wales, 2016. Pp. 226-227.

²⁶⁷ “Cada uma dessas três partes contribui com seu próprio ritmo único para a polirritmia do todo, enquanto representa uma perspectiva do mundo que realça a polirritmia. Essas três formas de venda são contrastadas sem qualquer indício de um julgamento final do autor sobre a verdade de qualquer delas. Além de criar uma unidade artística, as três perspectivas rítmicas contrastantes tentam fornecer uma representação mais completa e polirrítmica do momento.” [Tradução minha]

²⁶⁸ WOOLF, 1992, P. 145-146.

²⁶⁹ Op. cit., P. 146.

Nesse momento se desconfia que Miranda não está dormindo, porque está pensando em primeira pessoa, mas o elemento do sonho se faz presente nas imagens suscitadas pelos sons, como das crianças recitando a tabuada e um grupo carregando-a numa folha como formigas carregam sua rainha ou seu alimento ao formigueiro. E depois um mergulho do rochedo ao mar quando as crianças são repreendidas pelo seu erro e postas de castigo no milho.

Quanto mais alto voam, ela continuou, mais o professor ralha com as crianças e põe Jimmy de joelhos até que sangrem; e quanto mais fundo perscrutam o mar – o mar, ela repetiu, e seus dedos se distenderam e os lábios que se fecharam delicadamente, como se ela no mar boiasse.²⁷⁰

O som do órgão da igreja, obviamente ela estava se casando, sentindo o pulsar do coração que sente, mas que volta lentamente à superfície da consciência para o momento do chá da tarde. Na terceira parte, a mais curta delas, incluí uma continuidade da frase inicial compartilhada: “Miranda dormia no pomar, dormia ou não dormia?”, traz consigo questões que são de origem terrena, como que parando um momento para observar outro ângulo do conto e vendo como era o pomar. O som é suspenso para dar ênfase ao visual e à capacidade de criação que o olhar permite.

Quando a brisa soprou, a linha dos ramos contra o muro caiu um pouco e em seguida retornou ao nível. Uma lavandisca voou em diagonal de um canto para outro. Cautelosamente à espera, um tordo avançou a uma maçã caída; do outro muro, um pardal veio adejando rente à grama. O ímpeto das árvores era contido por tias movimentos; o conjunto estava compactado pelos muros do pomar.²⁷¹

Natalia Green ao analisar a produção de prosa curta de Woolf encontra paralelos no uso de objetos como influência sobre os personagens. A leitura feita por Green é na chave da existência de um simbolismo que serviria como guia de leitura do conto. Para ela, o fato de Miranda dormir em um pomar remete a Eva no paraíso, antes da tentação pela cobra, apontando para o papel do livro que ela segurava enquanto adormecia, marcando a frase em francês.

Here, Woolf seems to argue that the object of the book itself, not even the words inside of it, have the power to influence a subject as they guide humanity in their actions simply due to their material form. This

²⁷⁰ Idem.

²⁷¹ Op. cit., p. 147.

process of a book guiding actions is seen in “In the Orchard” as well when Miranda is unconsciously influenced by a book^{272, 273}.

Segundo Green, a interação entre Miranda e os objetos é limitada ao livro. O vento é que toca em todos os objetos da cena, mas que não chega a ter um papel dentro dos sonhos dela. Interessante notar que, em cada parte do conto, um objeto se destaca: na primeira vez, o movimento é destacado pela velocidade com que o leitor consegue trafegar pela cena, no segundo é o inconsciente de Miranda que guiado pelos sons e pela ação dos objetos responde a eles através da mutação das imagens produzidas, e por último ao questionar o sono de Miranda ou não, o vento toma posse da ação, mexendo com o vestido da moça e balançando os galhos da macieira.

A relevância que os objetos possuem enquanto personagens se inicia nesses contos, tomando parte da construção de “O tempo passa”. Mas sinalizo a importância de que nas narrativas de Woolf, os objetos são inanimados, não são humanizados pela narração. As características que eles recebem ou a importância que tomam dentro da contação se dá no momento da leitura. Os objetos não se movem, e justamente por essa característica tomam uma dimensão que se aproxima do simbólico. Reitera-se a importância que tem a visão de um simbólico não analógico, que não presume uma significação dada, mas que valoriza o valor atribuído a ele.

Isso acontece em “Objetos Sólidos”, “A marca na parede” e “No pomar”, levantando a possibilidade de ser uma característica que conecte o mundo das coisas ao mundo dos sonhos. “Objetos Sólidos” (1920) é um conto em que o personagem, John, encontra um pedaço de vidro em uma caminhada na praia e depois passa a ser comandado pelo desejo de obter mais pedaços similares.

À medida que a mão descia, passando além do pulso, obrigando-o a puxar a manga mais para cima, seus olhos perdiam a intensidade, ou melhor, o segundo plano de pensamento e experiência que imprime uma indiscutível profundidade aos olhos de pessoas crescidas desapareceu, deixando apenas a clara superfície transparente, que nada exprimia salvo aquela surpresa própria de olhos infantis. Sem dúvida o ato de cavar a areia tinha algo a ver com isso. Ele lembrou que, após

²⁷² “Aqui, Woolf parece argumentar que o próprio objeto do livro, nem mesmo as palavras dentro dele, têm o poder de influenciar um sujeito ao guiar a humanidade em suas ações simplesmente devido à sua forma material. Este processo de um livro guiando as ações é visto em “In the Orchard” também quando Miranda é inconscientemente influenciada por um livro”. [Tradução minha]

²⁷³ GREEN, Natalia, “Apples and Orchards, Exteriority and Interiority: An Examination of the Agency of Objects in “In the Orchard”” (2019). Modernist Short Story Project. 14. Disponível em: <https://scholarsarchive.byu.edu/mssp/14> (último acesso em 01/12/2020)

cavar pouco, a água ressumbra em volta dos dedos; o buraco se transforma em fosso, em poço, em fonte, num secreto túnel para o mar.²⁷⁴

O trabalho de escavação faz com ele descortine um processo de busca que não se refere apenas ao objeto, mas ao significado construído pelo homem em torno dele. O pedaço de vidro passa a ocupar um espaço na cornija da lareira, não como um peso de papel, mas como um ponto de referência. Ele passa a ser comandado por seu desejo de possuir, como que coletando objetos para obter alguma materialidade na vida.

Desprendendo a camada de areia, apareceu um matiz verde. Era um pedaço de vidro, espesso a ponto de parecer quase opaco; o macio atrito do mar desbastara quase por inteiro qualquer ponta ou forma, de modo que era impossível dizer se ele fora de uma garrafa, copo ou vidraça; apenas um pedaço de vidro, quase uma pedra preciosa. Bastaria prendê-lo num aro dourado, ou perfurá-lo com um arame, para que se transformasse em joia: parte de um colar ou uma luz verde e baça num dedo.²⁷⁵

A complexidade narrativa com que Virginia Woolf trabalha o objeto consegue colocá-lo no centro da ação do conto, como o primeiro encontro entre partes que se acompanham. O pedaço de vidro tem um passado que não importa para a personagem, apenas como esforço para o seu coletor, daquele que constrói uma personalidade. O vidro e o seu passado de pouca glória agora ganham o tom de uma joia que deve ser adorada e apreciada, encontrando seu lugar de destaque na cornija da lareira. John, enquanto candidato a membro do Parlamento, passa a dar cada vez mais importância à busca de objetos de formatos singulares, negligenciando seus eleitores e suas responsabilidades.

Um dia saindo dos seus aposentos em Temple para pegar um trem e pronunciar um discurso a seus eleitores, os olhos de John pousaram sobre um notável objeto que jazia meio oculto numa dessas estreitas faixas de grama que margeiam os alicerces de grandes repartições legais. Pôde tocá-lo apenas com a ponta da bengala através dos gradis; mas logo viu que era um pedaço de louça da mais extraordinária forma, por pouco não lembrando uma estrela do mar – modelado ou partido acidentalmente em cinco pontas irregulares, porém inconfundíveis. No colorido predominava o azul, e linhas carmesins imprimiam ao objeto uma riqueza e brilho dos mais atrativos. John decidiu que o teria, porém quanto mais o puxava mais ele recuava. [...] Ao pegá-lo, soltou uma exclamação de triunfo. Naquele instante o relógio soou. Impossível cumprir o compromisso assumido. O

²⁷⁴ WOOLF, Virginia. “Objetos sólidos” In *Objetos sólidos*. Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 97.

²⁷⁵ Idem.

encontro já se realizara sem a sua presença. Mas de que maneira o pedaço de louça se quebrara em formato tão singular?²⁷⁶

Em seu desejo de obter o objeto para sua contemplação, John perde a reunião com os eleitores. Outro ponto importante é a posição que o narrador ocupa ao longo do conto. Ele continuamente “perdoa” John por deixar o lado prático humano em prol de uma satisfação estética, sendo um observador que se sente atraído pelo fascínio do homem na busca pela beleza, envolvendo o leitor também na confusão de sentimentos que envolve a busca e a percepção de fuga da realidade. O lado prático e racional ignorado pelo personagem é tomado por seu amigo, Charles, que sente a perda do posto político perdido pelo amigo, sem se dar conta da coleção crescente que se forma na cornija da lareira.

A decodificação do conto é produzida aqui de modo a considerar como continuamente o narrador se preocupa em apontar o que John perde ao dar valor às pedras e louças quebradas, como uma contínua fuga a vida social.

Enquanto os olhos iam de um para outro, a determinação de possuir objetos que chegassem a superar aqueles atormentava o rapaz. Devotou-se mais ainda à tarefa de procurá-los. Se não estivesse consumido pela ambição e convencido de que um dia um monte de lixo recém-descoberto haveria de recompensá-lo, as decepções que vinha sofrendo, sem falar na fadiga e no escárnio, o teriam forçado a desistir. Equipado com uma bolsa e uma comprida vara à qual ajustara um gancho, ele remexeu todas as lixeiras da terra; ciscou no chão emaranhado de arbusto enfezados; esquadrinhou todos os becos e espaços entre paredes onde sabia por experiência da possibilidade de encontrar objetos de semelhante espécie jogados fora.²⁷⁷

Ninguém reconhecera o esforço de John ao coletar objetos tão mundanos. Douglas Mao, ao discutir as narrativas iniciadas por objetos, correlaciona o conto de Woolf à sua relação com o pai ou, mais bem definido como um embate geracional. A geração que antes se preocupava com a forma e com a vida exterior como regramento comportamental, representada por Charles, contra a preocupação com a estética e com a beleza da vida como representada por John. Correlacionar a preocupação com os objetos com a questão ética levantada por G. E. Moore (comentado no primeiro capítulo desse trabalho) torna-se possível ao olharmos brevemente para os *Principia*:

The most valuable things, which we know or can imagine, are certain states of consciousness, which may be roughly described as the

²⁷⁶ Op. cit., p. 98-99.

²⁷⁷ Op. cit., P. 100.

pleasures of human intercourse and the enjoyment of beautiful objects^{278, 279}.

O impulso de buscar os objetos belos que Moore menciona, faz com que John se comporte de maneira fugidia, criando uma relação de dependência com os objetos que são encobertos sob o sentimento de vergonha e constrangimento à reação de Charles ao se abaixar para coletar seus tesouros.

Não viu, ou se visse dificilmente teria percebido que John, depois de olhar o fragmento por um momento, como se hesitante, enfiou-o no bolso. Semelhante impulso pode ter sido o mesmo que faz uma criança pegar um seixo num caminho entulhado e prometer-lhe uma vida de aconchego e segurança em cima da cornija da lareira, no quarto das crianças, de antemão deleitada pelo senso de poder e benignidade que tal ação confere e acreditando que o coração da pedra pula de alegria ao ser escolhida, logo ela entre um milhão de pedras iguais, para uma vida de bem-estar em vez do frio e da umidade na auto-estrada.²⁸⁰

Novamente John se refere ao objeto como um ser com sentimentos que devem ser preservados, como se discutisse com um humano rejeitado. Ele é o salvador da pedra condenada à ignomínia, dando-lhe condições de ser um objeto de adoração, saindo da escória. Eles serviriam mais para frente como pesos para os papéis de John que se amontoavam pela sala, numa crescente.

Uma análise de cunho sociológico apontaria que a personagem de John serve como ponto de identificação deste com as camadas mais nobres da sociedade, já que aspirava ao cargo de parlamentar, de político proeminente. Mesmo com o agravamento de seu comportamento obsessivo, ele não recai no outro extremo ou se aproxima ao papel de um homem pobre. Pode continuar seus hábitos colecionistas sem que isso impacte no seu lugar social. Já Charles seria a representação do homem político, reconhecendo a beleza das pedras, mas apenas como algo passageiro, sem ter o que chamei até de experiência estética.

Once again, the story's tone marks John not a dilettante able to satisfy careless whims through the exploitation of others' labour but rather the servant of some inspiration, psychosis, or muse— one who accepts

²⁷⁸ “As coisas mais valiosas, que sabemos ou podemos imaginar, são certos estados de consciência, que podem ser descritos grosso modo como os prazeres das relações humanas e o gozo de objetos bonitos” [Tradução minha].

²⁷⁹ MOORE, G. E. *Principia Ethica*. 1903. Cambridge: Cambridge University Press, 1960. P. 188.

²⁸⁰ Op. cit., P. 98.

a calling of sorts, whether for better or for worse and whether that calling be noble, ridiculous, or both^{281, 282}.

Para Mao, John ocupa um lugar na sociedade que lhe permite trilhar pelo caminho da busca da beleza, enquanto Charles se mantém na vida pública, buscando o seu cargo político. Ambos ocupam um lugar de opostos que se reconhecem, já que John não passa do estágio de admiração do objeto, não conseguindo sair do lugar de indagação e em completar a experiência. Na perspectiva de Natalia Green, o final do conto é mais sobre paixões humanas do que sobre ambição.

Thus, in the story objects act upon John, and their influence is beneficial to John since they provide him with a pursuit, he is more passionate about than his political career. This story shows that Woolf clearly believes that objects have agency as they communicate with, and shape the actions and thoughts of, characters, and that this communication between objects and characters can be beneficial for the character²⁸³.

A questão da busca de John pela beleza e pelo prazer mais cotidiano o aproxima da nova geração de escritores modernistas, que não desejam se envolver nos problemas políticos. O posicionamento do grupo Bloomsbury nas questões do Estado são de crítica já na Primeira Guerra Mundial, nas quais poucos se envolveram, sendo a maioria deles dispensado do serviço militar, mas homens como Charles, homens de ação como apontado na análise de “A marca na parede”, não são benquistos também por esses escritores.

Os contos de Virginia Woolf permitem leituras diferenciadas, demonstram como existem temáticas que amarram as narrativas de Woolf estabelecendo a possibilidade de criar uma “imageria” que abrange o caráter imagético, sonoro, rítmico e perceptivo. É esse processo que permite que essa se afirme como possibilidade de leitura e chave para o processo de decodificação do texto literário.

²⁸¹ “Mais uma vez, o tom da história marca John não como um diletante capaz de satisfazer caprichos descuidados por meio da exploração do trabalho de outros, mas sim o servo de alguma inspiração, psicose ou musa - alguém que aceita uma espécie de chamado, seja para o bem ou para o mal e se esse chamado é nobre, ridículo ou ambos.” [Tradução minha]

²⁸² MAO, Douglas. *Solid Objects: Modernism and the Test of Production*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998. Disponível em: <http://search-ebSCOhost-com.ez370.periodicos.capes.gov.br/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=74866&lang=pt-br&site=ehost-live>. Acesso em: 1 dez. 2020

²⁸³ “Assim, na história, os objetos agem sobre John, e sua influência é benéfica para John, uma vez que eles lhe fornecem uma busca pela qual ele é mais apaixonado do que sua carreira política. Esta história mostra que Woolf acredita claramente que os objetos têm agência quando se comunicam com, e moldar as ações e pensamentos de personagens, e que esta comunicação entre objetos e os personagens podem ser benéficos para o personagem.” [Tradução minha]

3.2 – Ensaaios literários: o ato de escrever sob análise.

Virginia Woolf foi uma grande ensaísta como disse anteriormente, mas é importante dizer que sua produção foi em grande parte publicada em revistas literárias londrinas, ganhando maior circulação já na década de 1930, passando a ter espaço em revistas americanas. Isso posto, não é estranho o fato de a literatura woolfiana ser mais conhecida do que sua produção ensaística, até pela associação feita comumente ao ato da ensaística como algo colado à produção contista. A separação que encontro entre essas duas formas narrativas está na visão de um trabalho com a ficcionalidade através da linguagem, como afirmei na abertura deste capítulo.

O ensaio como fruto da modernidade pressupõe um ‘nascimento’ do gênero em Montaigne. No campo do ensaio literário, a expressividade é a marca principal, estabelecendo uma relação de cumplicidade e aceitação entre enunciador e enunciatário. O gênero abre-se para a crítica literária, mas nos ensaios de Virginia Woolf o assunto é tratado de modo amplo e subjetivo, reforçando essa característica dos ensaios literários. Logo, o “eu” tem lugar de interlocução nessa modalidade discursiva.

O ensaio há de guardar um aspecto de uma conversa se não quiser mergulhar no vazio consequente à esterilização da linguagem: escrever como quem fala, elevadamente, de assuntos vários, como quem tivesse o dom da eloquência natural e singela, como se o escritor não perdesse de vista o homem que se dirige a seus semelhantes por meio do diálogo.

Logo, o ensaio deve ser breve, unindo a posição de conhecer o tema à comunicabilidade que a modalidade discursiva permite, construindo uma espécie de negociação entre as partes. Em um nível semiológico, Roland Barthes²⁸⁴ retoma a retórica aristotélica destacando as três operações fundamentais para a escrita retórica: *inventio* (encontrar o que dizer), *dispositio* (ordenar o que encontrou) e *elocutio* (acrescentar o ornamento das palavras, das figuras). A *inventio* é um passeio com dois caminhos que se encontram: a confiança no poder do método explicativo e no lançamento de redes das formas argumentativas, e a convicção no ametódico, sem se

²⁸⁴ BARTHES, Roland. *A Aventura semiológica*. Martins Fontes, 2001.

preocupar em propor um sistema fechado, o que serve bem ao ensaio literário. A *dispositio*, traduzindo como composição, remete ao modo como as ideias e argumentos se configuram dentro do discurso ou do escrito. A *elocutio* que se apresenta no ordenamento dos elementos de convencimento trazem uma sedução que propõe uma conciliação mediante cumplicidade o que leva à descrição de fatos e descrições.

O desvio ao elemento semiológico se dá por conta da análise de Margarita Ester Sánchez-Cuervo²⁸⁵, estudiosa dos ensaios de Virginia Woolf e sua contribuição valiosa para a análise dos escritos curtos da autora. Os ensaios woolfianos reconhece no ensaio uma forma e correlacionar as falas subjetivas e objetivas (no sentido de encaminhamento argumentativo, em uma argumentação circular, sem divisões entre premissas e conclusões. Os escritos de não ficção de Woolf são importantes para construir uma visão em torno da mudança no comportamento dos escritos ensaísticos modernistas ingleses.

O modelo por ela utilizado, e que tomo como adequado para o que elaboro na tese, é o de princípios que se relacionam para a invenção dos argumentos, seu arranjo e sua manifestação expressiva; e são categorias úteis para a construção do ensaio moderno. A natureza argumentativa do ensaio literário é o elemento essencial de análise do material narrativo que aqui se apresenta. A conexão estabelecida entre as partes produtora e receptora preveem um compartilhamento entre as partes a fim de entrarem em um entendimento. Ao oferecimento das ideias expostas no texto se elabora uma colaboração entre os participantes do discurso.

Nesse sentido, o ensaio se utiliza do elemento retórico em um movimento argumentativo contendo um componente dialético permitindo a seleção e construção de diferentes tipos de argumentos. O leitor reconhece elementos expressivos possíveis utilizados pelo ensaísta. Segundo Sanchez-Cuervo, os textos de não-ficção de Virginia Woolf são formados em uma ordem artificial que se constroem sobre a premissa de argumentação e narração, segundo a ordem de exortação, argumentação e conclusão, muito próxima a de Roland Barthes.

²⁸⁵ ESTHER SÁNCHEZ CUERVO, Margarita. “The Literary Essay as Encomium in Virginia Woolf’s “The Enchanted Organ””. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, [S.l.], v. 3, n. 5, p. 39-46, sep. 2014. Disponível em: <https://www.journals.aiac.org.au/index.php/IJALEL/article/view/1125> . Último acesso: 16 dec. 2020

O ensaísta é um personagem importante na construção da relação entre leitor e autor e, neste sentido, Virginia Woolf dedicou parte importante da sua fortuna crítica na organização de sua visão sobre leitura e escrita, através de seus ensaios publicados em revistas literárias.

En términos de historia literaria, los ensayos de Woolf ocupan un punto de transición tanto para el ensayo como género literario como para el ensayo como vehiculo histórico. La autora publicó seus ensayos entre 1904 e 1941, por lo que su carrera coincide con un periodo que padecía el culto al ensayo personal o familiar pero que presenció el surgimiento de estudios que vieron el renacimiento del ensayo como un instrumento para la crítica literária^{286 287}.

Segundo Sachéz-Cuervo, a ordenação sintática do texto e a seleção dos tópicos são processos criacionais simultâneos em um esquema abstrato que organiza as partes do texto e seu conteúdo. Resgatando o modelo que Roland Barthes esboçou, a autora dispõe os elementos da seguinte forma:

Se trata das *partes orationis* o secciones em que la *dispositio* distribuye la matéria que se há ido seleccionando em la *inventio*. Las *partes orationis* se establecen tanto em el espacio semántico-extensional como em el espacio sintáctico del texto, y pueden considerarse las categorías esenciales de la configuración de las superestructuras argumentativas^{288 289}.

Na exordio a intenção é incluir alguns tópicos para trazer a atenção do leitor, com elementos de fundo ficcional ou uma comparação como um argumento introdutório. A estrutura argumentativa da narração/exposição tem a função de ilustrar o argumento através de um evento ou apresentação. Em um segundo caso, quando se trata de uma análise do autor da obra, a narração se funde à argumentação. Nos ensaios analisados existe a predominância de definições normativas e descritivas, principalmente por se referirem ao tópico dos gêneros literários e sobre seus autores.

²⁸⁶ “Em termos de história literária, os ensaios de Woolf ocupam um ponto de transição tanto para o ensaio como gênero literário quanto para o ensaio como veículo histórico. A autora publicou seus ensaios entre 1904 e 1941, portanto sua trajetória coincide com um período que sofreu com o culto ao ensaio pessoal ou familiar, mas que testemunhou o surgimento de estudos que viam o renascimento do ensaio como instrumento de crítica literária.” [Tradução Minha]

²⁸⁷ Sánchez-Cuervo, M. E. “Elementos del ensayo en Virginia Woolf. Valoración argumentativa” In *Boletín Millares Carlo*, n 26, 2007, p. 263. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2592829.pdf> Último Acesso em 19 Dez. 2020.

²⁸⁸ “Estas são duas partes *orationis* ou seções nas quais o dispositivo distribui o material que foi selecionado na invenção. As partes *orationis* se estabelecem tanto no espaço semântico-extensional quanto no espaço sintático do texto, podendo ser consideradas as categorias essenciais da configuração das superestructuras argumentativas.” [Tradução Minha]

²⁸⁹ Op. cit., p. 264.

En sus ensayos, el contenido está ligado indisolublemente a la forma em una conjunción de argumentos y figuras retóricas que se manifiestan em la dimensión textual, y que permiten al lector disfrutar de la expresividad artística o *delectare* al mismo tiempo que puede enriquecerse com los puntos de vista ofrecidos mediante el *docere*. Esta persuasión para la reflexión de la que puede disfrutar un lector de su contexto modernista y un lector de la época actual, que es capaz de percibir una crítica a la cultura y, en su caso, de la situación social de la mujer a lo largo de la historia, permite calificar sus ensayos como literarios²⁹⁰.²⁹¹

A seleção dos ensaios literários que falem sobre a atividade de Virginia Woolf em uma das modalidades discursivas retomadas pelo século XX foi motivada pela percepção que poucos ensaios fora do campo analíticos de qualidade são publicados atualmente. Mesmo sendo um dos modelos mais interessantes de escrita e de criação para o ambiente acadêmico, o ensaio foi relegado a um objeto de análise e com forte peso conceitual, se propondo a uma completude que a sua forma não comporta. Enquanto isso os ensaios de Virginia Woolf são de fácil compreensão e leitura, correlacionando o saber do autor com o saber do leitor, de modo a construírem uma experiência única, por dar ao autor a oportunidade de estar perto de um linguajar menos formal e mais próximo ao literário.

Um escritor é uma pessoa que, sentando-se à mesa de trabalho, mantém o olhar fixado, tão atentamente como consegue, sobre determinado objeto – essa figura de linguagem talvez contribua para manter-nos firmes em nosso caminho, se por um instante o olharmos. Ele é um artista que, sentado com uma folha de papel à sua frente, tenta copiar o que vê.²⁹²

O escritor retratado no ensaio “A torre inclinada”, tem em vista um modelo que se pretende cobrir o que ele entende como a vida humana, mas pouco se sabe sobre a figura por trás dessas narrativas. Para o político, o escritor é um produto da sociedade que vive, o pintor vê no escritor algo mágico, que aparece rapidamente para se esvanecer em seguida; todos possuem teorias sobre o que é o escritor. O ponto que Woolf marca é: “qualquer um pode fazer sua teoria; o vírus de uma teoria é quase

²⁹⁰ “Em seus ensaios, o conteúdo está indissociavelmente ligado à forma em um conjunto de argumentos e figuras retóricas que se manifestam na dimensão textual, e que permitem ao leitor gozar de expressividade artística ou *delectare* ao mesmo tempo que pode ser enriquecido com os pontos de vista oferecida através do *docere*. Esta persuasão para a reflexão de que pode desfrutar uma leitora do seu contexto modernista e da atualidade, que é capaz de perceber uma crítica à cultura e, se for caso disso, à situação social das mulheres em todo da história, permite que você qualifique seus ensaios como literários” [Tradução Minha]

²⁹¹ Op. cit., p. 275.

²⁹² WOOLF, Virginia. “A torre inclinada” In: *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução e organização: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. P. 427.

sempre o desejo de provar aquilo que o teórico quer que ele creia”. Existiria nos escritores de um determinado século ou geração um caráter genealógico? Seriam todos os livros filhos de outros livros? Se isso é verdade, escritores como James Joyce e Marcel Proust seriam filhos rebeldes de Jane Austen e Walter Scott, passando a valorizar a interioridade que seus antepassados ignoravam.

Virginia Woolf utiliza o exemplo da guerra como elemento demonstrativo da diferença entre as gerações. Em Austen, as Guerras Napoleônicas (1803 - 1815) não são mencionadas mesmo com a proximidade temporal e física dos combates, já na literatura woolfiana os combates são diários e fazem parte do cotidiano.

Perguntemo-nos então se existe alguma relação entre essa prosperidade material e a criatividade intelectual. Teria uma conduzido à outra? Como é difícil dizê-lo, sendo tão pouco o que sabemos sobre os escritores e se as condições lhe eram propícias ou se impunham barreiras. Faz-se aqui apenas uma suposição imperfeita; entretanto eu penso que existe uma relação. “Eu penso” – e talvez fosse mais fiel à verdade dizer “eu vejo”.²⁹³

A visão que ela aponta está relacionada à questão da paz e em como escritores do século XIX possuíam um sistema dominante que não exigiam mudanças nas divisões entre os indivíduos/personagens, em seus trejeitos, modos de vestir e falar. O trabalho do escritor do século XX é criar situações em que os personagens possam demonstrar uma vida interior que se comunique com o leitor, conectando-os, estabelecendo condições para que a abertura do texto funcione para ambos os lados.

Assim acontece com o escritor. Depois de um dia duro de trabalho, em que dá voltas e mais voltas, vendo tudo, sentido tudo o que puder, tomando notas inumeráveis no próprio livro da mente, o escritor se torna – caso consiga – inconsciente. Seu subconsciente trabalha em alta velocidade, de fato, enquanto a consciência cochila. Feita então essa pausa, o véu se ergue; e eis que a coisa – a coisa sobre a qual ele deseja escrever – surge simplificada e serena.²⁹⁴

O processo de escrita de cada escritor, na perspectiva de Woolf passa por sua capacidade de ver apesar o autobiográfico e encontrar um modo de tornar sua escrita porosa e capaz de realizar uma troca real com a sua audiência. O escritor do século XX é uma mistura entre indivíduo de ação e o culto, em que a sua cadeira é a peça mais importante do seu mobiliário, já não preso à poltrona de colecionador, buscando nos elementos que não se desenvolvem na vida externa o movimento de sua narrativa.

²⁹³ Op. cit., P. 433.

²⁹⁴ Op. cit., P. 435.

O escritor senta-se numa torre erguida acima do restante de nós; uma torre que se construiu com base na condição social de seus pais, primeiro, e depois na riqueza da família. E é uma torre da mais profunda importância; ela determina seu ângulo de visão; ela afeta seu poder de comunicação.²⁹⁵

A torre era apoiada na estrutura sociocultural, construída durante séculos e que no início da Primeira Guerra Mundial deixa de ser sólida. O que antes configurava uma torre de conhecimento que era passada de forma verticalizada de um escritor para outro, começa a se inclinar e ruir, quando sua segurança é posta em risco. O seu passado e sua condição não seriam mais certezas, e ele tem que descer do alto da torre e se tornar mais próximo das outras camadas da classe trabalhadora para continuar a ser lido. Ao baixarem o olhar do horizonte, os escritores começaram a ver as mudanças que assomavam de outros países e que caminhavam em sua direção. Virginia Woolf cita revoluções na Itália, Espanha, o fascismo e o comunismo, como exemplos das mudanças que ocorriam por toda a parte.

Mas até mesmo na Inglaterra as torres antes construídas com estuque e ouro não eram mais tão estáveis. Eram torres inclinadas. Os livros foram escritos sob a influência das mudanças, sob a ameaça de guerra. É talvez por isso que os nomes se liguem tão intimamente; havia uma influência que afetava a todos e os fazia organizar-se, mais do que seus antecessores, em grupos.²⁹⁶

Interessante perceber na narrativa de Woolf que existe uma percepção dela mesma como parte clandestina na torre inclinada, por seu gênero, mas um reconhecimento que as pavimentações que permitiram à torre manter-se em pé até 1914 passam por sua linhagem familiar e de seus amigos. Ao constatar que a geração que passou pela primeira guerra mundial não se posicionava politicamente, já que a torre não se inclinava nem para a esquerda nem para a direita, a chegada de 1930 demanda uma mudança de comportamento. Encontrar na política um interesse mais premente do que na filosofia faz com que essa geração saia da contemplação estética e tome atitudes de reação.

Não podiam confinar sua leitura aos poetas; tinham de ler os políticos. E leram Marx. Tornaram-se comunistas; tornaram-se antifascistas. Deram-se conta de que a torre se assentava na tirania e na injustiça; estava errado que uma pequena classe tivesse uma educação pela qual outras pessoas pagavam; errado plantar-se sobre a riqueza que um pai

²⁹⁵ Op. cit., P. 440.

²⁹⁶ Op. cit., P. 443.

burguês tinha feito com sua profissão burguesa. Estava errado; mas como eles poderiam consertar isso?²⁹⁷

A entrada de indivíduos que não pertencem a essa classe em Oxford e a influência de poetas como Yeats e Eliot abrem caminhos para uma literatura que não se preocupa somente com sua recepção nas classes superiores. O poeta da década de 1930 é um ser político, tornando a torre inclinada um escape da realidade. O desejo de se aproximar de outros seres humanos, de se aproximar da massa, toma uma dimensão de constante ataque, da mente criadora bombardeada por necessidades crescentes.

Quando tudo oscila ao redor, o único ser que se mantém relativamente estável é a própria pessoa. Quando todos os rostos se obscurecem e mudam, apenas um, o próprio rosto, pode ser visto com clareza. E eles assim escreveram sobre si mesmos – em suas peças, em seus poemas, em seus romances. Nenhuma outra década produziu tantas autobiografias quanto a que se estende de 1930 a 1940. E ninguém, fosse qual fosse sua classe ou sua insignificância, parece ter chegado aos trinta anos de idade sem escrever sua autobiografia.²⁹⁸

Esse olhar autocentrado é uma das marcas do período de conflito mundial que será mais duradouro. O homem da torre inclinada em decadência não saiu desse estágio de autoelogio, buscando em seu egocentrismo uma resposta à crise instaurada do lado externo. A sinceridade posta nesses escritores pressupõe uma crítica que não se realiza no espaço de sua vida, postando-se à avaliação de seus descendentes. O tom crítico do ensaio é em grande parte direcionado aos escritores que se dirigem ao campo de batalha por um ideário, muito similar ao utilizado por ela em carta a John Lehmann publicada sob o nome “Carta a um jovem poeta”, dedicada também ao seu sobrinho Julian Bell. Ele é um dos jovens que parte para os conflitos na Espanha, morrendo na explosão da ambulância que dirigia para os revolucionários. Para John Lehmann, que publicava seu primeiro livro de poemas ela escreve:

Nunca se tome por único, nunca pense que a sua situação é muito pior que as dos outros. Admito que a época que estamos vivendo torne as coisas difíceis. Pela primeira vez na história existem leitores – um grupo enorme de pessoas que se ocupam de negócios, de esportes, de cuidar dos avós, de amarrar embrulhos atrás dos balcões – e todos agora leem; querem que lhes diga como ler e o que ler; e seus orientadores – os resenhistas, os conferencistas, os homens do rádio –

²⁹⁷ Op. cit., P. 445.

²⁹⁸ Op. cit., P. 455.

devem com toda a urbanidade lhes tornar a leitura fácil; garantir-lhes que a literatura é violenta e excitante.²⁹⁹

O compromisso com uma literatura que seja excitante e inovadora traz a responsabilidade de não renegar o passado literário que traz consigo, mas de apreendê-lo. De um ponto de vista nacionalista, Woolf aponta que dentro de cada novo escritor inglês existe um pouco de Shakespeare e Pope. Frente à frase de Lehmann: “nunca foi tão difícil escrever poesia como hoje”, Virginia Woolf afirma que o que faz o poeta e o escritor continuarem sua atividade é não se apartarem da vida externa.

Mas estamos em outubro de 1931, e não é de hoje que a poesia vem se esquivando ao contato com – como vamos chamá-la? Abreviada e, sem dúvida inacuradamente, vamos chamá-la de vida? E virá você em minha ajuda, entendendo o que eu quero dizer? Pois então; foi isso e não é pouco, o que a poesia deixou para o romancista. Por aí, você vê como seria fácil para mim escrever dois ou três volumes para louvar a prosa e escarnecer do verso; dizer como são amplos e abertos os domínios de uma, enquanto o pequeno bosque do outro, não se desenvolvendo, define.³⁰⁰

O problema está no esforço que o poeta tem que fazer para correlacionar a beleza e a realidade, desfazendo o encanto inicial que o poema contemporâneo a ela deveria influir, fazendo com que o poema se desfaça em suas mãos, surgindo apenas o sentimento de desgosto frente à essa tentativa falha. Essa não é a morte da literatura, pois “não preciso lhe dizer quantas vezes a literatura já morreu neste país”, mas é um sinal de que os resquícios da velha forma ainda se antevê nas conexões do que seria o novo, o que me permite retomar o argumento de Octavio Paz afirmado no primeiro capítulo desse trabalho, de que não há ruptura porque o passado é entrevisto nas estruturas dessa literatura. O tipo de ensaio crítico escrito por Woolf, particularmente na década de 1940 se preocupa em estabelecer um legado para que as mudanças feitas por sua geração não se percam com os regimes totalitários na Europa.

Um escritor, mais do que qualquer outro artista, precisa ser crítico porque as palavras são tão comuns, tão familiares, que ele tem que peneirá-las com cuidado para fazê-las durar. Escrever diariamente; escrever livremente; mas não deixemos de comparar o que escrevermos com o que foi escrito pelos grandes escritores. É humilhante mais necessário. [...] Lembremo-nos porém do pequeno conselho de um eminente vitoriano, que era também um andarilho eminente, deu certa vez a quem caminha: “Sempre que você encontrar

²⁹⁹ WOOLF, Virginia. “Carta a um jovem poeta”. In *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução e organização: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. P. 347.

³⁰⁰ Op. cit, P. 353.

uma tabuleta dizendo ‘Os transgressores serão processados’, transgrida logo’.³⁰¹

O tratamento que Virginia Woolf dá ao ato de escrita se mostra aparente também no ensaio “A pintura”, em que a visão tem sobre as duas artes é valorizada e apresentada. O escritor deve ter um terceiro olho habilitado para ajudar os outros sentidos quando focados em construir uma arte ou observar o cotidiano. Ele não deve ser descritivo, mas fazer com que o olho veja a cena quase pictoricamente, com as camadas de tintas que se superpõem uma a uma. A ensaísta defende que o escritor vai a galerias de arte, não para apreciar as obras, mas para encontrar algo útil para si mesmo. Os pintores ganham sentidos literários, provocando através de suas paisagens a visão de formas e cores que apenas modernistas como Cézanne conseguem insuflar.

Enquanto contemplamos, as palavras começam a erguer seus frágeis membros na desbotada fronteira da língua sem dono, para afundar de novo, em desespero. Nós as arremessamos como redes sobre uma praia rochosa e inóspita; elas se apagam e desaparecem. É vão, é inútil; mas não podemos nunca resistir à tentação. Os pintores silenciosos, Cézanne e Sr. Sickert, nos fazem de tolos tantas vezes quanto quiserem.³⁰²

A imagem produzida por esses autores é a imagem que completa que os modernistas querem construir. Uma pintura literária que o aproxime o máximo do objeto a ponto de os sentidos serem aguçados e a imaginação seduzida, e que a história ganhe corpo nas mãos do leitor. Esse processo de olhar o quadro com atenção é muito similar ao produzido pelo cinema em Virginia Woolf. O olho é levado a consumir o máximo da imagem no menor espaço de tempo possível ao que o cérebro responde prontamente, fazendo com que as distrações não importem. É permitido ao espectador de cinema se entregar aquela representação do real, em que ele não precisa tomar parte ou decisões, contemplando a existência sem ter que pensar sobre ela de modo pragmático.

Eles [produtores cinematográficos] querem melhorar, alterar, fazer uma arte própria, o que é natural, pois tanta coisa está dentro de sua esfera de ação. Muitas artes se mostravam, no início, prontas a dar sua contribuição. Por exemplo, havia a literatura. Todos os romances famosos do mundo com seus personagens e suas cenas famosas estavam

³⁰¹ Op. cit., P. 462.

³⁰² WOOLF, Virginia. “A pintura”. In: *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Seleção e tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 90.

pedindo para serem levados à cena. O que poderia ser mais fácil, o que poderia ser mais simples?³⁰³

O exemplo que Woolf utiliza no ensaio “O cinema” é o de Ana Karenina. Ela chega às telas e ao olho do observador resta acreditar, buscando se separar das lembranças do romance e ficar retido no apresentado para ele naquele momento. No cinema, ele é enganado a entrar na relação entre a obra literária e o leitor como cópia do que estava no papel. A imaginação e o próprio texto não conseguem superar o que a mente criou.

A produção de ensaios que se constroem através de indagações ao leitor e de uma construção de um intrincado jogo de cena entre o conhecimento literário e situações do cotidiano faz da produção ensaística um ótimo modo de conhecer. Uma escrita que não demanda comprovações empíricas, mas que conectando áreas de conhecimento diferentes busca demonstrar como o ato da leitura deve ser mais do que decodificar os signos que a linguagem escrita oferece.

O texto literário pressupõe duas pontas de diálogo que compartilhem desse sistema linguístico e, no caso dos ensaios woolfianos, demandam conhecimentos prévios para que ele alcance seu objetivo comunicativo. Além disso, as obras apresentam a literatura como um processo em construção e que demanda a ação de resenhistas e críticos. Os leitores que ela intui existirem na carta a Lehmann desejam ler, mas o que ler?

Em “Como se deve ler um livro” (1926), Virginia Woolf sugere que o leitor deve ser amigo do autor, seu cúmplice, mergulhando em seu processo de criação, sem se importar com o que ele viveu ou experimentou. O que vale é o que está no texto.

Os 32 capítulos de um romance – se considerarmos primeiramente como ler um romance – são uma tentativa de fazer algo tão formal e controlado como uma construção: as palavras, porém são mais impalpáveis do que os tijolos. O modo mais rápido de compreender os elementos daquilo que um romancista está fazendo talvez não seja ler, mas sim escrever; fazer seu próprio experimento com as dificuldades e os riscos das palavras.³⁰⁴

Para compreender o objeto literário, o leitor deverá decompor uma infinidade de conflitos que estão no vão do intertexto. Logo, a relação entre leitor e obra não deveria

³⁰³ WOOLF, Virginia. “O cinema”. In: *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Seleção e tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 95.

³⁰⁴ WOOLF, 2014. P.166.

ser intermediada por um crítico antes que as impressões se assentem, o gosto deve dizer o que agrada ao leitor, mas ele deve ser nutrido de boa poesia, ficção, história, buscando compreender os problemas da vida externa. O leitor para Virginia Woolf deve ser antes de tudo generoso. Compreender que esses ensaios se comunicam diretamente sobre a ação dela como autora. É importante a percepção que nas nuances da negação em direcionar o leitor para um certo tipo de literatura ou não, o que ela desejava era que existissem leitores para que de seus contos fossem apreendidos o maior número possível de interpretações e de ensaios a visão de como o escritor deve se portar em um mundo onde o sentido está cada vez mais perdido.

A grande relevância da aproximação do discurso literário com seu discurso que não limita a ação intelectual ao campo estético e retomando aspectos éticos que estão em trabalhos como *Três Guinéus* (1938), *Um teto todo seu* (1929), *Profissões para mulheres e outros ensaios* (1979). No entanto, com a popularização dos escritos de Woolf e com sua fortuna crítica chegado a domínio público, não posso deixar de apontar o caminho inverso como se tornando o mais comum na leitura das obras. A apropriação de textos woolfianos por alguns movimentos feministas, acaba limitando-se os panfletos e a uma leitura verticalizada que exclui a dimensão ficcional, transformando seus escritos “apenas” em obras de fundo biográfico.

Capítulo IV: A imageria posta à prova

Certainly, one cannot read this poem without effort. (...) To read this poem one must have myriad eyes, like one of those lamps that turn on slabs of racing water at midnight in the Atlantic, when perhaps only a spray of seaweed pricks the surface, or suddenly the waves gape and up shoulders a monster. One must put aside antipathies and jealousies and not interrupt. One must have patience and infinite care and let the light sound, whether of spiders' delicate feet on a leaf or the chuckle of water in some irrelevant drainpipe, unfold this page (what I read with people talking) has withdrawn. There are no commas or semicolons. The lined do not run in convenient lengths. Much is sheer nonsense. One must be skeptical but throw caution to the winds and when the door opens accept absolutely. Also sometimes weep; also cut away ruthlessly with a slice of the blade soot, bark, hard accretions of all sorts And so (while they talk) let down one's net deeper and deeper and gently draw in and bring to the surface what he said and she said and make poetry³⁰⁵.³⁰⁶

Tendo apresentado ao longo desta tese uma formulação da ideia de imageria, chegando a defini-lo como conceito, ainda está em evolução, apresentando-se como um esboço de conceito. Cada romance e conto de Virginia Woolf seria uma contribuição para a construção da imageria, enquanto um conjunto metafórico que se utiliza de diferentes imagens, sensações e ritmos para tratar desse objeto inconceitualizável que é a Vida. Nesse sentido, não é possível reduzir a literatura produzida pela autora a uma temática específica ou a um formato determinante, mas incluo uma nova camada interpretativa aos romances. A ação do leitor frente a essa literatura é de acionar a memória e produzir experiência somando-a com o seu cotidiano.

³⁰⁵ WOOLF, Virginia. *The Waves*. In: *Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Editions Limited, 2007. P. 732.

³⁰⁶ “Claro que qualquer um pode ler este poema sem grandes esforços. (...) Para se ler esse poema é preciso ter olhos super sensíveis, semelhantes àquelas lâmpadas que, no meio da noite, iluminam as águas do Atlântico, quando apenas só um punhado de algas se encontra na superfície, ou, sem que nada o fizesse esperar, as ondas se abrissem e um monstro surgisse entre elas. É preciso pôr de lado invejas e antipatias e não interromper. É preciso ter paciência e um cuidado infinito, deixando que a luz descubra as coisas só por si, quer se trate das patas delicadas das aranhas percorrendo uma folha, ou o som da água a escoar-se por um esgoto qualquer sem importância. Nada deverá ser rejeitado por medo ou horror. O poeta que escreveu esta página (aquilo que leio enquanto os outros falam) retirou-se. Não existem virgulas ou ponto e virgulas. Os versos não se sucedem com a métrica conveniente. A maior parte das coisas não faz sentido. Temos que ser céticos, mas isso não quer dizer que não deitemos as precauções para trás nas costas e não aceitemos tudo o que nos entra pela porta. Há vezes em que devemos chorar; outras, servimo-nos de um machado para cortar de forma impiedosa todo tipo de excrescência. E assim (enquanto eles falam) deixar a rede mergulhar cada vez mais fundo, só depois a puxando. É então que trazemos à superfície tudo o que ele e ela disseram, fazendo poesia.” [Tradução Minha]

Maurice Blanchot, em *A conversa infinita* propõe um acionamento da memória para que o indivíduo possa alcançar uma “dignidade poética”, que permita utilizar a experiência como separação entre o lido e o experimentado, produzindo um movimento incessante entre a memória e o que deve ser esquecido e com como se forma a composição de uma interpretação própria a cada leitor. Os romances woolfianos utilizam-se do recurso da memória como modo de narração, porque os acontecimentos são contados com um distanciamento que se impõe entre evento e linguagem. Logo, o processo crítico de decodificação do texto só é possível com o conhecimento do procedimento analítico:

Trata-se de uma leitura que é uma explicação do texto, essa explicação busca, sob o sentido aparente, um outro sentido oculto, e, sob este, ainda outro, para alcançar o centro obscuro cuja capacidade de revelar-se diretamente não é certa, uma vez que para formular-se necessita sempre de uma tradução ou de uma metáfora.³⁰⁷

Logo, o processo de mediação feito entre o lido e o compreendido pelo leitor, passa pela formulação de um caminho da linguagem, seja na tradução através de uma imagem ou de uma metáfora comunicativa. O caminho que Blanchot toma é o psicanalítico, mas sua busca passa pela noção do símbolo como elemento estabilizador da obra, através da qual essa poderia ser explicada. Aqui a reflexão passa pela noção de compreensão do processo que se dá pós efeito estético como tendo em seu resultado as ressonâncias e reverberações, muito na esteira da apropriação que Blanchot realiza de Gaston Bachelard, em *A poética do espaço*.

As ressonâncias nada mais fazem senão restituir sentimentalmente a nossa experiência. Só a reverberação, apelo da imagem ao que há de inicial nela, apelo que nos insta a sair de nós mesmos e mover-nos na comoção de sua imobilidade, nos coloca ao nível do poder poético.³⁰⁸

Bachelard pensa a imagem poética como variável, apartada de um conceito constitutivo. Possuindo uma ação mutante, a imagem poética é a forma tomada pela reflexão após a constituição poética. É na apropriação e na tomada para si que o leitor faz que o recurso narrativo que a poesia tem e a imagem tomam posição.

É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem

³⁰⁷ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro, o fragmentário*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010. PP. 56-57.

³⁰⁸ Op. cit., P. 60.

isolada, no êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito relevo do psiquismo, relevo mal estudado nas causalidades psicológicas secundárias. Também não há nada de geral e coordenado que possa servir de base a uma filosofia da poesia.³⁰⁹

Logo, a expressão de imagem poética na literatura é trazida à subjetividade do leitor e faz daquele novo elemento parte de seu repertório para a compreensão do mundo. A repercussão do observado se faz presente no leitor através das ressonâncias em seu vocabulário e atitude frente ao novo. O sujeito que Bachelard conclama em sua análise do poético é o que se entrega à imagem.

Assim, a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Recebemo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos cria-la, de que deveríamos cria-la. A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos, fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser.³¹⁰

A imagem que reverbera no leitor se comunicará com as experiências vividas por ela e se colocará como parte do processo mimético. O processo de leitura torna-se uma re-identificação com o outro e consigo mesmo. O outro é sempre colocado quando se fala ou escreve e nesse compartilhamento de linguagem, nessa relação dialética que a experiência estética se completa.

O leitor, no confronto com o texto, coloca-se como anônimo, único e transparente, possuindo o poder de inscrever o livro em uma temporalidade e local que se comunique como seu conhecimento prévio. É nesse processo de leitura que a obra passa por uma reescritura.

A leitura não é uma conversação, ela não discute, não interroga. Jamais pergunte ao livro e, com mais fortes razões, ao autor: “O que foi que você quis dizer exatamente? Que verdade me traz, portanto?” A leitura verdadeira jamais questiona o livro verdadeiro; mas tampouco é submissão ao texto.³¹¹

A obra literária exige do leitor uma abertura, uma porosidade que é inerente a ela que se realiza no processo de leitura, é nessa passagem que a atribuição de sentido se faz. É na angústia e na incerteza da leitura que o processo de conhecimento se dá, e

³⁰⁹ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Maria Joias. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008, p. 183.

³¹⁰ Op. cit., P. 188.

³¹¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 194.

nesse sentido Blanchot vê em Mallarmé o mesmo movimento que observo em Woolf, de produção de imagens na literatura que se abrem para interpretações que possuem um caráter individual e único. Com isso não quero dizer que a obra possui uma infinidade de interpretações, mas que dentro do limite que a obra possui, as individualidades se traduzem de modo a se comunicarem com uma subjetividade.

A obra não proporciona certeza nem claridade. Nem certeza para nós nem claridade sobre ela. Não é firme, não nos fornece apoio sobre o indestrutível nem sobre o indubitável, valores que pertencem a Descartes e ao mundo de nossa vida. Assim como toda a obra forte nos tira de nós mesmos, do hábito de nossa força, nos torna fracos e como que aniquilados, também ela não é forte aos olhos do que é, ela está sem poder, impotente, não porque seja o simples reverso das formas variadas da possibilidade, mas porque designa uma região onde a impossibilidade já não é privação, mas afirmação.³¹²

É nesse contexto que a imagem fecha a noção que construí ao longo da tese, como elemento imediato e mediador no contexto de construção das metáforas selecionados por Woolf para construir suas obras literárias. Georges Didi-Huberman propõe em suas elaborações um caminho interpretativo para o que chamo de imagem dentro da imageria. Ele atribui, tendo em Giorgio Agambem uma interlocução dois horizontes para a imagem: a destruição pura e a restauração final. Com o que chama de queda no valor da experiência, resta ao observador e ao leitor inscrever a imagem em um mundo onde o visível toma o lugar da verdade³¹³.

Suas ‘imagens vagalumes’ seriam lampejos que iluminam o momento experimentado, de forma fugidia e breve, restando apenas as reverberações que a leitura produziu. Nesse sentido, lembrando Proust, a leitura não termina quando o livro se encerra. No caso, Didi-Huberman está tratando do estudo dos sonhos proposto por Charlotte Beraldt³¹⁴, que vê nos sonhos dos judeus no processo de formação do Terceiro Reich, uma oportunidade de traçar a experiência que não passa pelo campo do dizível. Sua ênfase está no posfácio de Reinhart Koselleck que afirma que: ‘um traço comum aos sonhos aqui apresentados é que eles revelam uma verdade oculta cuja evidência ainda não foi demonstrada empiricamente.’

³¹² Op. cit., P. 223.

³¹³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

³¹⁴ BERALDT, Charlotte. *Sonhos no Terceiro Reich*. Tradução de Silvia Bittencourt. São Paulo: Selo Três Estrelas, 2017.

O que Didi-Huberman se propõe a discutir é o lugar da imagem em um momento histórico em que ela passa a dominar todos os meios comunicativos. Isso é perceptível em Virginia Woolf em seu ensaio sobre o cinema e na mobilização dos elementos do visível e do olho nas obras de arte modernistas que vão servir de inspiração para o escritor de prosa e poesia, a cada construção de cenas e narrativas através de camadas que se sobrepõem e que o olho deve decodificar.

O mundo das imagens não rejeita o mundo da lógica, muito pelo contrário. Mas joga com ele, isto é, entre outras coisas, cria lugares dentro dele – como quando dizemos que há um jogo entre as peças de um mecanismo -, lugares nos quais obtém sua potência, que se dá aí como potência do negativo.³¹⁵

É através do processo negativo da imagem que é possível pensar em um invisível, um ponto incomunicável da imagem. Freud já havia se debruçado sobre essa questão da demanda representativa da imagem em *A interpretação dos sonhos*. É no pensamento inscrito nessa obra que acontece o que Didi-Huberman chama de ‘rasgadura do tecido’ (da representação) na trama da representação da imagem.

O problema só pode ser considerado a partir daquilo que, mais modestamente, se apresenta – e não por acaso Freud começa a problematizar a noção de *Traumarbeit* insistindo na apresentação geralmente lacunar do sonho, seu caráter de *fragmentos postos juntos*. O que se apresenta cruamente primeiro, o que se apresenta e recusa a ideia, é a rasgadura. É a imagem sem sujeito [*l' image hors sujet*], a imagem enquanto imagem do sonho. (...) Ela só vai se impor aqui pela força da omissão (*Auslassung*) ou da supressão de que é, estritamente falando, o vestígio: ou seja, a única sobrevivência é, ao mesmo tempo, soberana e rastro de apagamento. Um operador visual de desaparecimento.³¹⁶

É importante pontuar que a *mimesis* compreendida por Didi-Huberman destoa da postura que tenho diante da questão, já que para ele *mimesis* é imitação. No entanto, as elaborações feitas em direção à imagem são preciosas para a reflexão feita até aqui e um caminho que permite unir o proposto acerca da *mimesis* e seu desenvolvimento sobre a imagem.

O trabalho com sonho e da narrativa ficcional lida com o campo da semelhança e da diferença, no qual as primeiras são as fundações do pensamento e da ideia e a segunda é a parte elementar que possibilita a abertura para a interpretação. Da mesma

³¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história a arte*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013. P. 188.

³¹⁶ Op. cit., P. 193-194.

forma que o trabalho do sonho rasga com a imagem retirada do real, assim o faz a narrativa ficcional, onde o deslocamento dos elementos quebra com possibilidade de uma mimética imitativa.

Então, a semelhança não exhibe mais o mesmo, mas se infecta de alteridade, enquanto os termos semelhantes se entrecrocaram num caos – a formação compósita – que impossibilita, justamente, o distinto reconhecimento deles enquanto termos. Portanto não há mais ‘termos’ que valham, mas somente relações em nó, passagens que se cristalizam.³¹⁷

Ao se questionar sobre o sonho, o analisado em geral não se lembra em sua completude. Ele precisa mobilizar elementos do estado de vigília para criar uma representação e elaborar uma interpretação. Na psicanálise freudiana, o sonho caracteriza um sintoma, diz de uma ruptura de equilíbrio e um equilíbrio inédito que rompe com o esquema imposto inicialmente, já que o reconhecimento do sintoma e dos sonhos provém do inconsciente. O que em Freud estava no inconsciente, para Panofsky se configurava como forma simbólica, em seu sentido figurativo e de atribuição de sentido, já que segundo Didi-Huberman.

O ‘inconsciente’ em Panofsky se exprime através do adjetivo alemão *ungerwusste*: o que não está presentemente na consciência, mas que uma consciência mais clara, a do historiador, deve ser capaz de expor, de explicitar, de *saber*. Ao passo que o inconsciente freudiano se exprime pelo substantivo *das Unbewusste*, que não sugere a desatenção, mas o recalque ou a forclusão, e que, estritamente falando, *não é um objeto para o saber*, inclusive o saber do analista.³¹⁸

Compreendendo o sonho como algo que é formado e deformado no inconsciente, o trato com a imagem em um momento pós psicanalítico é importante na medida em que estabelece um modo de observar a imagem sob a perspectiva de um ‘sintoma cultural’ dos acontecimentos que ocorreram e não ocorreram. O símbolo enquanto também imagem, na modernidade, se abre a uma modificação e não se encerra em si mesmo, se dessacraliza. O que ocorre é um ‘deslocamento simbólico’, segundo Didi-Huberman. Entendendo a imagem como dúvida o que se depreende é a sua capacidade de pensar o simbolizado além do visível. É no sentido de fugir da restrição da imagem ao que é apenas visível, ignorando as ressonâncias e reverberações no observador que os modernistas trabalham, abrindo-se para uma miríade de interpretações possíveis e acionando para isso os outros sentidos na experiência estética.

³¹⁷ Op. cit., P. 200.

³¹⁸ Op. cit., P. 217.

A apresentação da questão se faz patente quando aceito o aspecto virtual da imagem e sua capacidade transitória.

Por isso o sintoma é caracterizado ao mesmo tempo por sua intensidade visual, seu valor de estilhaço e por aquilo que Freud chama aqui a ‘dissimulação do fantasma inconsciente em ação’. O sintoma é, portanto, uma entidade semiótica de dupla face: entre o estilhaço e a dissimulação, entre o acidente e a soberania, entre o acontecimento e a estrutura. Por isso ele se apresenta antes de tudo enquanto ‘signo incompreensível’, como diz ainda Freud, embora seja ‘tão plasticamente figurado’, embora sua existência visual se imponha com tanto estilhaço, evidência ou mesmo violência. Um acidente soberano é isso.³¹⁹

A questão da soberania instável da imagem é um apontamento que me leva a pensar sobre o prolongamento desse estilhaço no receptor. Nesse sentido, o estilhaço que antes estava encoberto nas camadas do texto se exhibe para alcançar a identificação e atribuir uma última palavra ao visível. É esse estilhaço que abre caminho para pensar um primeiro ensejo da imagem em direção ao subjetivo.

Para Maurice Blanchot, a imagem tende inicialmente à neutralidade e depois abre caminho para a intimidade que se constrói no poder comunicativo, trazendo uma ambiguidade na sua forma de tratar.

Na imagem, o objeto aflora de novo algo que ele dominara para ser objeto, contra o qual se edificara e definira, mas agora que seu valor, seu significado, estão suspensos, agora que o mundo o abandonara à ociosidade e o coloca de lado, a verdade nele recua, o elementar reivindica-, o empobrecimento, enriquecimento que o consagram como imagem.³²⁰

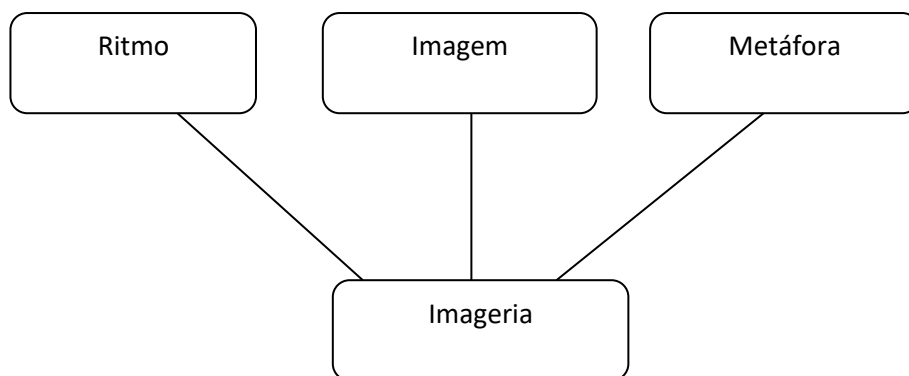
É dentro desse sentido que abarco as duas interpretações sobre a imagem, a fim de construir um esquema acerca do tema da imageria. Observando que, na saída do modelo realista de escrita do romance inglês, o símbolo é acionado como conexão direta como significado. Não existiria um questionamento acerca de outras possibilidades interpretativas.

Logo, o argumento encaminhado ao longo da tese é de que a arte produzida no período em que os modernistas foram mais expressivos e atuantes na cultura inglesa (1900-1940), e que o experimentalismo foi o motor e alvo de toda a elaboração artística.

³¹⁹ Op. cit., p. 335.

³²⁰ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 280.

Traçando um paralelo entre as artistas dentro do *Bloomsbury Group*, a inovação chega com mais força na década de 1910, onde a possibilidade de entrecruzamento de estilos e expressões artísticas toma impulso, fazendo com que elementos da arte pictórica e da arte escrita tornem-se interrelacionáveis, e criando termos como poesia pictórica e imagem narrativa. Foi a partir desse primeiro movimento que criei o esquema abaixo:



A construção desse sistema foi a base para o desenvolvido até aqui, em buscar pôr à prova o esboço do conceito produzido, tentando detectar e apontar nas obras de Virginia Woolf não uma explicação, mas um caminho de análise. Cabe nesse capítulo observar nas obras quais as escolhas que possibilitaram uma abertura para o leitor e para o analista elaborar uma reflexão acerca delas, e não uma definição dogmática.

A escolha por esse tipo de análise se dá pela possibilidade de reconstruir os túneis que se conectam sob a estrutura da fortuna crítica de Woolf. Realizada uma seleção de metáforas e trechos de obras de prosa longa como: *Jacobs Room* (1922), *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927), *Orlando: a biography* (1928), *The waves* (1931), *The years* (1937) para construir uma primeira investida no propósito de embasar o argumento acerca da importância da imageria como elemento de análise imanente presente principalmente nas obras publicadas entre os modernistas como Joyce e Proust. A opção pelos romances foi por sua grande circulação durante o período de vida de Woolf e o fato de terem sido revistos e publicados pela editora Hogarth Press, garantindo a liberdade da escritora no processo de sua escrita.

Os romances de Virginia Woolf se integram à imageria e esta, por sua vez ao tema da vida, mobilizando elementos diversos, as suas metáforas conversam entre si em

um plano mais ampliado. Essa fluidez permite ao leitor uma submersão na narrativa e uma interpretação individualizada, que não engessa o olhar e a leitura em uma relação de significado direto. Esse elemento não torna os romances de Woolf monotemáticos, mas evitam uma tradução sob um único sistema interpretativo.

Pensar os romances sob a lente da imageria permite ver a presença forte do ritmo e seu jogo com o poético/poemático, o uso inovador do simbolismo e a presença da metáfora fora do sistema de signo-significado, com o ponto de vista da autora estabelecido. A experiência será explorar algumas metáforas mobilizadas nas obras mencionadas, buscando traçar esse conjunto que a imageria pressupõe.

Quando se fala de ondas, por exemplo, o efeito simbólico de sua metafóricidade tende à vida e a ela se ligam, de modo que seus símbolos e o efeito deles são também possíveis graças à disponibilidade de leitores que buscavam uma experiência individual, isto é, Virginia Woolf abre a exploração da individualidade a partir de uma reflexão da vida por sua imageria, sem criar um símbolo puro e único, mas algo mutável em uma representação que permite essa conexão. A metáfora desempenha um papel na obra de Woolf que não diz respeito somente à sua forma local, apresentada nos romances, mas nos rastros que tornam seus romances comunicantes. A atração de pensar os romances como interligados por uma corrente subterrânea (como por exemplo *Orlando* sendo um primo carnal entre *The Waves* e *The Years*, por sua herança multifacetada de personagem).

Diante da leitura das metáforas selecionadas, observa-se que o movimento de Virginia Woolf era de apreensão da vida, não como conceito, mas como experiência. Para isso ela utilizou metáforas aquáticas, terrestres e de diálogos com o eu, que fogem à categorização. Se a vida é uma exploração metafórica e as metáforas que a autora mobiliza não tem sentido nelas mesmas, como as imagens por ela evocadas possuem, o que dá sentido para elas para além do sentido do livro (enredo) é uma luta anterior: a luta de dar conta da experiência de vida.

Em *Orlando*, vida e morte são temas que cercam a narrativa do romance, em seus sonos de morte. No primeiro, é a questão da desilusão que sofre por ter seus escritos negados pelo grande poeta e o outro na passagem de tempo que revela a percepção de ser uma mulher. A questão mais interessante em *Orlando* é o tom paródico que o romance possui ao tratar da questão da vida dentro da narrativa

biográfica. Como o escritor pode dar conta de uma vida, se essa vida se sustenta sob “eus” que emergem e submergem continuamente? A trajetória narrada é de um indivíduo de mil anos, que começa sua vida sob a demanda de ser um homem culto.

A vida parecia-lhe de uma duração prodigiosa. Ainda assim passava como um relâmpago. Mas mesmo quando se estendia ao máximo e os instantes se inchavam ao extremo e ele parecia vagar sozinho para deslindar e decifrar aqueles pergaminhos cheios de inscrições que trinta anos de vida entre homens e mulheres tinham enrolado com firmeza no seu cérebro e coração.³²¹

A reflexão de Woolf a respeito da vida toma forma em *Orlando* a partir da crítica ferrenha ao academicismo que se tranca e se esconde fora do mundo e afastado da vida. Até cair em seu sono, Orlando, não tem outra preocupação senão a de inscrever-se na lista de homens sábios e merecedores de reconhecimento da rainha. Por um lado, o espaço público se mostra um lugar onde se combina a existência inautêntica do sujeito que se dilui em uma coletividade institucional – Cavaleiro, Acadêmico, Biógrafo – por outro da insistência na racionalização da vida sob a forma da escrita biográfica. A autora já havia trabalhado essa segunda em alguns ensaios, e em *Orlando* a preocupação é demonstrar, através da saturação da linguagem presente na prosa paródica do livro, que há uma impossibilidade de dar conta do fenômeno da vida a partir de uma racionalização via linguagem.

A Vida enquanto metáfora absoluta não se submete por completo à linguagem. Esse movimento fica mais claro à medida que a autora traz para dentro de sua narrativa a compreensão de que não vivemos apenas uma vida. De modo que a narração linear já é descartada, como fica compreendido nos períodos de “sono” do protagonista. A transformação de Orlando em mulher, para além do elemento fantástico com que se apresenta na narrativa, obriga o leitor a se perguntar quantas vidas se vive em uma vida. Assim, o sentido reflexivo do texto se renova a cada vez que se percebe que o subtítulo “Uma Biografia” diz respeito muito mais à impossibilidade de termos uma narrativa que dê conta da vida, do que a imposição de um sentido narrativo para a vida de uma personagem que, mesmo em parâmetros biográficos, não se prende à sua existência ou a seu lugar.

³²¹ WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 67.

Essa mesma experimentação é feita em *Flush: uma biografia* (1933), em que a personagem principal é um cão que toma conta de sua dona, uma escritora. Virginia Woolf traça os antecedentes da raça *Cocker spaniel*, até seu nascimento que é descrito com um tom poético e exaltante

Ele tinha aquela tonalidade de marrom escuro que, à luz do sol lança ‘reflexos dourados por toda a parte’. Os olhos era ‘de um avelã suave’. As orelhas eram ‘françadas’; os delgados pés eram de fimbrias cobertos e o rabo era largo. Descontando as exigências da rima e as imprecisões devidas à dicção poética, não há nada aqui que não merecesse a aprovação do Clube do Spaniel. Não há dúvida de que Flush era um Cocker de raça pura, da variedade ruiva, aquinhado com todas as qualidades próprias de sua espécie.³²²

É através dos olhos de Flush que é observável o relacionamento entre sua dona, a poeta Elisabeth Barrett e Robert Browning, durante o reinado da Rainha Victória. A inspiração da obra veio da leitura das cartas entre os escritores e as menções recorrentes ao cão, fazendo com que surgisse a possibilidade de jogar novamente com a perspectiva inesperada de um cão culto e pensante. Ao atribuir uma personalidade a Flush, Virginia Woolf consegue utilizar um olhar de estranhamento à sociedade aristocrática inglesa. Um olhar enviesado, de um outro que não se reconhece naquele esquema de coisa, mas que se adapta a dar a conhecer.

No caso de Orlando, ele escreve “O carvalho”, um poema que cruza todas as fases de sua vida, e goza dos carinhos e atenções da rainha Elizabeth e pela sua importância social; não é um homem com um papel ou lugar social definido. Enquanto em *Flush*, sabemos o que esperar do comportamento do cão, Orlando não se deixa entrever como participante dentro do sistema social, se colocando sempre acima. Ele é descrito como descendente de homens que haviam caminhado por campos de asfódelos e arrancando as cabeças dos pagãos na África. A imagem dos campos de asfódelos remete ao mundo inferior de Hades, para onde os seres inglórios eram enviados após uma vida de morte e destruição.

Na construção woolfiana, se retoma a tradição e o lugar que a imagem tem na antiguidade fazendo, claramente, uma transposição do passado à sua própria contemporaneidade. Os seus homens de ação (que ela define em outro conto) são os que adotam a vida medíocre, condenada na imagem antiga dos asfódelos, como via de uma

³²² WOOLF, Virginia. *Flush: uma biografia*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. P. 11.

existência verdadeira no mundo. A construção da autora aponta para o aparente triunfo dessas biografias medíocres e como isso se torna um elemento nivelador em toda a sociedade, em oposição ao homem culto. Se na paródia apresentada a partir do protagonismo de Orlando não há aceitação dessa limitação, se abre para um novo e possível caminho: a existência só alcança a plenitude com o extravasar do que é passível a uma narração factual e racional.

Isto rompe com a possibilidade biográfica, a mesma que Orlando busca tanto de modo a ser reconhecido por ela, ou de uma subscrição em um mundo onde fatores externos ditam ou elaboram a margem da existência. Ao perceber-se imerso nesse mundo, Orlando dorme involuntariamente por anos. Não há retorno, o limite do fantástico é que o tempo corre apenas para frente em maior ou menor velocidade. Para o leitor se abre uma possibilidade nova: ao perder a garantia factual da biografia, sobra apenas o resto, que nesse caso é a imagem, mas como imagem uma força subjaz a ela: há na metacinese que Orlando carrega uma poderosa movimentação de termos contraditórios que marcam para o leitor os momentos em que se retira o véu nebuloso de frente da vida. Se na conseqüente carreira de Orlando a interrupção de sua vida se revela a abertura da mesma para outros lugares e formas de existir, para o leitor, a guinada fantástica da narrativa woolfiana é o detonar constante dos edifícios da biografia e da narração da vida, em prol de algo maior, infinitamente maior, que só se permite enxergar como totalidade, como imagem, mas que foge a qualquer definição fixa possível: A Vida.

Apresenta-se uma crítica ao expansionismo inglês no continente africano. Orlando era a exceção dessa descendência, preferindo escrever poemas e viver ao ar livre.

Estava descrevendo, como fazem sempre todos os jovens poetas, a natureza, e para acertar com precisão o matiz de verde olhou (e aqui revelara mais audácia que a maioria) para a própria coisa, que por acaso era um pé de louro que crescia debaixo da janela. Depois disso, é claro, não conseguiu escrever mais nada. O verde na natureza é uma coisa, o verde na literatura, outra. A natureza e as letras parecem nutrir uma mútua e instintiva antipatia; junte-as e uma destruirá a outra. O matiz de verde que Orlando via agora estragava-lhe a rima e

quebrava-lhe o metro. Além disso, a natureza tem seus próprios truques.³²³

Esse trecho e, de uma forma geral, toda a narrativa de Orlando possui um tom crítico e irônico da maior fineza. Ele é o homem culto que mencionado em no capítulo anterior, saindo de sua caverna em seu sono dogmático para observar a natureza e dela extrair o tom de realidade para sua poesia natural. Ao mencionar a audácia de Orlando que “olhou para própria coisa”, a autora demonstra como boa parte da literatura produzida por esses homens cultos é dependente de uma observação distanciada, sem um toque ou uma análise mais demorada do seu tema. A natureza é fonte de inspiração e a ela pertenceria toda a beleza do mundo, a única que merece ser expressa nos poemas. Sendo bem recebido por reis e rainhas, Orlando deseja a experiência do real, algo que em sua concepção só pode ser alcançado na vida nas ruas de Londres, antes de render-se à vida junto à corte, indo às estalagens para ouvir histórias sobre aventuras além-mar.

Logo, entretanto, Orlando se cansou, não apenas do desconforto desse tipo de vida e das confusas ruas dessa zona, mas também dos costumes primitivos das pessoas. Pois é preciso lembrar que o crime e pobreza não tinham, para os elisabetanos, nada da atração que têm para nós. Não tinham nada de nossa vergonha moderna relativamente à aprendizagem livresca; nada de nossa crença de que ter nascido filho de um açougueiro é uma benção e ser incapaz de ler, uma virtude; nada de ilusão de que aquelas coisas que chamamos de “vida” e de “realidade” estão, de alguma forma, ligadas à ignorância e à brutalidade; nem, na verdade, qualquer equivalente para essas duas palavras. Não foi em busca de “vida” que Orlando se misturou a eles; não foi em busca da “realidade” que ele os abandonou.³²⁴

O apelo inicial de encontrar nas classes mais baixas o reflexo da felicidade e do que seria viver o real em sua crueza é uma percepção dos românticos, buscando na brutalidade do cotidiano uma pureza de relações que somente a pobreza poderia dar. A geração do narrador, pressupondo que seja um elisabetano, reforça a ideia de que ver na ignorância e na miséria uma oportunidade de encontrar felicidade, pois o excesso de saber iludiria as mentes. O que parece ser apontado por Woolf é a mudança geracional que existe entre os herdeiros dessa geração (vitorianos, eduardianos e georgianos) passa por diferentes fases de compreensão da pobreza, desde o pondo de um sofrimento que os aproxima ao divino, até uma discussão política séria da segregação e das condições

³²³ WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. P. 15.

³²⁴ Op. cit., P. 22.

em que os pobres são mantidos para suportar a vida dos mais ricos. Nesse sentido os últimos teriam construído uma ilusão em torno do que se poderia entender como vida e realidade, só possível de ser vista ao descerem da torre erigida por séculos de descendências que tiveram a oportunidade de acesso à educação e ao trabalho intelectual, incluindo o seu ócio. Aqui ainda não existe aqui um jogo metafórico e sim um desnudamento de uma relação traçada ao longo de séculos entre pobres e ricos, que será um dos motores da ficção de Virginia Woolf. O retrato do pobre como feliz é apontado por ela como sintoma de uma hipocrisia que vê na exclusão educacional uma benção.

Sendo Orlando ligado às artes, seu romance com a princesa moscovita Sasha se põe com um potencializador de seu ideal romântico e estabelece um desejo de posse sobre a mulher. O mecanismo que Woolf escolhe para demonstrá-lo é o trecho de uma peça encenada nas ruas de Londres, com uma cena de traição e morte.

Mas de vez em quando chegava-lhe, atravessando o gelo, uma frase solta que era como se tivesse sido arrancada do fundo do seu coração. A fúria do mouro parecia ser sua própria fúria, e quando o mouro sufocou a mulher na cama foi Sasha que ele matou com suas próprias mãos.

Por fim, a peça acabou. Tudo tinha ficado escuro. Lágrimas escorriam-lhe pelo rosto. Quando se olhava para o céu, também não se enxergava nada a não ser escuridão. Ruína e morte, pensou ele, cobrem tudo. A vida do homem acaba na sepultura. Os vermes nos devoram.

Parece-nos haver agora um grande eclipse

Do sol e da lua e o globo

Parece assustado...

No exato momento em que recitava isso, uma estrela um tanto pálida surgiu-lhe na memória. A noite era escura; escura como o breu; mas era numa noite como essa que eles tinham planejado fugir. Lembrou-se de tudo. Chegara a hora.³²⁵

A arte chega a Orlando como um sinal para que tome posse de Sasha e a concretização de uma vida eterna juntos. Seus planos são frustrados pela traição da princesa com um marinheiro da frota moscovita, gerando sua expulsão da corte e seu recolhimento ao campo. Ao se ver matando a amada, o desejo de poder sobre a princesa,

³²⁵ Op. cit., P. 39.

faz com que Orlando tenha um colapso. Vendo-se sozinho no campo, dorme de forma inexplicável durante sete dias.

Deveria o dedo da morte ser posto, de tempos em tempos, sobre o tumulto da vida para evitar para ela nos esfazele? Seríamos feitos de tal forma que precisamos experimentar a morte em pequenas doses diárias para poder continuar exercendo o ofício de viver? E, depois, que estranhos poderes seriam esses que se infiltram nas nossas mais secretas passagens e alteram nossos mais preciosos bens sem que o desejemos? Exaurido pela enormidade de seu sofrimento, teria Orlando morrido por uma semana e voltado depois à vida? E, se esse é o caso, de que natureza é a morte e de que natureza é a vida?³²⁶

Orlando dorme durante uma semana e ao acordar se põe a questionar sua vida e sua correlação com seus antepassados, mergulhando na leitura, para se consolar da perda de sua princesa. Interessante notar que é nesse ponto que Virginia Woolf chama novamente o papel do escritor como personagem em seus livros. Nesse caso, Orlando, tomado pela tristeza, começa a ler e depois passa a se dedicar a escrever, como uma possível cura para os seus males.

Mas o pior ainda estava por vir. Pois, uma vez instalado no organismo, o mal da leitura debilita-o de um tal maneira que ele se torna presa fácil daquele outro flagelo que infesta o tinteiro e se alastra pela pena. O infeliz dedica-se a escrever. E, se isso já é ruim o bastante num homem pobre, cuja única propriedade é uma cadeira e uma mesa dispostas embaixo de um teto com goteiras – pois, afinal, ele não tem muito a perder – o drama de um homem rico, que tem casas e gado, criadas, animais de carga e jogos de cama e mesa de puro linho, e ainda assim escreve livros, é extremamente deplorável.³²⁷

O ofício da escrita é talhado para os nobres, mas não o seu vício. A ironia presente neste trecho é representativa da visão do escritor como homem que não tem nada a perder, que vive apenas para o seu prazer. O ofício da escrita seria ideal para o homem pobre porque nada havia a perder a se propor a uma atividade tão inglória. É importante afirmar que é nesse processo de dedicação à literatura que Orlando começa a escrever a sua obra monumental “O carvalho”, por ser possível relacionar a obra e sua escrita e reescrita que dura toda a trajetória da obra, fazendo com que a poesia tome ares de uma saga de séculos, como a noção da ‘peça dentro da peça’, temos o ‘livro dentro do livro’.

³²⁶ Op. cit., P. 47

³²⁷ Op. cit., P. 51.

Durante o segundo sono de Orlando, ele prestava serviços diplomáticos em Constantinopla, onde ocorrerá o combate final que poderia ter decretado sua morte, felicitando o seu biógrafo. Voltam os elementos os elementos culturais gregos que Woolf faz questão de trazer para a narrativa de seus romances. Seja os campos de asfódelos, ou a presença das parcas e das deusas (Verdade, Candura e Honestidade). A verdade desperta Orlando como mulher para um novo século. É nessa nova temporalidade que Orlando se questiona sobre sua individualidade de forma mais direta, na conclamação de seus eus, na busca de saber qual o sentido de sua existência.

De modo que é a coisa mais corriqueira do mundo uma pessoa chamar, assim que se vê a sós, Orlando? (caso seja esse seu nome), querendo com isso dizer: Vem, vem! Não aguento mais esse eu de agora. Quero outro. Daí as espantosas mudanças que vemos em nossos amigos. Mas também não é tão simples assim, pois embora possamos dizer, como Orlando disse (estando fora, no campo e, aparentemente, precisando de um outro eu: Orlando? Ainda assim o Orlando de que ela precisa pode não vir; esses eus de que somos constituídos, um em cima do outro, como pratos se empilhando nas mãos de um garçom, têm afeições em outros lugares, simpatias, ceras exigências e direitos próprios, dê-se a isso o nome que se queira (e para muitas dessas coisas não existe nenhum nome), de maneira que um virá apenas se estiver chovendo, um outro se o quarto tiver cortinas verdes, um outro ainda se a Sra. Jones não estiver ali; e outro mais se lhe for permitido um cálice de vinho... e assim por diante; pois cada um pode, com base em sua própria experiência, ampliar a vista, enumerando as diferentes condições que foram acordadas com seus diferentes eus – e algumas são tão incrivelmente ridículas que não podem, de modo algum, ser mencionadas em letra de forma.³²⁸

Os eus que atendem ao chamado de Orlando dependem diretamente da situação que necessita de ação, e é nessa ação que se propõe uma discussão de como a individualidade não possui uma unicidade. A cisão do *cogito* permite ao indivíduo moderno abordar diferentes facetas da personalidade que se constitui no confronto com o outro. A vida em *Orlando* é experimentada na diferença, e em como em cada esquina de confronto com o outro é possível ver uma nova perspectiva na construção de uma vida social que já não responde diretamente a uma exclusão de si mesmo.

Talvez, mas o que parecia certo (pois estamos agora na região do “talvez” e do “parece”) é que o eu de que ela mais precisava mostrava-se arredio, pois, a julgar pelo jeito como falava, ela mudava os seus tão rapidamente quanto dirigia (havia um novo a cada esquina), o que acontece quando, por alguma inexplicável razão, o eu consciente, que

³²⁸ Op. cit., P. 202.

é o eu supremo e tem a capacidade de desejar, não deseja nada mais do que ser ele mesmo. É o que as pessoas chamam de eu verdadeiro, que é, ao que dizem, a condensação de todos os eus que temos a capacidade de ser, comandado e mantido sob a prisão pelo eu-capitão, o eu-chave, que funde e controla todos eles.³²⁹

Nesse sentido o poema do carvalho é uma metáfora que dá unicidade à obra, na medida em que quebra a noção da vida como um caminho único e que pode ser descrito em sua totalidade. O personagem construído é de um herói trágico que só compreende sua existência quando se torna consciente de sua centralidade na existência, como um caminho em construção e conseqüente subversão do ego. Ao longo dos primeiros capítulos do livro, Orlando é uma personagem que realiza a passagem de homem culto a homem de ação de uma forma direta. Já na última metade do romance, a construção de uma individualidade que não exime a existência do outro, mas que reconhece na negação um caminho de forjar sua personalidade e individualidade.

A questão da subjetividade é construída ao mesmo tempo, mas não tem em vista o caráter de identidade que ela pressupõe. A subjetividade é construída mediante as experiências, mas os sonos que tomam Orlando ao longo do romance impedem que este consiga confrontar essa dimensão do eu, para além da consciência de sua existência. A ênfase na forma, que Virginia Woolf propõe, faz com que Orlando, se desenvolva na tensão entre dois polos opositivos: de um lado a tradição biográfica contida nos *res gestae*, como era própria do período vitoriano, por outro, as marcantes transformações que o modernismo dos eduardianos tem para a teoria da biografia; soma-se a isso a compreensão da própria Woolf sobre o tema, esse binômio localiza em Orlando uma determinada saturação também do elemento crítico de Virginia Woolf, que se apresenta ao leitor na forma de paródia, mas dentro do seu projeto indica uma compreensão de sua própria atuação no vasto terreno da biografia.

Jacobs Room (1922) é o primeiro romance que vai utilizar um experimentalismo que não aparece apenas em sua forma, que abandona uma cronologia, uma organização orientadora de sentido. Logo no início do romance, Jacob, ainda criança encontra uma ossada de animal na praia após se perder de sua mãe, o que seria o seu primeiro momento livre sozinho, longe do ambiente controlado familiar.

³²⁹ Op. cit., P. 203.

As ondas a rodearam. Era uma rocha. Coberta de algas que estouram quando a gente espreme. Jacob estava. Ficou ali parado. Seu rosto se compunha. Quando ia começar a berrar, viu, entre paus pretos e palhas, debaixo de um recife, uma caveira inteirinha – talvez a caveira de uma ovelha, uma caveira, talvez com os dentes. Soluçando ainda, mas já distraído, correu, correu, até segurar a caveira nos braços.³³⁰

A confrontação com um objeto que comunica diretamente sobre a morte acaba por se tornar uma primeira imagem de amadurecimento do personagem, ao se ver apegado ao objeto que para a própria mãe é desgostoso de ser olhado.

Na areia, não longe dos amantes, jazia a velha caveira de ovelha, sem maxilar. Limpa, alva, batida pelos ventos e esfregada pela areia, não havia em parte alguma da costa da Cornualha pedaço de osso mais impoluto. Os azevins do mar cresceriam através de suas orbitas; ela se desfaria em pó, ou algum jogador de golfe, batendo em sua bola, um belo dia, dispersaria um montinho de poeira – não, mas não em hospedarias, pensou a Sra. Flanders.³³¹

Jacob retira o maxilar da ovelha morta e leva-o para casa, guardando-o como lembrança de seu passeio solitário. Existe aqui uma primeira tentativa de afirmação frente ao outro, no caso a mãe, enquanto símbolo de autoridade. Em seguida, o outro ponto que creio ser importante de acrescentar é um pequeno embate entre *Jacobs Room* e *Orlando*, quanto ao modo de observar o desenrolar da trama.

Na narrativa de *Orlando* a sua organização se dá pela necessidade de encontrar um caminho para si próprio, orientado pelo desejo de ver sua história terminada e publicada como as dos grandes literatos que admirava. Existe um sentido na existência de Orlando que faz com que o romance, paródico ou não, ganhe uma unicidade. Já na obra de 1922, Virginia Woolf se propõe uma inovação no modo de escrever prosa, que culmina no primeiro uso da consciência em suas histórias longas. Ao dar a Jacob uma subjetividade que não se mostra de forma óbvia, ela permite que leitor preencha os vazios deixados pela narrativa. Como Jacob vai à universidade ou como sua mãe passa o seu tempo não são importantes na história, mas sim as respostas e os impactos de suas decisões sobre os indivíduos que o cercam.

De qualquer modo, fosse universitário ou empregado de loja, homem ou mulher, devia ser um choque aos vinte anos – o mundo dos mais velhos -, esboçado num contorno tão negro sobre aquilo que somos;

³³⁰ WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século Editora, 2008. P. 19.

³³¹ Op. cit., P. 20

sobre a realidade; os pântanos e Byron; o mar e o farol; o maxilar de ovelha com dentes amarelo; a convicção obstinada e invencível que torna a juventude tão insuportavelmente desagradável. – “Eu sou o que sou, e pretendo ser exatamente isso” -, para a qual não haverá forma no mundo exceto se Jacob criar a sua. [grifo meu]³³²

Existe uma construção de subjetividade e de consciência de si, já que Jacob sempre foi um indivíduo que se mostra apartado do convívio, e mesmo assim se salvaguarda do olhar do leitor. Pouco sabemos sobre ele, a não ser que contado por outras pessoas, fazendo com que sua personalidade só seja visível no confronto com o outro. Seu amigo Bonamy, sua mãe Betty Flanders, Clara Durrant, Fanny Elmer e Sandra (sua amante grega) são as lentes pelas quais podemos olhar brevemente para Jacob. Os olhares interiores, que serão tão permissivos nos outros romances de Woolf, são negados em *Jacobs Room*, tornando o romance o mais próximo de uma relação de *voyerismo* que em muito recorda o mecanismo que movimentou a escrita de “Haunted House”. Jacob, em sua trajetória, remete à figura de um fantasma do que um ser ativo, já que as impressões que deixa em suas relações não são duradouras, tornando-o esquecível para a maior parte deles.

Parece, portanto, que homens e mulheres falham miseravelmente. Parece que não conhecemos em absoluto uma opinião profunda, imparcial e absolutamente justa sobre nossos próximos. Ou somos homens, ou somos mulheres. Ou somos frios, ou menos sentimentais. Ou somos jovens, ou estamos envelhecendo. Em qualquer caso, a vida não é senão uma procissão de sombras, e sabe Deus porque as abraçamos tão avidamente e as vemos partir com tal angústia, já que não passam de sombras. E por que, se isso e muito mais é verdade, por que ainda assim nos surpreendemos no canto da janela com a inesperada visão de que o rapaz na cadeira é, entre todas as coisas do mundo, a mais sólida, a mais real, a que melhor conhecemos – sim, por quê? - . Pois, no momento seguinte, já que nada sabemos por ela. É assim que vemos as coisas. Tais são as condições de nosso amor. ³³³

Essa ideia do próprio Jacob ser um fantasma é muito própria da escrita de Virginia Woolf, principalmente pela forma como ela arquiteta o romance. Ele é um indivíduo que tem muita certeza do que é, e nesse sentido sua ida à Grécia é pensada como um reencontro com alguma parte sua que não era bem explicada. Ver o Partenon à noite com Sandra transforma completamente as suas escolhas, dando-lhe uma direção para a qual caminhar. E isso não se deve à companhia, é o conhecimento de algo maior

³³² Op. cit., P. 53.

³³³ Op. cit., PP. 102-103

do que sua luta do presente que constitui uma experiência que leva ao estabelecimento de um sentido para sua vida. Seu alistamento no exército é pautado, em grande medida por essa dimensão de falta. Ela seria mais uma abertura de Woolf ao leitor, pois não existe uma explicação definitiva do porquê Jacob se alista. Ele retorna da Grécia e torna-se ainda mais fantasmagórico para os que antes aproveitavam de seu convívio. A melancolia que o prende, se inicia ainda na embarcação em direção à Olímpia; sua percepção é de que a solidão rege o humano.

Quer censuremos ou elogiemos, não há como negar o cavalo selvagem que trazemos dentro de nós. Ele galopa desenfreado; cai na areia, exausto; sente a terra girar; tem – sem dúvida – um impulso de afeto para com as pedras e relvas, como se a humanidade tivesse acabado; e quanto aos homens e mulheres, devemos esquecê-los – não podemos ignorar o fato de que tal desejo muitas vezes nos domina.³³⁴

A falta de um sentido para a vida que Jacob percebe se conecta a uma inquietude na quebra comunicativa entre o mundo experimentado em sua infância e adolescência e na vida adulta. A existência fora dos mundos da universidade lhe deixa sem caminhos de ação do que fazer com a filosofia que ele tão diligentemente aprendeu. A Grécia se torna seu caminho e, de certa forma, sua ruína. Apaixonado por Sandra que é casada, ele retorna a Londres, ainda mais obscuro e fantasmagórico do ponto de vista do narrador, que tem sua vista blindada para os pensamentos de Jacob.

A vida em *Jacobs Room* é a demonstração da importância da passagem que um indivíduo tem pela existência de outras pessoas; isso é resultado da assertividade com que o personagem apresenta a si mesmo. Não há hesitação sobre si, e sua ação no mundo é guiada apenas pela sua própria percepção e prazer.

Em *The Waves* (1931)³³⁵, o livro se utiliza dos movimentos das ondas para criar uma dinâmica caleidoscópica, que permite ao leitor observar uma mescla das personagens em um único olhar, pois não existe uma pureza individual entre os personagens. O personagem fala de si mesmo, mas sua consciência apenas se estabelece nas relações de alteridade.

As personagens principais que guiam a narrativa são Louis, Bernard, Neville, Susan, Jinny e Rhoda. São eles que demonstram essa relação de unicidade e alteridade

³³⁴ Op. cit., P. 193.

³³⁵ Utilizo em minha análise a versão publicada em inglês, devido a recolhimento da versão em português por erros tipográficos e ainda não terem sido publicadas novas versões da tradução.

que ressoa na metáfora das ondas que abre cada capítulo do livro, como interlúdios, que conectam a amizade entre eles com o movimento da natureza, o movimento da vida. O primeiro olhar sobre essa relação se dá na forma como cada um vê o Sol nascer na beira da praia.

‘I see a ring’, said Bernard, ‘hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light’.

‘I see a slab of pale yellow’, said Susan, ‘spreading away until it meets a purple stripe’.

‘I hear a sound’, said Rhoda, ‘cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down’.

‘I see a globe’, said Neville, ‘hanging down a drop against the enormous flanks of some hill’.

‘I see a crimson tassel’, said Jinny, ‘twisted with gold threads’.

‘I hear something stamping’, said Louis. ‘A great beast’s foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps³³⁶.³³⁷

A construção das frases demonstra pontos de vista e sentidos diferentes a serem aguçados na elaboração em torno de uma única imagem. O sol que nasce é apenas um dos pontos de diferenciação e união entre eles. Se for possível ler as descrições como únicas, elas colaboram na montagem de um quadro completo sobre uma cena. Essa é a dinâmica que rege a escrita de *The Waves*.

Eles são unidos pela personagem de Percival, um jovem que não fala em momento nenhum do romance, mas que exerce poder sobre todos os outros seis. São nos encontros com Percival que eles se permitem exprimir uma individualidade mais egocêntrica. Quando crianças, a paixão entre eles é encoberta por um sentido de vergonha e veto interno que os impede de expressar esse desejo, além disso, o desejo só é afirmado nas reminiscências de cada um em reencontros.

[Bernard] To be myself (I note) I need the illumination of other people’s eyes, and therefore cannot be entirely sure what is my self.

³³⁶ WOOLF, Virginia. “The Waves”. In: *The selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Editions, 2007. P. 640.

³³⁷ ‘Vejo um anel’, disse Bernard, ‘pendurado acima de mim. Ele treme e fica pendurado em um círculo de luz’.

‘Vejo uma placa amarela clara’, disse Susan, ‘espalhando-se até encontrar uma faixa roxa’.

‘Ouço um som’, disse Rhoda, ‘pio, pio; pio, chiro; indo para cima e para baixo.’

‘Vejo um globo’, disse Neville, ‘pendurado em uma queda contra os enormes flancos de alguma colina’.

‘Vejo uma borla carmesim’, disse Jinny, ‘torcida com fios de ouro’.

‘Ouço algo batendo’, disse Louis. ‘O pé de uma grande besta está acorrentado. Carimba, carimba e carimba’.

The authentics, like Louis, like Rhoda, exist most completely in solitude. They resent illumination, reduplication. They toss their pictures once painted face downward on the field. On Louis's words the ice is packed thick. His words issue pressed, condensed, enduring. 'I wish, then, after this somnolence to sparkle many-faceted under the light of my friend's faces. I have heard in my moment of appeasement, in my moment of obliterating satisfaction, the sigh, as it goes in, comes out, of the tide that draws beyond this circle of bright light, this drumming of insensate fury. I have had one moment of enormous peace. This perhaps is happiness. Now I am drawn back by pricking sensations, by curiosity, greed (I am hungry) and the irresistible desire to be myself. I think of people to whom I could say things: Louis, Neville, Susan, Jinny and Rhoda. With them I am many-sided. They retrieve me from darkness. We shall meet tonight, thank heaven. Thank heaven, I need not be alone. We shall dine together. We shall say goodbye to Percival, who goes to India³³⁸.³³⁹

O território sombrio da não identidade se apoia nesse existir cotidiano em que a solidão é a marca inextinguível de uma perda, de um desencontro consigo mesmo. E nesse momento, o indivíduo só é quando se encontra com o outro que lhe confirme ou desafie, ou no caso do romance, alguém que o complementa. A unicidade que Virginia Woolf tenta construir dentro do círculo de amigos se rompe e reconstrói ao longo de cada encontro. As oportunidades de ver as individualidades é dada ao leitor de quando em quando, mas sempre agindo como se os outros formassem parte inerente do interior de cada um. Existe, em alguma medida, uma rebelião por parte deles contra essa dependência, já que, segundo Bernard, "All is experience and adventure. We are forever mixing ourselves with unknow quantities.³⁴⁰". Não existe uma pureza, uma bolha que separe quem o indivíduo é em sua individualidade e em sociedade. O subjetivo é aqui é construído sob essas duas camadas de controle; ele subjaz à relação entre o texto literário e o leitor, por exemplo.

³³⁸ WOOLF, 2007, P. 692

³³⁹ [Bernard] "Concluo que, para ser ele mesmo, necessito de luz dos olhos de terceiros, e por isso não posso estar completamente seguro daquilo que sou. Os autênticos, por exemplo, o Louis e a Rhoda, só se revelam de forma completa na maior das escuridões. Ressentem-se da luz, das cópias. Destroem os quadros anteriormente traçados a seu respeito, atirando-os contra o solo. As palavras de Louis lembram blocos de gelo. São sólidas, compactas, douradas. Então, e depois desta sonolência, desejo brilhar, brilhar à luz que emana dos rostos dos meus amigos. Tenho estado a atravessar o território sombrio de não identidade. Trata-se de uma terra estranha. Num momento de calma, num momento de satisfação avassaladora, escutei os suspiros da corrente que flui e reflui para lá deste círculo de luz brilhante, deste tamborilar de fúria insensata. Por breves instantes, fui possuído por uma enorme calma. Talvez isto se chame felicidade. Uma série de sensações irritantes fazem-me voltar a mim; curiosidade, avidez (tenho fome), e o desejo irresistível de ser eu mesmo. Penso nas pessoas a quem tenho coisas para dizer: Louis, Neville, Susan, Jinny e Rhoda. Junto delas sou multifacetado. São elas que me tiram das trevas. Graças a Deus, vamos nos encontrar esta noite. Graças a Deus, não precisarei mais ficar só. Vamos jantar juntos. Vamos nos despedir de Percival, que vai para a Índia." [Tradução minha]

³⁴⁰ "Tudo é experiência e aventura. Estamos sempre nos misturando com quantidades desconhecidas."

Essa indistinção gera no romance a possibilidade de vê-lo como um caleidoscópio, que girado de modo lento, as cores não se misturam como deveriam, criando padrões quebrados. O padrão quebrado na relação entre os amigos são Louis e Rhoda que não se vêem como parte de algo maior, existindo de forma separada e segura, longe de seus amigos. Louis, por sua condição de filho de comerciante australiano que ascendeu nos negócios através do trabalho, vê-se como menor frente aos amigos, pelo simples fato de se dedicar e aprimorar o legado de seu pai.

Here is the central rhythm; here the common mainspring. I watch it expand, contract; and they expand again. Yet I am not included. If I speak, imitating their accent, they prick their ears, waiting for me to speak again, in order that they may place me – if I come from Canada or Australia, I, who, desire above all things to be taken to the arms with love, am alien, external. I, who would wish to feel close over me the protective waves of the ordinary, catch with the tail of my eye some far horizon; am aware of hats bobbing up and down in perpetual disorder^{341 342}.

Seu amor pelos filósofos e pelos poetas não pode ser desenvolvido já que ele tem como objetivo continuar o trabalho de legitimação iniciado por seu pai no trato comercial, razão pela qual se vê em uma posição de não lugar, de constante deslocamento. Não pertence à classe de seus amigos, por não ser ‘realmente inglês’, mas não pertence também à classe trabalhadora porque possui mais poder aquisitivo.

For I am the weakest, the youngest of them all. I am a child looking at his feet and the little runnels that the stream has made in the gravel. That is a snail, I say; that is a leaf. I delight in the snails; I delight in the leaf. I am Always the youngest, the most innocent, the most trustful. You are all protected. I am naked^{343 344}.

A relação que Louis tem com Rhoda após a morte de Percival é um demonstrativo desse não lugar, porque ambos não conseguem se enquadrar em nenhum

³⁴¹ Op. cit., P. 681.

³⁴² “Aqui está o ritmo central; aqui, a mola mestra comum. Eu vejo isso se expandir, se contrair; e eles se expandem novamente. No entanto, não estou incluído. Se falo, imitando seu sotaque, eles aguçam os ouvidos, esperando que eu fale de novo, para que me identifiquem - se eu for do Canadá ou da Austrália, eu, que desejo acima de tudo ser levado aos braços com amor, sou estranho, externo. Eu, que gostaria de sentir perto de mim as ondas protetoras do comum, apanho com o rabo do meu olho algum horizonte distante; estou ciente de chapéus balançando para cima e para baixo em perpétua desordem.” [Tradução minha]

³⁴³ Op. cit., P. 682.

³⁴⁴ “O certo é que sou o mais fraco e o mais novo de todos eles. Sou uma criança que olha para os pés e para os pequenos canais que a água abriu no cascalho. Digo para mim mesmo que isto é um caracol e aquilo uma folha. Delicio-me com os caracóis; delicio-me com as folhas. Serei sempre o mais jovem, o mais inocente, o mais crédulo. Vocês estão todos protegidos. Eu estou nu.” [Tradução minha]

dos pressupostos sociais. Seu local de pertencimento é quando estão junto com seus amigos, quando a linha que os une é traçada.

‘It is Percival’, said Louis, ‘sitting silent as he sat among, he tickling grasses when the breeze parted the clouds and they formed again, who makes us aware that these attempts to say, “I am this, I am that”, which we make, coming together like separated parts of one body and soul, are false. Something has to been left out from fear. Something has been altered, from vanity. We are tired do accentuate differences. From the desire to be separate we have laid stress upon our faults, and what is particular to us. But there is a chain whirling round, round, in a steel-blue circle beneath’

‘It is hate, it is love,’ said Susan. ‘That is the furious coal-black stream that makes us dizzy if we look down into it. We stand on a ledge here, but if we look down we turn giddy.’

‘It is love’, said Jinny, ‘it is hate, such as Susan feels for me because I kissed Louis once in the garden; because equipped as I am, I make her think when I come in, “My hands are red,” and hide them. But our hatred is almost indistinguishable from our love.’

‘Yet these roaring waters’, said Neville, ‘upon which we build our crazy platforms are more stable than the wild, the weak and inconsequent cries that we utter when, trying to speak, we rise; when we reason and jerk out there false sayings, “I am this; I am that”. Speech is false’³⁴⁵. ³⁴⁶

Se antes a água tinha uma relação com a vida pelo seu caráter caótico, mas ao mesmo tempo passível de criação, agora a água tem um caráter circular; o quanto isso é alegórico em relação às personagens e com especial atenção para Rhoda só potencializa o poder de ser um motor das futuras transformações no ambiente dos amigos.

³⁴⁵ Op. cit., P. 702

³⁴⁶ - ‘É Percival’, disse Louis, ‘sentado em silêncio enquanto se sentava entre a grama fazendo cócegas quando a brisa separou as nuvens e elas se formaram novamente, que nos faz cientes de que essas tentativas de dizer,’ Eu sou isso, eu sou aquilo’, que fazemos, reunindo-se como partes separadas de um corpo e alma, são falsas. Algo deve ser deixado de fora do medo. Algo foi alterado, por vaidade. O desejo de estarmos separados fez com que sublinhássemos nossos erros e tudo o que nos resta é próprio. Contudo, há uma corrente que nos cerca, um círculo azul metalizado.

- Poderá ser ódio, poderá ser amor – disse Susan – Trata-se de um curso de água violento e negro, que, se olharmos bem para ele, nos faz ficar tontos. Estamos numa espécie de parapeito, mas temos vertigens se baixarmos os olhos.

- Poderá se amor, – disse Jinny – poderá ser ódio, mais ou menos como o que Susan sente por mim por, certa vez, ter beijado do Louis no jardim, por, e devido aos meus atributos físicos, a ter feito pensar quanto entrei: Tenho as mãos vermelhas, acabando por as esconder. Todavia, o ódio que sentimos é quase impossível de separar daquilo que chamamos amor.

- Mesmo assim, – disse Neville – estas águas tumultuosas sobre as quais construímos as nossas plataformas são mais estáveis que os gritos selvagens, fracos e inconsequentes, que emitimos quando tentamos falar; quando argumentamos e pronunciamos frases tão falsas como estas: “Sou isso; sou aquilo”. O discurso é falso. (...) Posso agora olhar direito para o curso da água que corre aos meus pés. Que nome devemos lhe dar? O melhor é deixar falar Rhoda, (...). Para ela o amor não é um turbilhão. Não sente vertigens quando olha para baixo. Os seus olhos estão fixos muito para lá das nossas cabeças, muito para lá das Índias.” [Tradução minha]

Said Susan, 'Everything is now set; everything is fixed. Bernard is engaged. Something irrevocable has happened. A circle has been cast on the waters; a chain is imposed. We shall never flow freely again.'

'For one moment only' said Louis; 'Before the chain breaks, before disorder returns, see us fixed, see us displayed, see us held in a vice.'

'But now the circle breaks. Now the current flows. Now we rush faster than before. Now passions that lay in wait down there in the dark weeds which grow at the bottom rise and pound us with their waves. Pain and jealousy, envy and desire, and something deeper than they are, stronger than love and more subterranean. The voice of action speaks.'^{347,348}

Para o leitor surge algo novo: se existir uma partilha de opinião e posicionamento, de compreensão da literatura com mera representação do real, a metáfora do mar em círculo se realizaria apenas como um *télos*, colocando a narrativa rumando para o seu determinado fim. Oras o que é indicado por Woolf é justamente o contrário. A metáfora aqui subsume a experiência particular das personagens no geral (forma e ação da água) mas ao descrever o seu movimento natural algo novo surge: a diferença do que se espera do comportamento marítimo se faz em círculo. A saturação da linguagem e das emoções confusas surgidas após a morte de Percival tornam-se uma nova metáfora. No seu procedimento mimético Virginia Woolf cria um vetor de semelhança (mar e água) mas com a diferença (movimento circular), a construção. A está para B, assim como C está para N, típica do terreno metafórico de Blumenberg, é garantido aqui pelo pareamento entre elementos reais e emocionais. Virginia Woolf abre mão da imitação e com isso ganha a possibilidade de falar de algo tão indecível como a perda.

O caminho que Rhoda traça é o mais solitário dos seis. Sua tristeza permite que sua crença no amor se limite à relação de amizade com seus companheiros de infância. Os trechos em que podemos observar de perto sua subjetividade são hesitantes, como se

³⁴⁷ Op. cit., P. 704

³⁴⁸ 'Disse Susan: 'Tudo agora está definido; tudo está consertado. Bernard está comprometido. Algo irrevogável aconteceu. As águas refletem agora um círculo; foi-nos imposta uma corrente. Nunca mais voltaremos a flutuar em liberdade.

- Por apenas um momento – disse Louis. – Antes da cadeia se partir, antes do regresso da desordem, vê-nos fixos, vê-nos colocados, vê-nos fixos, vê-nos colocados, vê-nos dispostos em círculo.

Porém, este acabou agora mesmo de se quebrar. A corrente voltou a correr. Mareando-se ainda mais depressa que antes. Agora, as paixões que antes descansavam junto às algas escuras vêm à superfície, alarmando-nos com o barulho provocado pelo rebentar das suas ondas. Dor e ciúme, inveja e desejo, e também algo ainda mais profundo, mais forte e mais subterrâneo que o amor. Fala a voz da ação."

[Tradução minha]

as palavras fossem um meio de comunicação limitado para o que deseja ser dito, com pouquíssimas passagens exteriores.

Because you have an end in view – one person, is it, to sit beside, an idea is it, your beauty is it? I do not know – your days and hours pass like the boughs of forest trees and the smooth green of forest rides to a hound running on the scent. But there is no singles scent, no single body for me to follow. And I have no face. I am like the foam that races over the beach or the moonlight that falls arrowlike here on a tin can, here on a spike of the mailed sea-holly, or a bone or a half-eaten boat. I am whirled down caverns, and flap like paper against endless corridors, and must press my hand against the wall to draw myself back³⁴⁹.³⁵⁰

Seus pensamentos são sempre ricos em metáforas, formando para o leitor um quadro que remete à primeira cena do livro, das crianças na praia. Rhoda deixa claro que aquele foi um momento definidor para ela, e que o movimento das águas do mar são o modo como ela se vê em meio às inadequações ao meio social. Os eventos a que se permite comparecer, devido à sua posição dentro da sociedade londrina, não têm a mesma desenvoltura de Jinny, que anseia pela atenção, almejando sempre um desvanecimento da sua imagem e de si mesma. Com a morte de Percival, que cai de um cavalo na Índia, cada personagem vai perceber essa falta de uma forma diferente, deixando claro para o leitor que a falta que o personagem provoca é um catalisador da mudança das relações entre eles.

É sempre muito interessante observar o modo como Virginia Woolf monta a cena de morte de seus personagens, seja em *Jacobs Room*, em sua sutil indicação com a limpeza de seu quarto na cidade, a busca de Mr Ramsay pela esposa ao seu lado na cama, seja em *The Waves* com a morte de Percival.

The waves broke and spread their waters swifly over the shore. One after another they massed themselves and fell; the spray tossed itself back with the energy of their fall. The waves were steeped deep-blue save for a pattern of Diamond-pointed light on their backs which rippled as the backs of great horses ripple with muscles as they move.

³⁴⁹ Op. cit., P. 699.

³⁵⁰ “Porque você tem um objetivo em vista - uma pessoa, é isso, para sentar ao lado, uma ideia é isso, sua beleza é? Eu não sei - seus dias e horas passam como os galhos das árvores da floresta e o verde suave dos passeios na floresta para um cão que seguindo seu cheiro. Mas não há nenhum perfume, nenhum corpo seguir. E eu não tenho rosto. Sou como a espuma que corre sobre a praia ou o luar que cai como uma flecha aqui em uma lata, aqui em um espigão de azevinho armado, ou um osso ou um barco meio comido. Estou rodopiado por cavernas e bato como papel contra corredores intermináveis, e devo pressionar minha mão contra a parede para me puxar de volta” [Tradução minha]

The waves fell; withdrew and fell again, like the thud of a great beast stamping.

‘He is dead’, said Neville. ‘He fell. His horse tripped. He was thrown. The sails of the world have swung round and caught me on the head. All is over. The lights of the world have gone out. There stands the tree which I cannot pass.’^{351,352}

Percival foi ao longo da trama um personagem somente inferido, nunca possuindo um momento de reflexão narrado, uma corporeidade. Ele é construído na junção das perspectivas de cada um dos seis amigos, ele existe para o leitor diante dessa reconstrução. Sua morte é narrada com uma ênfase no poema e na construção da imagem da natureza que remete à noção da onda que se ergue e cai com violência, desaparecendo. Ele é descrito por Neville como um gigante em repouso, inconsciente de sua beleza. Esse é o máximo de descrição que o leitor obtém sobre o personagem que move a narrativa do romance. Durante o jantar antes da partida para Índia, os seis notam o cravo vermelho no centro da mesa, ele se constitui como uma metáfora de seu relacionamento.

‘But here and now we are together’, said Bernard. ‘We have come together, at a particular time, to this particular spot. We are drawn into this communion by some deep, some common emotion. Shall we call it, conveniently, “love”? Shall we say “love of Percival”, because Percival is going to India? No, that is too small, too particular a name. We cannot attach the width and spread of our feelings to so small a mark. We have come together (from the north, the south, from Susan’s farm, from Louis’s house of business) to make one thing, not enduring – for what endures? – but seen by many eyes simultaneously. There is a red carnation in that vase. A single flower as we sat here waiting, but now a seven-sided flower, many-petalled, red, puce, purple-shaded, stiff with silver-tinted leaves – a whole flower to which every eye brings its own contribution’^{353,354}.

³⁵¹ Op. cit., P. 708-709.

³⁵² As ondas quebravam-se, espalhando águas com suavidade ao longo da praia. Uma seguindo a outra, enredavam-se e caíam; devido à energia com que o faziam, as gotas eram obrigadas a recuar. As ondas apresentavam uma coloração azul profunda exceto no que respeitava a um ponto luminoso em forma de diamante situado na crista, que se encrespava de modo semelhante à que acompanha os movimentos dos músculos dos cavalos. As ondas quebravam; recuavam e voltavam a quebrar, emitindo um som semelhante ao que é provocado a bater das patas de um animal de grande porte.

‘Ele está morto’, disse Neville. ‘Ele caiu. Seu cavalo tropeçou. Ele foi jogado. As velas do mundo giraram e me pegaram na cabeça. Tudo está acabado. As luzes do mundo se apagaram. Lá está a árvore da qual não posso passar.’ [Tradução minha]

³⁵³ Op. cit., P. 697.

³⁵⁴ ‘Mas aqui e agora nós estamos juntos’, disse Bernard. ‘Nós estamos juntos, nesse determinado momento, nesse determinado lugar. Nós somos atraídos para esta comunhão por alguma emoção profunda e comum. Será conveniente chamar de “amor”? Devemos dizer que sentimos “amor pelo Percival”, já que

O círculo que os une é muito bem representado pelo cravo vermelho que está na mesa de jantar no restaurante, enquanto esperam pela chegada de Percival, antes da viagem. Nesse sentido, cada pétala se liga à outra por uma base que as une, mas que se abrem e têm uma individualidade própria. A questão que se insere é, quando uma das delas morre, o processo de queda e separação se inicia. É o que acontece com Rhoda, que diante da perda de Percival passa a questionar sua própria existência.

I am alone in a hostile world. The human face is hideous. This is to my liking. I want publicity and violence and to be dashed like a stone on the rocks. I like factory chimneys and cranes and lorries. I like the passing of face and face and face, deformed, indifferent. I am sick of prettiness; I am sick of privacy. I ride rough waters and shall sink with no one to save me. 'Percival, by his death, has made me this present, has revealed this terror, has left me to undergo this humiliation.

A vida para Rhoda era a existência mediante outra existência. Quando o fio que a conecta a Percival é cortado, abre um caminho para que ela pense sobre a crueldade da vida sem um sentido; a melancolia que é sua marca mais profunda se mostra insuficiente para suportar uma existência em um mundo onde a beleza é uma máscara civilizatória. Com a morte de Percival, o círculo se une uma última vez, em um novo jantar, com todos já idosos, pensando nos caminhos percorridos por cada um individualmente e como eles se formam novamente quando unidos.

'The flower', said Bernard, 'the red carnation that stood in the vase on the table of the restaurant when we dined together with Percival, is become a six-sided flower; made of six lives'

'A mysterious illumination', said Louis, 'visible against those yew trees.'

'Build up with much pain, many strokes', said Jinny.

'Marriage, death, travel, friendship', said Bernard; 'town and country; children and all that; many-sided substance cut out of this dark; a many-faceted flower. Let us stop for a moment; let us behold what we have made. Let it blaze against the yew trees. One life. There. It is over. Gone out.'^{355,356}

ele vai para Índia? Não, trata-se de um nome demasiado pequeno e específico. Não devemos deixar que os nossos sentimentos fiquem confinados a limites tão estreitos. Estamos todos juntos (uns vindo do norte, outros do sul, a Susan de sua quinta, o Louis do escritório onde trabalha) para realizarmos algo que, muito embora não seja duradouro, - e, afinal, que o dura? - mas é visto ao mesmo tempo por muitos olhos. Há um cravo vermelho naquele vaso. Enquanto estávamos à espera, tratava-se de uma simples flor. Agora, transformou-se em algo com sete possíveis ângulos de observação, muitas pétalas vermelhas, rubras, algo como folhas possuidoras de estrias prateadas – uma flor completa à qual cada olho dá a sua contribuição. [Tradução minha]

³⁵⁵ Op. cit., P. 746.

Essa é a última visão deles juntos que a autora nos permite ter. Quando uma das partes do grupo se soltou e restam apenas as seis restantes, já não formando um todo tão fluido quanto antes. A vida que se forma dentro dessas experiências é delicada e frágil como a flor ou como uma bola de vidro. Esses indivíduos que antes formavam uma completude, diante da falta de um deles se esfacelam e precisam se refazer.

‘The crystal, the globe of life as one calls it, far from being hard and cold to the touch, has wall of thinnest air. If I press them all will burst. Whatever sentence I extract whole and entire from this cauldron is only a string of six little fish that let themselves be caught while a million others leap and sizzle, making the cauldron bubble like boiling silver, and slip through my fingers. Faces recur, faces and faces – they press their beauty to the walls of my bubble – Neville, Susan, Louis, Jinny, Rhoda and a thousand others. How impossible to order them rightly; to detach one separately, or to give the effect of the whole – again like music. What a symphony with its concord and its discord, and its tunes on top and its complicated bass beneath, then grew up! Each played his own tune, fiddle, flute, trumpet, drum or whatever the instrument might be’³⁵⁷.³⁵⁸

A metáfora do globo que se adapta na visão da vida como uma substância sólida em formato de globo é interessante para o encaminhamento da narrativa de separação que se inicia. Cada um deles vai em uma direção diferente, já não unidos sob a necessidade de se pertencerem mutuamente, mas de encontrarem em si um sentido de existência e um significado para o que chamam de vida.

É interessante observar como a própria Rhoda indica a morte como única resposta a seu sofrimento. Seu suicídio é o final de uma jornada marcada pela sensação

³⁵⁶ “- A flor, - disse Bernard – o cravo vermelho que estava em cima da mesa do restaurante na noite em que jantamos com o Percival, transformou-se numa flor composta de seis lados, de seis vidas.

- Numa luz misteriosa, - disse Louis – refletida contra esses teixos.

- Construída com muita dor, com muitas pinceladas. – disse Jinny.

- Casamentos, mortes, viagens, amizades, – disse Bernard – campo e cidade; filhos e tudo o mais; uma substância composta por muitos ângulos, feita a partir desta escuridão; uma flor multifacetada. Paremos por um momento; contemplemos o que fizemos. A nossa obra que brilhe, que incida nos teixos. Uma vida. Ali, Acabou. Desapareceu.” [Tradução Minha]

³⁵⁷ Op. cit, P. 759.

³⁵⁸ ‘O vidro, o globo da vida como alguém lhe chamou, longe de ser duro e frio, tem paredes feitas do mais fino ar. Se as apertamos, arrebentam. Seja qual for a frase que tiro deste caldeirão, ela não passa de um conjunto de seis pequenos países que se deixaram apanhar, enquanto milhões de outros continuam a nadar e a saltar, fazendo com que o caldeirão pareça um banho de prata incandescente, muito embora se escapem por entre os meus dedos. Há rostos que não cessam de aparecer, rostos e rostos – pressionam a sua beleza contra as paredes da minha bolha – Neville, Susan, Louis, Jinny, Rhoda e mil outras pessoas. Tal como acontece com a música, é impossível ordená-las de forma correta, isolá-las umas das outras, ou conferir-lhes um efeito global. A sinfonia por elas construída é tão estranha, com as suas discordâncias e concordâncias, as suas notas agudas e graves! Cada um tocou sua própria melodia, violino, flauta, trompete, tambor ou qualquer que seja o instrumento’ [Tradução minha]

de não pertencimento e de alheamento, que antes era suportada pela conexão com Percival. O momento de sua morte é narrado com simplicidade através do monólogo de Bernard no último capítulo do livro.

We are cut, we are fallen. We are become part of that unfeeling universe that sleeps when we are at our quickest and burns red when we lie asleep. We are renounced our station and lie now flat, withered and how soon forgotten! [...] I went to the Strand, and evoked to serve as opposite to myself the figure of Rhoda, always so furtive, always with fear in her eyes, always seeking some pillar in the desert, to find which she had gone; she had killed herself^{359 360}.

A morte de Rhoda não precisa ser esmiuçada por ser percebida nos detalhes que vão remontando ao longo do livro, basta saber que, ao consultar a parte referente a ela no seu ser, Bernard não a encontra e por fim toma consciência de sua morte. A trajetória da personagem por seu forte tom poético é um grande contraste com as outras que duas, Jinny e Susan. A primeira vê na liberdade que sua posição e beleza lhe dão a realização de um projeto de vida, já que o existir se condiciona no desejo que ela tem pelo outro e vice-versa. Ela depende do desejo para continuar, a pulsão pela vida está na alteridade. Já para Susan a vida está na paz do cotidiano, na vida que se prolonga em seus filhos, e na felicidade que ela encontra em tê-los somente para si. É interessante apontar uma aproximação, muito tênue, entre Susan e Mrs Ramsay de *To the lighthouse*. Ambas vêm em seus filhos a possibilidade de realizar seu desejo de perpetuação, mas também como uma forma de enfrentamento da vida.

Em *To the Lighthouse*, Mrs Ramsay tenta ser otimista em relação ao futuro, mas este é impossível de ser contemplado sem a dor de saber que ela não poderia controlar o que ela chama de “vida”, a fim de garantir a segurança daqueles seres de que ela zelosamente cuidou.

E ainda assim, dissera a todos esses filhos: vocês superarão tudo isso. A oito pessoas ela dissera, incansavelmente, isso (e a conta da estufa ficaria em cinquenta libras). Por essa razão, sabendo o que estava à espera deles – amor e ambição e se sentirem sozinhos em lugares deprimentes -, ela tinha, com frequência este sentimento: Por que deviam crescer e perder tudo isso? E, então, ela disse para si mesma,

³⁵⁹ Op. cit., P. 771.

³⁶⁰ “Estamos cortados, estamos caídos. Tornamo-nos parte desse universo insensível que dorme quando estamos mais rápidos e fica vermelho quando dormimos. Renunciamos à nossa posição e agora ficamos planos, murchados e logo esquecidos! [...] Fui a [rua] Strand, e evoquei para servir de oposta a mim a figura de Rhoda, sempre tão furtiva, sempre com medo nos olhos, sempre buscando algum pilar no deserto, para descobrir que ela havia ido; ela se matou.” [Tradução minha]

brandindo sua espada em direção à vida: Bobagem. Eles serão perfeitamente felizes.³⁶¹

Mesmo no correr de sua reflexão sobre seus filhos, a realidade aparece na conta da estufa que ficaria cara, e que mesmo esse era mais um elemento de angústia para ela. Ao enfrentar a vida na luta pela felicidade de seus filhos, ela sente-se dominante da situação, principalmente ao afirmar que “bobagem, eles serão felizes”.

Apenas pensava que a vida... e uma pequena faixa de tempo apresentou-se a seus olhos – seus cinquenta anos. Ali estava, diante dela – a vida. A vida, pensava ela – mas não completou o pensamento. Lançou um olhar a vida, pois tinha ali uma ideia clara dela, algo de real, algo de privado que ela não partilhava nem com os filhos, nem com o marido. Uma espécie de negociação ocorria entre as duas, na qual ela estava de um lado, e a vida no outro, e ela estava sempre tentando extrair o melhor da vida, como a vida dela; e, às vezes, parlamentavam (quando estava sentada sozinha); havia, lembrava-se, grandes cenas de reconciliação; mas, na maior parte das vezes, ela devia admitir, muito estranhamente, que achava esta coisa que ela chamava de vida, terrível hostil e pronta para saltar sobre a gente, se lhe fosse dada a oportunidade.³⁶²

Havia uma negociação entre a felicidade que ela poderia experimentar enquanto indivíduo e a batalha por aqueles que ela considerava “seus”. A construção que Woolf dá à personagem de imediato já a impede de ter essa individualidade, mesmo que se aproxime muito dela nos momentos de solidão. É uma personagem que só existe mediada pelo marido e pelos seus filhos, sendo dela retirada até mesmo a possibilidade de ter um nome próprio. Ela só aparece sob a forma de esposa e mãe. Sua esperança reside na solidão sintetizada no momento em que ela olha para o farol, contando as luzes.

Não era nunca como nós mesmos, segundo sua experiência, que encontrávamos repouso (executou aqui alguma coisa habilidosa com suas agulhas), mas como uma cunha de escuridão. Ao perdermos a personalidade perdíamos a agitação, a pressa, o atropelo: e aí vinha-lhe sempre aos lábios alguma exclamação de triunfo sobre a vida quando as coisas se juntavam nesta paz, neste repouso, nesta eternidade; e, então, fazendo uma pausa, ela olhou para fora para encontrar aquele clarão do Farol, o clarão longo e firme, o último dos três, que era o seu clarão, pois observando-os, neste estado de espírito, sempre a esta hora, não podíamos deixar de nos ligar a uma coisa em

³⁶¹ WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017. p. 54.

³⁶² Idem.

especial dentre as coisas que víamos; e esta coisa, o longo e firme clarão, era o seu clarão.³⁶³

A eternidade no esquecimento de si mesma, na perda de sua personalidade é que vai fazer de Mrs. Ramsay uma personagem cunhada na alteridade. A imagem do clarão do farol vai satisfazer essa ponta de uma individualidade suprimida; ela é o seu momento de busca pela beleza. Nesse momento, ela existe por si mesma. Sua obra se completa nos filhos que viverão felizes para sempre em sua paz. Esse pensamento reverbera na parte central do romance, em que a narradora conta que Prue se casou e morreu no parto de seu filho, o que “era uma pena porque não havia ninguém no mundo que merecesse ser mais feliz”.

O prolongamento da existência de Mrs Ramsay é feito na personagem de Lily Briscoe, em toda a sua estadia na casa sob a proteção da senhora. A pintora tem um encantamento na figura que se projeta na janela e um desejo de eternizar aquele momento como ele era, com as sensações que tinha. Ela quer dominar o momento para transformá-lo em obra de arte.

E, então, sob a cor havia a forma. Ela conseguir ver tudo tão claramente, tão imperativamente, quando olhava: era quando pegava o pincel que a coisa toda mudava. Foi nesse átimo de tempo que transcorria entre a visão e a sua tela que se lançavam sobre ela os demônios que frequentemente a levavam à beira das lágrimas e tornavam essa passagem da concepção à obra tão pavorosa quanto a travessa de um corredor escuro para uma criança. Era assim que frequentemente se sentia – lutando contra terríveis adversidades para manter a coragem para dizer: “Mas isso é o que vejo; isso é o vejo”, e assim, apertar contra ao peito algum miserável resquício de sua visão, que mil forças faziam tudo para lhe arrebatam.³⁶⁴

É no instante que se impõe entre o que se deseja representar e o que efetivamente vai para a tela que Lily faz passar pelos corredores da mente, que vão dar forma e estabelece a limitação entre o que se entende como real e do representado. Plasmar a mulher no quadro não passa por imitar o real, mas em transpor a visão que ela tem com uma centralidade performada na figura de Mrs Ramsay que torna importante para ela expor sua concepção. Com a saída de todos da casa, o quadro é esquecido e a figura da mulher persegue a pintora por não ter realizado sua visão

³⁶³ Idem.

³⁶⁴ Op. cit., P. 19.

Em seu retorno à casa após a guerra, na terceira parte do romance, Lily Briscoe tenta impor novamente sua visão na janela, já sem a personagem como representação direta, mas como lembrança. É na arte que Lily vai buscar um prolongamento de si e do momento passado.

E ela tinha vontade de dizer não uma coisa, mas tudo. Palavras soltas que interrompiam o pensamento e o desmembravam não diziam nada. “sobre a vida, sobre a morte, sobre a Mrs. Ramsay” – não, pensou ela, não se pode dizer nada a ninguém. A premência do momento sempre errava o alvo. As palavras saíam tortas e passavam alguns dedos abaixo do objetivo. Então, desistíamos; então, a ideia submerge novamente; então, nos tornamos, tal como a maioria das pessoas de meia-idade, cautelosos, furtivos, com rugas entre os olhos e um ar de perpetua apreensão: Pois como podíamos expressar em palavras essas emoções no corpo? Expressar aquele vazio ali? (Ela estava observando os degraus que davam para a sala de estar; eles pareciam extraordinariamente vazios). Era o sentimento de nosso corpo, não de nossa alma. As sensações físicas que acompanhavam a visão dos degraus despidos tinham, de repente, se tornado extraordinariamente desagradáveis. Querer e não ter fazia com que subisse pelo seu corpo uma dureza, um oco, uma tensão.³⁶⁵

Esse desejo de uma felicidade no prolongamento do momento é muito comunicativo em Virginia Woolf, com sua percepção de como se manifesta o desenrolar do papel da mãe dentro da família. A mãe que pensa unicamente nos filhos e em como eles não serão tão felizes quanto quando crianças, no caso de Mrs Ramsay. A mãe que alimenta e nutre os filhos, mas que se rebela contra essa demanda constante e interminável.

‘I am fenced in, planted here like one of my own trees. I say, “My son”, I say, “My daughter”, and even the ironmonger looking up from his counter strewn with nails, paint and wire-fencing respects the shabby car at the door with butterfly nets, pads and beehives. [...] Yet sometimes I am sick of natural happiness, and fruit growing, and children scattering the house with oars, guns, skulls, books won for prizes and other trophies. I am sick of the body, I am sick of my own craft, industry and cunning, of the unscrupulous ways of the mother who protects, who collects under her jealous eyes at one long table her own children, always her own.’^{366,367}

³⁶⁵ Op. cit., P. 153

³⁶⁶ WOOLF, Virginia. “The Waves”. In: *The selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth Editions, 2007. P. 728

³⁶⁷ ‘Estou cercada, plantada aqui como uma de minhas próprias árvores. Eu digo “meu filho”, eu digo “minha filha”, e até o ferreiro olhando para cima de seu balcão coberto de pregos, tinta e cerca de arame respeita o carro surrado na porta com redes, almofadas e colmeias. [...] No entanto, às vezes fico farta da felicidade natural, da fruticultura e das crianças espalhando a casa com remos, armas, caveiras, livros ganhos por prêmios e outros troféus. Estou farta do corpo, estou farta do meu próprio ofício, indústria e

Essa abertura em favor de uma desnaturalização da maternidade como parte da vida, a aproximaria da vida natural. Susan anseia pelo familiar, pelo seguro, pelo reconhecível, porque foi infeliz em tudo que tentou de novo, e por isso recusa Percival e alimenta saudades de Bernard, seu companheiro que era apaixonado por ela. A visão de si mesma para além do papel de mãe, é importante quando pensamos no oposto dele que é Jinny, que vive ao máximo a vida social, sua interioridade exposta e dada quando e para quem desejar.

The Waves é um livro que possui dentro de si histórias tão bem construídas, entranhadas umas nas outras que não poderia ser dividida, é uma trama em que existe uma comunicação entre as partes o tempo todos, a noção de que somos produto de uma mesma matéria e que essa conexão é o que faz com que possamos construir algo próximo ao que ela chama de vida. A experiência que Virginia Woolf narra não precisa de grandes acontecimentos porque ela se baseia no corriqueiro e no que é mais sensível ao humano, que é a falta. A noção de pertencimento que o ser humano busca como modo de suprir sua carência inerente traz a percepção que a solidão e a melancolia são as marcas da vida em sociedade e da vida moderna.

No romance seguinte, *The years* (1937), o tema é a família Pargiter e sua história, tendo como início a morte da mãe, uma temática recorrente nos romances de Virginia Woolf. O livro é tido por alguns como uma espécie de saga familiar moderna, deixando a impressão de completude, mas a qual a mesma não se propõe por não pressupor um sentido, um objetivo final para a narrativa o que não é evidenciado em momento algum da história.

O romance começa em 1880, e o primeiro a ser observado pelo leitor é o pai, coronel Abel Pargiter, cujo maior feito foi perder dois dedos em uma batalha, que visita sua amante em uma região pobre de Londres, Westminster. A relação entre eles é da percepção do envelhecimento e da busca por um consolo impossível de ser encontrado em sua própria casa. A visão da decadência e da pobreza em que Mira reside lhe dá a sensação de estar acima dela e ainda assim no controle da situação, enquanto sua mulher morre de uma doença misteriosa em casa sob o cuidado de seus cinco filhos.

astúcia, dos modos inescrupulosos da mãe que protege, que reúne sob seus olhos ciumentos em uma longa mesa seus próprios filhos, sempre seus. " [Tradução minha]

Não é prematuro dizer que nesse romance Woolf trabalha a categoria de classe e a desigualdade presente na Inglaterra como continuadora de algumas reflexões que haviam sido feitas em *A room of their own*, de 1929. Eleanor, a filha mais velha do coronel, é a responsável pela família do romance, e após a morte de sua mãe, passa a auxiliar o pai na cobrança de aluguéis nessa mesma região onde o pai mantém a amante. São nesses momentos que Virginia Woolf nos permite observar a dinâmica entre uma mulher com uma posição social garantida e os pobres, a quem ajuda na forma de caridade.

Eleanor queria ir embora. A Sra. Porter pedia-lhe que apalpasse seu ombro. Ela obedeceu. Sua mão ainda estava presa na garra da anciã. Havia remédios na mesa de cabeceira. Miriam Parrish vinha toda a semana. Por que fazemos essas coisas? – indagou consigo. A Sra. Porter continuava a tagarelar. Por que obrigamos essa mulher a viver? – indagou, os olhos postos nos remédios na mesa de cabeceira.³⁶⁸

É interessante ver como o tratamento que Eleanor dispensa à Sra. Porter é diferente do dado à sua mãe, que vive acamada durante boa parte da infância de seus filhos. Eleanor é a filha responsável pela enfermagem da mãe, e a que se prontifica a chamar o médico quando o fim se aproxima. Esse fim é descrito por outra personagem, Delia, delineada como possuindo um ponto de vista objetivo quanto à morte de sua mãe. Ela sente um alívio que não pode ser expresso, como a percepção de que sua vida poderia começar a partir do fim daquela outra existência. Ela constrói seu luto como quem monta uma encenação, com poses e falas definidas a fim de compor a aparência de luto.

Ela ficou olhando a sepultura. Ali jazia sua mãe; naquele caixão. A mulher que ela tanto amara e odiara. Seus olhos queimavam. Tinha medo de desmaiar. Mas tinha de olhar; tinha de sentir; era a sua última chance. A terra começou a cair sobre o caixão; três pedras caíram na superfície dura, luzidia; quando caíram, ela foi possuída de uma sensação de alguma coisa sem fim; de vida misturada com morte, de morte transformando-se em vida. Pois enquanto olhava, os pardais se puseram a gorjear e pipilavam cada vez mais depressa; ouvia também o som de rodas ao longe, cada vez mais fortes; era como se a vida se impusesse cada vez mais perto. [...] Ninguém pode se sentir desse modo, pensou. Ele exagera. Nenhum de nós sente nada, pensou. Estamos todos representando.³⁶⁹

³⁶⁸ WOOLF, Virginia. *Os anos*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2011. P. 124.

³⁶⁹ Op. cit., PP. 109-110.

A visão de Delia sobre o enterro da mãe em muito coaduna com o que venho demonstrando, principalmente na análise de *The waves*, à saber, que os romances de Woolf, a partir de *Orlando*, ganham uma complexidade que se comunica diretamente com a percepção de o indivíduo ser composto de diferentes eus. A personalidade e as escolhas feitas por cada um dos personagens os tornam únicos em seu sentido básico de reação às situações, mas as reações referidas são apresentados na consciência. Delia não pode expressar a sua libertação com a morte da mãe, porque ela a amara a ponto de ficar feliz com a sua morte. É em busca de uma ideia de liberdade que ela se une a revolucionários, é presa ao se manifestar contra do Estado, por fim saindo do país e se casando com um de seus companheiros e retornando apenas para a festa por ela ofertada no último capítulo do livro.

O livro é arquitetado de modo que se pode observar a família de 1880 até o que ela chama de ‘o dia de hoje’, e nesse interim a família experimenta um declínio e uma separação. Eleanor toma conta de seu pai até a morte dele, e depois passa a viajar pelo mundo, deixando de cuidar de seus irmãos que já tomaram rumos diferentes, mas é ela que demonstra as mudanças que se fazem presente no contexto sobretudo da guerra.

Sendo um romance que chamo de multifacetado ou caleidoscópico, *The Years* deve ser abordado por pontos de vista. Existem personagens centrais na narrativa como Eleanor, mas isso não a exime de ser obliterada por vezes em prol da visão de suas primas, que caem na pobreza após a morte de seus pais. É na perspectiva delas que podemos ver como as camadas mais baixas se mantem durante o conflito, principalmente nas participações de Sara, tida como louca, vivendo solteira em um sobrado na periferia de Londres, em que o banheiro é comunitário, chocando os parentes que a visitam e na visão da empregada que tem que morar em um quarto em Richmond com a venda da casa. É somente nesse momento que Eleanor percebe as condições nas quais a criada viveu durante décadas, saindo momentaneamente do papel de aristocrata.

- De qualquer maneira imagino que você ficará contente em se livrar desse porão para sempre, Crosby. – disse Eleanor, voltando para o vestibulo. Nunca se dera conta de como era escuro e baixo o subsolo até vê-lo com ‘nosso Sr. Grice’. Ficara envergonhada.

- Foi meu lar durante quarenta anos, senhorita.³⁷⁰

O tom melancólico é pungente em toda a narrativa. Não é um romance rítmico como os outros porque a cadência que ele possui é a sensação de falta durante toda a leitura, o silêncio é a sonoridade que ele passa. Seu conjunto metafórico é sempre muito cru e duro afim de remeter a uma realidade que não corresponde mais à existente no passado.

No capítulo sobre 1917, a imobilidade que invade a cidade na primeira guerra mundial toma conta também da narrativa. Nesse capítulo, o narrador acompanha Eleanor saindo para jantar com sua prima e o marido, Maggie e Remy, e os acompanham Sara e Nicholas. O encontro é importante porque em uma conversa entre Sara e Eleanor surge o nome de um dos sobrinhos dela, North que se alista e vai para o combate, e essa conversa aflora em Eleanor lembranças sobre o momento em que soube do começo da guerra.

Sinto tanto que ele tenha ido, pensou Eleanor. Uma imagem de um menino em roupas de jogar cricket fumando um charuto no terraço. Lamento... Depois outra tomou o lugar dessa: ela própria estava sentada no terraço, mas o sol já se punha, uma empregada saiu e disse: ‘Os soldados estão guardando a linha com baionetas caladas!’. Fora assim que soubera da guerra três anos antes. Pensara então, depositando a xícara de café na mesinha: ‘Não, se eu puder impedi-los!’. Fora tomada do absurdo desejo de proteger aquelas colinas. Ficara depois de contemplá-las por cima da campina... Agora contemplava o estrangeiro por cima da mesa.³⁷¹

Os estrangeiros a que Eleanor se refere são o francês seu primo por casamento (Remy) e o italiano comunista Nicholas. Eles discutem e defendem o direito irem à batalha para acabar com a ameaça de domínio alemão, vendo na guerra uma oportunidade para a revolução. É o confronto dessa visão de mundo com a velha estrutura que se conforma na pessoa de Eleanor que permite colocar o combate mundial na escala da mesa de jantar. Durante o jantar é disparada uma sirene de bombardeio e se inicia um conflito próximo à casa, fazendo com que eles se abriguem no porão. É nesse momento que o silêncio toma conta do cômodo e por um instante o medo assume uma forma que põe a todos em posição igualitária.

Subiram. [...] Tudo parecia ter ficado quieto e natural outra vez. Um sentimento de grande tranquilidade apoderou-se dela. Como se um

³⁷⁰ Op. cit., P. 258.

³⁷¹ Op. cit., P. 341.

outro lapso de tempo lhe fosse conferido, mas privado, pela presença da morte, de qualquer coisa de pessoal; ela se sentia – hesitou em busca de uma palavra adequada – ‘imune’? Era isso o que queria mesmo dizer? Imune, repetiu, olhando fixamente para um quadro sem realmente vê-lo. Imune. Representava uma colina e uma aldeia, do sul da França talvez; talvez da Itália. Havia oliveiras; e telhados brancos agrupados contra a encosta de uma elevação. Imune, disse mais uma vez, fitando a paisagem.³⁷²

A discussão que Virginia Woolf propõe é de fundo político, obviamente, mas também de crítica social. Como esperar por um mundo novo, sem radicalismos se existem pessoas que passam necessidade a olhos vistos? Esse acontecimento é um ponto de virada na personagem de Eleanor que vê seus convencionalismos perdidos dentro de uma estrutura que exige atualização imediata, seja de aceitar a necessidade de se discutir política na mesa de jantar ou na homossexualidade de Nicholas. O que ocorre é um desnudamento da personagem que era como uma substância sólida e pura e a percepção que essa pureza abrange também nuances. E na medida que a narrativa vai passando os anos até o final da guerra, correspondendo aos ‘dias de hoje’, cada um dos Pargiters ganha complexidade.

A vida ganha novos sentidos nas personagens de North e Peggy, sobrinhos de Eleanor, em uma festa dada por Delia em que todos se reúnem após 1918. Peggy é quem conduz parte do capítulo e se questiona sobre os sentidos de continuar a vida em ritmo cotidiano, enquanto leva sua tia para a festa.

Mas como ser feliz num mundo que rebenta de miséria? Em cada cartaz de cada esquina o que se estampa é a morte; ou, pior, a tirania; a brutalidade; a tortura; a derrocada da civilização; o fim da liberdade. Nós aqui, pensou, apenas nos abrigamos debaixo de uma folha, uma folha que será destruída. E Eleanor pretende que o mundo melhorou, só porque duas pessoas, dentro todos os milhões, são “felizes” (...). Por que observo assim as menores coisas? – pensou. Mudou de posição. Por que tenho que pensar? Quisera não pensar. Quisera ter cortinas na mente, como as dos vagões-leitos de estradas de ferro, cortinas que baixam e interceptam a luz; as cortinas azuis que a gente puxa nas viagens noturnas. Quisera ter o falcão da mente encapuzado, deixar de pensar, pois pensar é um tormento, e apenas vagar, vagar à deriva e sonhar. É a miséria do mundo, pensou, que me força a pensar. Ou seria isso uma pose? Não estaria se vendo na decorosa atitude de alguém que aponta o próprio coração a sangrar? Alguém que vê a indigência da terra como indigência, os horrores da terra como

³⁷² Op. cit., P. 350.

horrores, quando na verdade, pensou, não amo os meus semelhantes.³⁷³

A desilusão com que Peggy se expressa é muito similar a Delia e seu desejo pela morte da mãe. Que grande acontecimento pode existir que dê sentido à existência? A resposta vem ao olhar para os mais velhos: fazer o que eles não fizeram, dizer a verdade e ter coragem. Para Eleanor que observa ações dos outros com o conhecimento da limitação da vida, existe para além do desejo de prolongar a experiência.

Tem de haver uma outra vida, pensou ela, afundando-se na cadeira, presa de exasperação. Não em sonhos. Mas aqui nesta sala com gente viva. Sentia como se estivesse à beira de um precipício, o cabelo batido pelo vento, jogado para trás... Estava prestes a alcançar alguma coisa que por um átimo lhe fugia. Tem de haver uma outra vida aqui e agora, repetiu. Isso tudo é muito curto e fragmentado. Não sabemos nada, sequer conhecemos a nós mesmos. Apenas começamos, pensou, a vislumbrar aqui e ali... Pôs as mãos em concha no regaço, como Rose tinha posto as suas nas orelhas. Manteve-as assim entrelaçadas. Era como se quisesse abarcar o momento presente, eternizá-lo, fazê-lo mais e mais pleno, com o passado, o presente e o futuro, até que resplandecesse inteiro e rico de sentido.³⁷⁴

A riqueza que se apresenta em *The years* se refere diretamente à possibilidade do olhar para a passagem do tempo sem um *télos*, um caminho que seja dirigido por homem ou sistema. São cenas do cotidiano que montadas formam uma cena que poderia ter existido, mas que encara diretamente para as conexões morais e sentimentais que levam os indivíduos a realizarem escolhas que guiam seu futuro.

É presente na estrutura da obra o tracejar de uma constelação de indivíduos que se chocam e separam constantemente, entrecruzando suas individualidades. Mesmo se tratando de um livro sobre uma família, essa não é a conexão que os mantém unidos, e sim a identificação que cada faz no outro de algo a ser admirado e percebido, adicionável a si mesmo. A resiliência de Eleanor, a coragem de Delia, o desencanto de Peggy, são características que comunicam uma percepção de um ‘novo mundo’ em que nenhuma conhece o lugar que deve ocupar. O antagonismo inicial entre as gerações de Eleanor e Peggy é interessante também porque comunica como cada uma tem um motor para seguir vivendo, um sentido que não é dado por mais ninguém além delas mesmas.

³⁷³ Op. cit., P. 463.

³⁷⁴ Op. cit., P. 510.

A partir da compreensão de Vida para além do elemento meramente conceitual, isto é, entendendo-o como um elemento inconceituável, nos abrimos à perspectiva de que Vida se elabora enquanto uma metáfora, assim como definiu Blumenberg. E retomando Virginia Woolf e sua geração como ponto de partida podemos assumir que a analítica das metáforas e de suas invenções, tais como aparecem em seus livros, não dizem respeito às imagens de semelhança ou ainda como simbolismo esvaziado. Mas elas não se desenrolam como metáforas absolutas, dada as limitações da própria prosa, senão que, ao se realizarem, indica-se uma dupla possibilidade: de compreender a metáfora em sua ligação com os objetos reais (possibilidade esta que desconstruímos ao longo dos capítulos anteriores), se esquivando de caráter analógico; permitindo que ainda nos seja útil para permitir refletir sobre a prosa saturada de metáfora que se apresenta em Woolf. Assim podemos compreendê-la como o desenrolar de um elemento que não diz respeito a uma inscrição autobiográfica e muito menos autoficcional, se liga ao tempo de modo transcendente.

Essas duas possibilidades contribuem para a formulação da hipótese que venho desenvolvendo até aqui: Se a imageria é um elemento que corresponde a uma constelação de metáforas saídas do mesmo lugar, formuladas pela mesma pessoa, essa mesma imageria corresponde a um mapa formado pelo arranjo de imagens que se configuram após o explodir de uma metáfora absoluta. Aqui Vida adquire um valor maior e mais amplo na obra de Virginia Woolf e se torna para nós a chave do que se pretende com essa tese. Ao tentar dar conta da Vida, Woolf elabora e formula imagens que fulguram em suas obras, mas essas imagens ainda que se aproximem de uma descrição do Real não o são, como em *To the Lighthouse*.

Pois a imensidão de água azul estava diante dela, o vetusto farol, distante, austero, no meio; e à direita, tanto quanto a vista alcançava, desvanecendo e desaparecendo, em pregas suaves e estreitas, as verdes dunas de areia, coberta pelo ondulante capim silvestre, que sempre parecia estar fugindo para algum rincão lunar, vazio de homens.³⁷⁵

Podemos afirmar isso a partir do momento em que se estabelece a impossibilidade de dar conta do real a partir da linguagem. Quando se insere elementos de maior complexidade, cuja existência não se apoia tanto no Real, como em elementos

³⁷⁵ Woolf, 2017. PP. 13-14.

que o transgridam, isto é, captáveis somente a partir da reflexão, o peso da vida aumenta:

(...) de maneira que o monótono quebrar das ondas na praia, que, na maior parte do tempo, dava uma compassada e calmante cadência aos seus pensamentos e parecia repetir como um consolo, sempre e outra vez, enquanto estava ali sentada com os filhos, as palavras de alguma antiga canção de ninar, murmurada pela natureza: “Eu cuido de vocês – eu sou o seu amparo” -, mas que, outras vezes, repentina e inesperadamente, sobretudo quando sua mente se afastava ligeiramente da tarefa por acaso em andamento não tinha esse sentido benfazejo, mas, como um fantasmagórico rufar de tambores marcava sem piedade a medida da vida, nos fazia pensar na destruição da ilha e sua submersão no mar, prevenindo-a, a ela, cujo dia se esgotava numa lida atrás da outra, de que tudo era efêmero como um arco-íris – esse som, ribombou surdamente em seus ouvidos, fazendo-a erguer os olhos num impulso de horror.³⁷⁶

Na primeira imagem o que se extravasa do real é justamente o que o texto faz sentir, isto é, os sons, cheiros e outras impressões que o vocabulário simbólico referenciado na breve passagem, tanto quanto no sentido emotivo que a autora tenta construir ao longo do livro, como no movimento de costura do mesmo sentimento às imagens formuladas sobre a realidade do farol em meio à natureza.

Logo, na primeira imagem já não se sustenta a compreensão imitativa, na segunda, os elementos descritivos são relacionados a uma dimensão emocional e, por fim, a uma reflexão sobre a existência, o que torna a passagem complexa e capaz de conduzir o leitor a uma reflexão sobre a sua própria existência. Existe aqui uma limitação: a complexidade das relações pessoais que se tornam abrigo do pensamento sobre existir e destruição encontram um determinado teto que se localiza na medida em que o seu leitor esteja disposto a tomar como um problema existencial, isto é, se julgarmos que a geração de Woolf tinha uma preocupação pessoal e reflexiva com o problema da própria existência – agora jogada na mais profunda falta de garantia e ausência de sentido por conta da Primeira Grande Guerra e que sofria por antecipação o fantasma vindo dos escombros da civilização europeia e dava a entender que este conflito não havia de todo terminado – se tomamos isso como pressuposto, sim, a existência e sua possível questionabilidade estariam garantidas na cena política de Woolf. Mas e os leitores futuros? A indicação de que algo se inicia no mundo pós-guerra e se mantém de pé como conflito, isto é, a constante crise que se instaura na

³⁷⁶ Op. cit., P. 16

modernidade, passa a ser agora uma repetição de questões que vem à baila quando as águas se agitam.

Ambas as metáforas parecem encerradas e complementares quando as suas estruturas se realizam no ato de leitura, sendo que o mesmo ato indica algo diferente: as metáforas de Virginia Woolf carregam em si uma junção entre Reflexão e Natureza que não corresponde à união dada no romantismo ou no vitorianismo literários. Isso é suficiente para garantir que ela ultrapassa ou aprimora os elementos anteriores postos na literatura produzido anteriormente? Algo falta, nada serve, não há categorização que abarque todos as camadas do texto. O que falta é justamente a estrutura metafórica anterior, deixando evidente a carência do humano em uma dimensão filosófica e na formação de uma linguagem que dê conta da experiência em seu todo. Essa falta é compensada pela união do questionamento existencial ao dado natural.

Explorando a falta algo se pronuncia: O que permite a atualização da questão existencial não é a sua ligação com a época da autora, mas a ampliação de um dado antropológico. De modo que pensar sobre tempo e espaço não significa pensar sobre a ação de um Eu, mesmo nas imagens construídas a partir de uma determinada personalidade que se poderia indicar a tomada do Eu como elemento fixo de garantia do real:

Era como se a água fizesse vir à tona e pusesse a singlar pensamentos que tinham se tornado estagnados em terra firme e desse a esses corpos inclusive algum alívio físico. Em primeiro lugar, a pulsação da cor inundava a baía de azul, e o coração se expandia com ela, e o corpo nadava, apenas para ser freado e arrefecido, no instante seguinte, pela pungente negrura sobre as encrespadas ondas. Depois, para o alto, de trás da grande rocha negra, jorrava quase todo o fim de tarde, irregularmente, de maneira que se tinha de ficar à espreita e era uma delícia quando chegava uma fonte de água clara; e então, enquanto se aguardava, via-se, no semicírculo de branca praia, uma onda atrás de outra largando delicadamente, uma vez e outra mais, uma lâmina de madrepérola.³⁷⁷

O Eu parece ser um campo de exploração através das quais várias sensações são abordadas. Uma vez que a forma que a autora encontra de determinar o sentido dessas ações é transmitindo-as através da personagem, isto é, o que nos é apresentado é o que a personagem tem para nos apresentar, o que ela vê, o que ela sente. O humano como

³⁷⁷ Op. cit., P. 20.

dependente de seu entendimento, da sua capacidade de sentir e absorver o acontecimento. Se esse entendimento é uma realização definitivamente autobiográfica da autora, não saberemos, e ainda que os termos genéricos utilizados se referenciem a uma praia metafórica específica onde se ancorariam os elementos de realidade desse texto, indicariam um procedimento mimético de representação, que se mostra ineficaz.

Mesmo que os elementos se preocupassem em um ancoramento no real, o sentido que é imputado nos elementos naturais (Pulsção-Cor-Baía; Coração-Nado-Onda; etc.) não é um elemento natural, tanto quanto a descrição proposta não é. Ela é feita na linguagem, assim, a não sujeição do Real à linguagem e os sentidos que são “emprestados” aos elementos físicos, não corroboram com uma imitação/representação pois não é o real que se realiza (e respeitando minha opção por Wolfgang Iser, o real se hiperrealiza para dar lugar a outra coisa). É a diferença que se torna um elemento vivo. E, no caso da imagem acima, a diferença é dotada de elementos sensíveis que se direcionam a um determinado fim, algo interno e existencial.

Ao nos desviarmos da Vida como explosão metafórica, chegamos à natureza do discurso woolfiano, onde, por um lado, a ligação imediata entre as imagens (ou a imageria) à explosão metafórica que decorre de Vida, permite uma compreensão metacínética da obra de Woolf, sem, no entanto, por outro lado, reduzi-la a uma mera explicação sobre a vida. Dito de outra forma, a metáfora absoluta presente em Vida, gera uma força gravitacional que constitui a constelação que aqui analiso, rompendo com a presença desse real no texto. Assim, a obra de Woolf passa a conter a falta que permite a atualização de sua obra em todos os tempos a que se prolongue o pensar sobre a Vida.

É nesse sentido que a ideia de imageria pode ser um modo de observar analiticamente as obras de autores que se utilizam de argumentos que se comunicam com a individualidade como modo de alcançar o leitor e trazer para ele uma abertura. A intencionalidade do texto literário se comunica diretamente com o leitor na medida em que deixa aberta uma possibilidade de suplementação e é nesse ponto que acredito que a imageria é uma construção que responde a uma forma de olhar para essa constelação de narrativas e metáforas que trazem a dimensão do ficcional e a abertura para o imagético.

Nos romances que analisei, o cotidiano não possui em si nenhum sentido oculto, e aqui faço um último salto até *Mrs. Dalloway*. A famosa frase: “Mrs Dalloway disse

que ela mesma iria comprar as flores”; já abre para uma suplementação do leitor. Quem a pronuncia? O narrador ou Lucy, a empregada que está no salão organizando a casa para a festa que se realizaria? O leitor tem acesso à situação imediata que se desenrola à sua frente. Após a menção da frase, o leitor é arremessado em meio a um monólogo interior.

Que folia! Que orgulho! Pois for a sensação que sempre tivera, em Bourton, quando, com um leve ranger das dobradiças que podia ouvir agora, escancarava as folhas da porta do terraço e mergulhava no ar de fora. Que fresco, que calmo, mais parado do que o de agora, sem dúvida, era o ar do começo da manhã; como a lambida de uma onda; o beijo de uma onda; gelado e cortante e, contudo (para uma garota de dezoito anos que era o que eu tinha então), solene, sentindo, como sentia, ali parada junto à porta aberta, que algo terrível estava para acontecer; olhando as flores, a névoa desfazendo seus novelos em torno das árvores e as gralhas subindo, descendo; parada e olhando até que Peter Walsh dissesse: “Sonhando no meio dos vegetais?” – fora isso? – “Prefiro homens a couve-flores” – fora isso?³⁷⁸

A narrativa que vinha sendo acompanhada era da abertura das portas para a chegada da empresa que trabalharia na festa, e o vento a remete aos verões que passou em Bourton, uma casa rural, em que esteve com Peter Walsh e Sally Seaton. A relevância dos acontecimentos modula-se na narrativa deixando ao leitor a tarefa de seguir o monólogo que se desenrola. Esse jogo de perspectivas fantasmáticas que o leitor tenta fixar e as lacunas que ele busca preencher incluem-no em um ambiente instável, onde a indeterminação é a chave de leitura.

Não diria de ninguém no mundo, agora, que era isso ou aquilo. Sentia-se muito jovem; ao mesmo tempo, indescritivelmente envelhecida. Passava como um bisturi através de tudo; ao mesmo tempo, ficava ao lado de fora, assistindo. Tinha a perpétua sensação, enquanto observava os táxis, de estar longe; muito longe, no meio do mar, e só; tinha sempre o sentimento de que viver, mesmo um único dia era muito, muito perigoso.³⁷⁹ (P. 10)

Clarissa Dalloway, naquele dia narrado pelo romance, reviveu simultaneamente o tempo presente e o passado compartilhado com aqueles que hoje retornariam para a sua festa, e as impressões que eles imprimem em cada um nos é permitido pelo acesso ao inconsciente que o texto articula. A forma como ela e Septimus Warren-Smith vêm a vida são postas em conflito, mesmo que um não saiba da existência do outro. Para

³⁷⁸ WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012. P. 05.

³⁷⁹ Op. cit., P. 10.

Clarissa, a vida era a possibilidade de se dar e estar presente, e o caminho possível estava em cada um dos eventos sociais.

Ela simplesmente amava a vida. “É por isso que as dou [as festas]”, disse, falando em voz alta, à vida. [...] O que é o amor para você? Podia perguntar-lhe. E ele sabia qual seria a resposta; que o amor é a coisa mais importante do mundo e que possivelmente nenhuma mulher compreendia isso. Muito bem. Mas, da mesma forma, podia algum homem compreender o que significava a vida para ela? Não podia imaginar Peter ou Richard dando-se ao trabalho de dar uma festa a pretexto de nada. Mas para ir mais a fundo, além do que as pessoas diziam (e essas opiniões, como eram superficiais, como era fragmentárias!), o que significava para ela, na sua própria mente, neste momento, essa coisa chamada vida? Ah era muito estranho.³⁸⁰ (P. 123)

A vida para ela era a interação com o outro, não como alteridade mas como encontro. É na possibilidade de juntar sua vida com as de seus convidados que ela resume sua felicidade, seu sentido de existência. Para Septimus, a vida experimentada em campo de batalha, oblitera toda a possibilidade de retornar à vida em sociedade, esta o vê como impossível de ser reinserido ao que era antes. O passado para ele não é mais possibilidade de reminiscência, e sim de dor, que o leva ao adoecimento. São nos últimos momentos de sua vida que ele retoma brevemente a possibilidade de viver o presente.

Mas esperaria até o último instante. Não queria morrer. A vida era boa. O sol, quente. Só que os seres humanos... o que queriam eles? Descendo as escadas do outro lado da rua, um homem de idade parou e ficou olhando para ele. Holmes estava à porta. “Ofereço-a a vocês”, gritou, e atirou-se vigorosa, violentamente em cima das pontas da cerca da Sra. Filmer.³⁸¹

É no anúncio da morte de Septimus que Clarissa enfrenta a possibilidade da sua vida ser acabada naquele momento. Afinal, morrer exige coragem e ela se questiona se possui a coragem para acabar com a sua. Mas o sacrifício de Septimus toca em outro pensamento de Clarissa, porque ele não queria morrer e aquela era a única saída possível naquele momento.

E depois (sentira isso apenas nesta manhã), havia o terror; a suprema incapacidade que tinha, após nossos pais a terem posto em nossas mãos, esta vida, de ser vivida até o fim, de ser percorrida com serenidade; havia, no mais fundo de seu coração, um terrível medo. Mesmo agora, muito frequentemente, se Richard não tivesse estado

³⁸⁰ Op. cit., P. 123.

³⁸¹ Op. Cit, P. 150.

ali, absorvido na leitura do *Times*, de maneira de que ela pudesse se encolher como um pássaro e gradualmente se reanimar, fazer explodir, num estrondo, esse incomensurável prazer, roçando um galho seco contra o outro, uma coisa contra a outra, ela teria perecido. Mas esse jovem havia se matado.³⁸²

Virginia Woolf escreveu na introdução à *Mrs Dalloway*, uma frase que sintetiza a forma como vejo a ficção que ela produziu: “O leitor, espera-se, não dedicará um único pensamento ao método do livro ou à sua falta de método. Ele está preocupado apenas com o efeito do livro como um todo sobre a sua mente”. É nesse ponto intermediário que reside a imageria, findada a relação entre autor e leitor, ela se instaura como possibilidade de apreensão do que foi vivido e experienciado ao longo da leitura e da vida do leitor. Ela é, em suma, comunicação por todas as vias do sentido possível.

³⁸² Op. cit., P. 187.

Conclusão

É inegável o impacto que Virginia Woolf teve na literatura inglesa e ocidental. Sua forma de exprimir novos sentimentos e atitudes do humano em um clima de incerteza e luta durante 1911 e 1941 é muito importante, ao pensarmos toda a movimentação política acontecida. O meu esforço ao longo da tese foi de reforçar a presença marcante que a autora possui quanto falamos sobre individualidade e subjetividade no século XX.

Não penso a “imageria” como um unificador dos textos de Virginia Woolf. Sendo parte do processo mimético a “imageria” ocupa um lugar de incitador à reflexão mais do que tudo. Quando encontrei o termo pela primeira vez, pensei ser um erro tipográfico no livro de Herbert Marder e minha curiosidade foi aguçada ao compreender a intencionalidade que a palavra guarda. Não sendo o mesmo que imaginário, agia dentro do campo do leitor que deveria ser um colaborador na construção desse conjunto estético.

Então, de modo objetivo, a imageria seria um efeito poético, por conta de sua relação baseada no lastro necessário para a produção de sentido, mas irrealizado já que a mimesis, como compreendida por Luiz Costa Lima, é um fenômeno criador de um novo real irrealizado. A imageria, para além do conjunto de metáforas, seria o catalizador da estrutura de escrita de Woolf, onde há, a partir de uma metáfora, o deslocamento de vários elementos miméticos. Quando atribuímos à imageria o sentido de conjunto de metáforas, se põe a questão que estas não são escolhidas a esmo. Estão presentes na literatura de Virginia Woolf de forma a obter a maior proximidade possível com o “real” que se tornaria a base da construção de metáforas sobre o mesmo, como contornos definidores no caminho de atribuição de sentido. Atribuem assim formas de compreensão de passado e presente, apostando na captação do leitor de atribuir significado ao que está sendo narrado.

Virginia Woolf foi uma escritora que conseguiu unir o ensaio com a prosa poética de forma a não ser possível pensar em uma sem a outra. Esse é um ponto que acredito e defendo dentro da estrutura de leitura que a autora nos oferece ao longo de suas 8 obras de prosa e numerosos ensaios. Mais do que isso, Woolf nos oferece um recurso que se populariza na primeira metade do século XX que é o de produção de

metáforas e imagens que levem ao leitor o ritmo no qual aquela prosa deve ser lida e experienciada. Esse é o argumento que desenvolvi ao longo da tese.

Toda a experimentação possível foi feita por ela no escrever e revisar cotidiano é a resposta de uma escritora comprometida com seu trabalho e buscando manter-se atualizada durante as mudanças no quadro artístico dos primeiros anos do século XX. A primeira exposição pós-expressionista é o marco por ela escolhido, e é dela que ressoa a reverberação em linguagem do que teria sido um momento de ‘libertação’ dos modernistas para iniciarem um processo de criação que os diferenciasses de seus predecessores realistas e românticos.

Perda, desejo e fantasia se unem para construir uma ponte com a linguagem, esforço esse que pode ser bem-sucedido ou não. É a partir desse esforço que o passado e presente se unem gerando uma justaposição no qual o elemento do tempo não é mais importante. Posso demonstrar com um exemplo de fácil compreensão.

Para isso mobilizo o termo imageria, com a qual tenho trabalhado a alguns anos. Utilizado inicialmente por Herbert Marder e posteriormente por Hermione Lee, o termo funciona como uma palavra de coletivo para metáforas, que apareceriam de forma consistente nas obras de Woolf, criando uma conexão entre elas. Não sendo desenvolvido por nenhum desses dois teóricos, tomei o termo como capaz de também abarcar a compreensão de ritmo dentro do esquema dos estudos em torno da escrita da Woolf.

Novamente recorro a um exemplo para tornar viabilizar compreensão. Nos romances de Virginia Woolf a presença de uma coleção de metáforas recorrentemente utilizadas como as ondas presentes em *Voyage Out* (1915) e em *The waves* (1931), a viagem marítima que aparece em *Voyage Out* e na última parte de *To the lighthouse* (1927). Tudo isso é sustentado pela forma que elas também surgem em ensaios como “O olho e o peixe”, “Kew Gardens”, “O símbolo” etc. São metáforas que sustentam a narrativa, não como elemento decorativo e analógico para como parte fundamental na compreensão e apreensão necessárias para uma experiência estética no correr da leitura, acionando mecanismos da memória e dos sonhos que permitem ao leitor estabelecer um contato mais profundo com essa literatura.

A imageria funciona lado a lado com a percepção de um individualismo dentro de cada leitura. A aposta na subjetividade é o grande trunfo da geração de Woolf, T. S.

Eliot, Katherine Mansfield e James Joyce. É na subjetividade que essas metáforas se afirmam e que a própria noção de uma coleção de metáforas ganha um aspecto metacínético conseguindo alcançar o máximo da identificação e ritmo com a história ali narrada, não importando o tamanho dela.

A produção textual é que vai levar à produção de imagens que estabelecem a conexão entre autor e leitor e, em dado momento, a independência dessas duas partes. O momento puro que Joseph Frank propõe em sua obra acontece no texto woolfiano de formas diferenciadas, mas nos casos específicos dessas três obras, não é a água o catalizador e sim a palavra e o pensamento aberto ao leitor e às suas interpretações, e não à simples reprodução. Esse processo mimético (seguindo o pensamento de Luiz Costa Lima) que ocorre é de grande importância, já que se baseia nas formas como através/após o efeito estético produzido pelo texto são produzidas reverberações e ressonâncias que, no esforço de compreensão e apreensão constroem imagens e metaforizações próprias (e me arrisco a dizer, únicas) enquanto linguagem comunicativa, seja verbal (ao narrar ou escrever sobre a experiência de leitura) seja mental (no sentido de comunicar-se com o desejo e a fantasia individual no âmbito do pensamento freudiano).

Acredito que muito do trabalho esboçado nessa tese deve ter maior aprofundamento, mas penso que o primeiro passo é pensar como um material tão diverso como a metáfora pode ser ampliado e explorado. Como última grande ousadia dessa tese, proponho pensar a imageria como algo que possa expandido a outros autores, como Katherine Mansfield (infelizmente ainda pouco explorada nos estudos históricos) pode ser um caminho para pensar sobre o momento histórico das duas Guerras Mundiais, sem recorrer a uma leitura endógena e sim a uma decodificação textual que demonstre esse argumento.

Pretender dar conta de um conceito em uma tese seria impossível, mas concluo esse trabalho tendo a percepção é possível realizar uma pesquisa histórico utilizando de material literário, e principalmente utilizando as metáforas, dando-lhe um tratamento que fuja do simples decorativo ou adjetivo. Nesse sentido, a imageria se apresenta como possível mecanismo de decodificação do texto ficcional como feito nos textos de Virginia Woolf.

Fontes:

WOOLF, Virginia. **“O Sol e o Peixe: Prosas Poéticas.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

WOOLF, Virginia. **A arte do romance.** Tradução Denise Bootmann. 1ª edição. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2018

WOOLF, Virginia. **A marca na parede e outros contos.** Tradução Leonardo Fróes. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

WOOLF, Virginia. **Momentos de vida.** SCHULKIND, Jeanne (Org.). Tradução: Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway.** Tradução e notas: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob.** Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século Editora, 2008.

WOOLF, Virginia. **O valor do riso e outros ensaios.** Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. **Virginia Woolf: The Complete Collection.** Edição do Kindle.

WOOLF, Virginia. **The letters of Virginia Woolf (1888 – 1912).** Editor: Nigel Nicolson. A Harvest Book: New York and London, 1977.

WOOLF, Virginia. [1882 – 1941]. **O valor do riso e outros ensaios.** Tradução e organização: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 17

WOOLF, Virginia. **Os diários de Virginia Woolf (1882 – 1941).** Edição Anne Bell; introdução Quentin Bell; seleção e tradução José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOLF, Virginia. **The letters of Virginia Woolf (1912 – 1922).** Editor: Nigel Nicolson. A Harvest Book: New York and London, 1977.

WOOLF, Virginia. **Objetos sólidos.** Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992.

WOOLF, Virginia. **Ao Farol.** Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

WOOLF, Virginia. **The Letters of Virginia Woolf**. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann, 6 vols. Londres: Hogarth Press, 1975.

WOOLF, Virginia. **The selected Works of Virginia Woolf**. London: Wordsworth Editions, 2007.

WOOLF, Virginia. **Orlando: uma biografia**. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

WOOLF, Virginia. **Flush: uma biografia**. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. P. 11.

WOOLF, Virginia. **Mr. Bennett and Mrs Brown**. Londres: Hogarth Press, 1924, p. 02.
Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>
(Último acesso em 21/10/2020)

WOOLF, Virginia. **To the Lighthouse. The original holograph draft**. Transcrito e editado por Susan Dick. Toronto: Toronto University Press, 1982.

Referências Bibliográficas:

ALBEE, Edward. **Quem tem medo de Virginia Woolf?** Tradução de Nice Rissone. 1ª edição. São Paulo: Abril S. A. Cultural e Industrial, 1977.

ALLEN, Walter. **The english novel: from The Pilgrim's Progress to Sons and Lovers.** London: Penguin Books, 1991

ARISTÓTELES. **Poética.** Edição da Fundação Calouste Gulbenkian. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

ARISTÓTELES. **Poética.** Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2017.

AUERBACH, Eric. **Mímesis: a representação da realidade na literatura.** São Paulo: Perspectiva, 2007.

EVERY, Todd. "Ethics replaces morality: the Victorian legacy to Bloomsbury". In. **English Literature in Transition, 1880-1920**, Volume 41, Number 3, 1998, pp. 294-316.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço.** Tradução Maria Joias. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

BARTHES, Roland. **A Aventura semiológica.** Martins Fontes, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BELL, Quentin. **Virginia Woolf: biographie.** 2 volumes. France: Éditions Stock, 1974. Brasileira, 2000.

_____. **Bloomsbury.** Rio de Janeiro: Editora Ediouro, 1993.

BERALDT, Charlotte. **Sonhos no Terceiro Reich.** Tradução de Silvia Bittencourt. São Paulo: Selo Três Estrelas, 2017.

BEZIRCILIOĞLU, Sinem. (2009). The rhythm in the corridors of Virginia Woolf's mind. **Procedia - Social and Behavioral Sciences.** N. 1, 2009. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042809001402?via%3Dihub> (último acesso em 15/12/2020)

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário.** Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita 3: a ausência do livro, o neutro, o fragmentário.** Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLUMENBERG, Hans. **Naufrágio com espectador**. Tradução de Manuel Loureiro. Lisboa: Vega, 1979.

BLUMENBERG, Hans. **Paradigmas para una metaforologia**. Tradução e introdução de Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Minima Trotta, 2003.

BLUMENBERG, Hans. **Teoria da não-conceitualidade**. Tradução e introdução de Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRONTË, Emily. **Wunthering Heights**. London: Wordsworth Editions Limited, 2000.

BURKE, Peter. “Retrato de uma senhora”. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2804200205.htm> (Acessado em 21/06/2020)

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

DELEUZE, Giles. **The Deleuze Reader**. BOUNDAS, Constatin V. (ed.). New York: Columbia University Press, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A sobrevivência dos vagalumes**. Tradução de Vera Casa Nova e Marcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história a arte**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DOERDELIN, João. **O livro dos ressignificados**. São Paulo: Paralela, 2017

ELIOT, T. S. **O uso da poesia e uso da crítica: estudos sobre a relação entre crítica com a poesia na Inglaterra**. Tradução: Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.

ESTHER SÁNCHEZ CUERVO, Margarita. “The Literary Essay as Encomium in Virginia Woolf’s “The Enchanted Organ””. **International Journal of Applied Linguistics and English Literature**, [S.l.], v. 3, n. 5, p. 39-46, sep. 2014. Disponível em: <https://www.journals.aiac.org.au/index.php/IJALEL/article/view/1125> Último acesso: 16 dez. 2020

FRANK, Joseph. “Spatial form in modern literature”. In **The foundations of modern literacy judgement**. New York: Hancourt Brace in company, 1948.

FREEDBERG, David. **The power of images: studies in the History and Theory of Response**. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1989.

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução Ernani Chaves. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Jayme Salomão, 2ª edição. Rio de Janeiro: Imago, 1987

FRY, Roger. **Last lectures**. Londres: Cambridge University Press, 2015.

FRY, Roger. **Transformations: Critical and Speculative Essays on Art**. Chatto & Windus, 1926.

GAY, Peter. **O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média (1815 – 1914)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOLDMAN, Jane; LEE, Hermione; SIMPSON, Kathryn, guests. “In Our Time: Mrs. Dalloway.” BBC Radio 4 Broadcast with Melvyn Bragg, presenter. 3 July 2014. <http://www.bbc.co.uk/programmes/b048033q> (Acessado em 24/06/2020)

GOMBRICH, E. H. **Symbolic Imagens: Studies in the art of the renaissance II**. New York: Phaidon, 1978

GREEN, Natalia, "Apples and Orchards, Exteriority and Interiority: An Examination of the Agency of Objects in “In the Orchard”" (2019). **Modernist Short Story Project**. 14. Disponível em: <https://scholarsarchive.byu.edu/mssp/14> (último acesso em 01/12/2020)

HAMBURGER, Käte. **A lógica da criação literária**. Tradução: Margot P. Malnic. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. 2ª edição. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

_____. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético**. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. “A indeterminação e a resposta do leitor na prosa e na ficção”. Tradução: Maria Angela Aguiar. In **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**. Série Traduções. Porto Alegre, Volume 3, nº 02, março de 1999.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Reis. São Paulo: Editora Cultrix, 1968.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Moreijão. 5ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Editora Vozes: Petrópolis, 2014.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KOSELLECK, Reinhardt. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Tradução de Markus Hediger. 1ª edição. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2014.

LEE, Hermione. **Virginia Woolf**. EUA: First Vintage Books Edition, 1999.

LEHMAN, John. **Virginia Woolf**. Série Vidas Literárias. Tradução de Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. 2ª edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LIMA, Luiz Costa. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

_____. **O fingidor e o censor: no ancién régime, no iluminismo e hoje**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

_____. **Controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. **Mimesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2000.

_____. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Eixos da Linguagem.: Blumenberg e a questão da metáfora**. São Paulo: Iluminuras, 2015.

_____. **Limite**. Rio de Janeiro: ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário Edições, 2019.

LIPSKY, Abram. "Rhythm in Prose" In: The Sewanee Review. Jul 1908. Vol. 16, n. 01.

MAO, Douglas. **Solid Objects: Modernism and the Test of Production**. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1998. Disponível em: <http://search-ebcscost.com.ez370.periodicos.capes.gov.br/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=74866&lang=pt-br&site=ehost-live>. Acesso em: 1 dez. 2020.

MARDER, Herbert. **A medida da vida**. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MOORE, G. E. **Principia Ethica**. 1903. Cambridge: Cambridge University Press, 1960.
- OLIVEIRA, M. A. de. “Virginia Woolf and the Gothic”. **Itinerários**, Araraquara, n. 47, jul./dez. 2018. P. 29. Disponível em <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/10723/8100> (último acesso em 02/12/2020)
- PAZ, Octavio. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- PIRES, Paulo Roberto (organizador). **Doze ensaios sobre o ensaio: antologia serrote**. São Paulo: IMS, 2018.
- PLATÃO. **A República**. Livro III. Belém: ed. UFPA, 2016.
- PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Tradução Carlos Vogt. Campinas, SP: Pontes, 1991
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução: Monica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: A configuração do tempo na narrativa de ficção**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- ROCHA, João Cezar de Castro (org.). **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser**. Tradução: Bluma Waddington Vilar, João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.
- RYDSTRAND, Helen. **Rhythmic Modernism: the mimesis of life itself in the short fiction of D. H. Lawrence, Katherine Mansfield and Virginia Woolf**. Australia: The University of New South Wales, 2016.
- SÁNCHEZ CUERVO, Margarita Esther. The Literary Essay as Encomium in Virginia Woolf’s “The Enchanted Organ”. **International Journal of Applied Linguistics and English Literature**, [S.l.], v. 3, n. 5, p. 39-46, sep. 2014. Available at: <https://www.journals.aiac.org.au/index.php/IJALEL/article/view/1125>
- _____. “Elementos del ensayo en Virginia Woolf. Valoración argumentativa” In. **Boletín Millares Carlo**, n. 26, 2007, pp. 261–277.
- SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAUNDERS, Max. De l'impressionisme littéraire » In **Modèles linguistiques**, 75, 2017.

SEELY, S. "Total eclipse of June 29, 1927". **Journal of the Royal Astronomical Society**. Volume 21, 1927.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TAYLOR, Charles. **As fontes do self: a construção da identidade moderna**. Tradução Adail Ubirajara Sobral, Dinah de Abreu Azevedo. 4ª edição. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

VAIHINGER, Hans. **A filosofia do como se**. Tradução e apresentação de Johannes Kretschmer. Chapecó: Argos, 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990