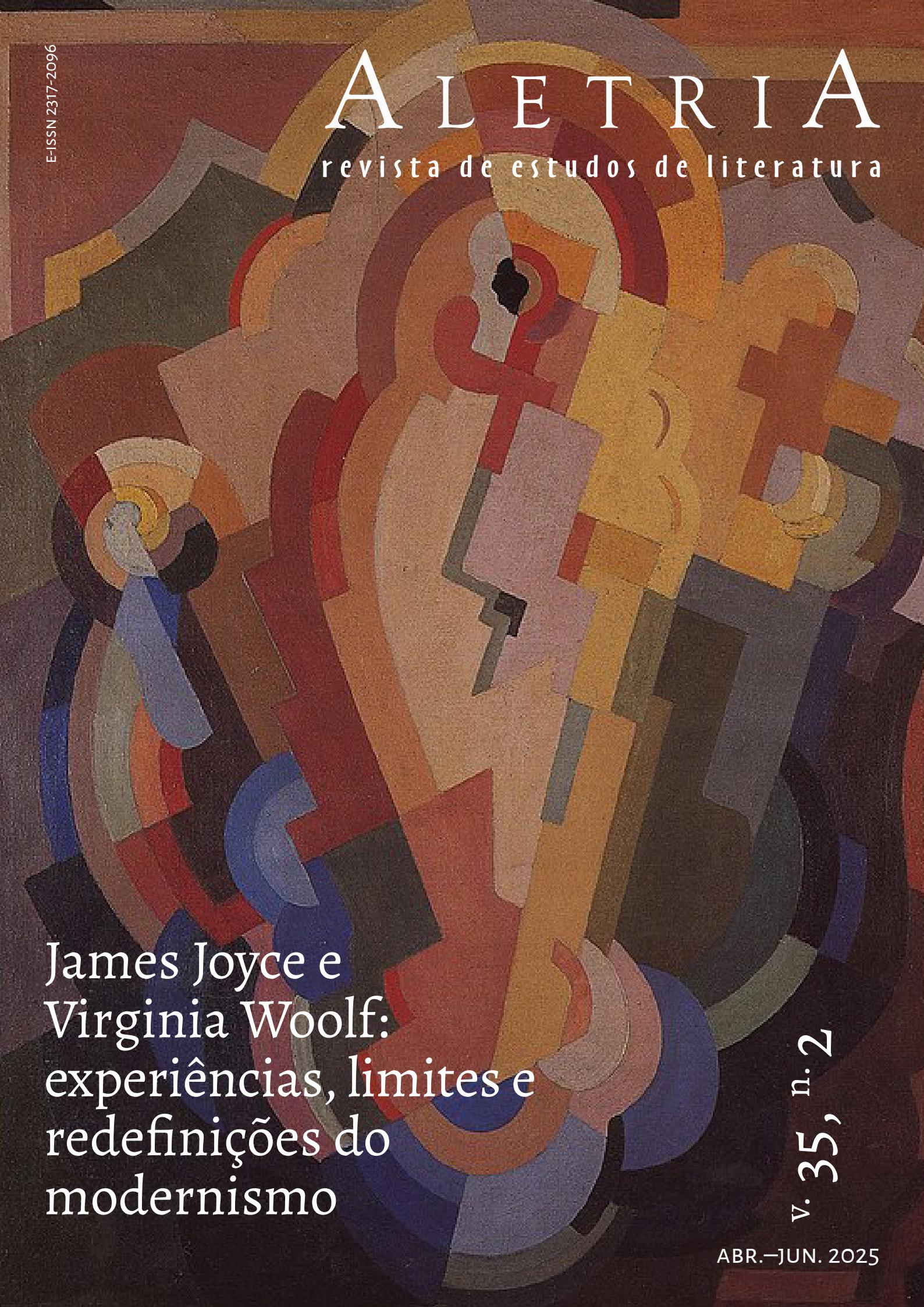


ALETRIA

revista de estudos de literatura

The background of the cover is a complex, abstract geometric collage composed of overlapping circles and rectangles in shades of brown, tan, and grey. The shapes are arranged in a dynamic, overlapping fashion, creating a sense of depth and movement.

James Joyce e
Virginia Woolf:
experiências, limites e
redefinições do
modernismo

v. 35, n. 2

ABR.—JUN. 2025

A L E T R I A

revista de estudos de literatura

Universidade Federal de Minas Gerais

REITORA: Sandra Regina Goulart Almeida; VICE-REITOR: Alessandro Fernandes Moreira

Faculdade de Letras

DIRETORA: Sueli Maria Coelho. VICE-DIRETOR: Georg Otte

Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Coordenador: Rômulo Monte Alto; Subcoordenadora: Maria Juliana Gambogi Teixeira; Docentes: Anna Palma, Élcio Loureiro Cornelsen, Elen de Medeiros, José de Paiva dos Santos, Marcos Rogério Cordeiro Fernandes, Matheus Trevizam, Miriam Piedade Mansur Andrade, Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, Roberto Alexandre do Carmo Said, Teodoro Rennó Assunção; Discentes: Isadora Scorcio Rafael, Luis Gustavo de Paiva Faria, Marina Sanches, Tainá Dias de Castro; Secretaria Acadêmica: Bruna Justo, Giane Cristina de Oliveira Jacob, Hamy Carnelós Pedrosa

Editores

Elen de Medeiros, Marcos Antônio Alexandre

Conselho Editorial

Ana Lúcia Almeida Gazzola, David William Forster, Francisco Topa, Jacyntho José Lins Brandão, Luciana Romeri, Luiz Fernando Valente, Marisa Lajolo e Silviano Santiago

Organizadores do número

Daniel Bonomo, André Cabral de Almeida Cardoso, Thiago Rhys Bezerra Cass, Júlia Braga Neves, Luciana Villas Bôas

Editor de Arte

Emerson Eller

Projeto Gráfico

Stéphanie Paes

Capa

Mainie Jellett, Abstract Composition, 1935

Secretaria

Lilian Souza dos Anjos, Julia Netto

Revisão e Normalização

Floriane Abreu, Kathleen Oliveira

Diagramação

Kathleen Oliveira

ALETRIA

revista de estudos de literatura



FALE
FACULDADE
DE LETRAS

UF *m* G

Aletria | Belo Horizonte | v. 35 | n. 2 | abr.–jun. 2025 | 260 p. | e-ISSN 2317-2096



This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

Os conceitos emitidos em artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca da Faculdade de Letras da UFMG

ALETRIA: Revista de Estudos de Literatura, v. 6, 1998/99–, Belo Horizonte:
POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG. il.; color.; online.

Histórico:

Continuação de: Revista de Estudos da Literatura, v. 1-5, 1993-1997.

Periodicidade quadromestral a partir do v. 19, n. 1, 2009.

Periodicidade trimestral a partir do v. 28, n. 1, 2018.

Disponível apenas online a partir de 2015.

Textos em português, inglês, espanhol e francês.

ISSN: 1679-3749

e-ISSN: 2317-2096

1. Literatura – História e crítica. 2. Literatura – Estudo e ensino.
3. Poesia brasileira – Séc. XX – História e crítica. 4. Teatro (Literatura)
– História e crítica. 5. Cinema e literatura. 6. Cultura. 7. Alteridade.
Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 809

Faculdade de Letras da UFMG
Seção de Periódicos, sala 2017
Av. Pres. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 – Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009
www.letras.ufmg.br/periodicos
periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

8 Apresentação

Daniel Bonomo; André Cabral de Almeida Cardoso; Thiago Rhys Bezerra Cass; Júlia Braga Neves; Luciana Villas Bôas, Elen de Medeiros, Marcos Alexandre

Dossiê: James Joyce e Virginia Woolf: experiências, limites e redefinições do modernismo

17 “Assustadoramente difícil e obscuro”: Mansfield e Woolf leem *Ulysses*
“Fearfully Difficult and Obscure”: Mansfield and Woolf Read *Ulysses*
Jaqueline Bohn Donada

31 “O estrangeiro em nosso meio”: Henry James pelos olhos de
Virginia Woolf
“The Alien in our Midst”: Henry James Through the Eyes of Virginia Woolf
Marcelo Pen Parreira

44 Quem lê os romances de Miss Edgeworth?
reflexos irlandeses em Jacob’s Room (1922), de Virginia Woolf
Does Anyone Ever Read Miss Edgeworth’s Novels?
Ireland in Jacob’s Room (1922)
Thiago Rhys Bezerra Cass

60 Angústia da vanguarda: Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung e Hermann Broch leem *Ulysses*
Angst of the Avant-garde: Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung and Hermann Broch Read Ulysses
Daniel Bonomo

75 A formação de um soldado: O quarto de Jacob, o romance de formação e a Grande Guerra
The Formation of a Soldier: Jacob's Room, the Bildungsroman and the Great War
Júlia Braga Neves

88 “Discordâncias infinitas” em *Entre os atos* de Virginia Woolf
“Infinite Discords” in Between the Acts by Virginia Woolf
Carla Lento Faria

102 O rio narrativo: James Joyce e posteriores
Narrative Flow: from Joyce Onwards
Donaldo Schüler

115 “Am I All of Them?”: Virginia Woolf’s The Waves as Autobiography
“Sou todos eles?”: As ondas de Virginia Woolf como autobiografia
Mariana Muniz Pivanti; Davi Ferreira de Pinho

130 The Flirtations among the Arts: Virginia Woolf’s Essays on Literature and Visual Culture
Os namoros entre as artes: os ensaios de Virginia Woolf sobre literatura e cultura visual
Genilda Azerêdo

146 No lugar do narrador tagarela, a crítica tagarela: sobre a dialética da explicação em *Ulisses*, de James Joyce
Instead of the Chattering Narrator, the Chattering Criticism: on the Dialectic of Explanation in James Joyce’s Ulysses
Camila Hespanhol Peruchi; Fabio Akcelrud Durão

161 Luto e precariedade em *Ao farol*, de Virginia Woolf
Mourning and Precariousness in Virginia Woolf’s To the Lighthouse
Marcela Filizola

174 “Eu sou o campo”: a natureza nos solilóquios de *As ondas*, de Virginia Woolf
“I am the field”: Nature in the Soliloquies of The Waves, by Virginia Woolf
Joicy Silva Ferreira; Thaís Flores Nogueira Diniz

189 A narrativa do *Ulysses*: cronos, *kairos* e o esmaecimento do afeto
The Narrative of Ulysses: Chronos, Kairos and the Waning of Affect
Sérgio Luiz Bellei

204 Bechdel lê Woolf e Joyce: os quadrinhos-ensaio de Alison Bechdel
Bechdel Reads Woolf and Joyce: Alison Bechdel's Comics-Essays
Maria Clara da Silva Ramos Carneiro; Lielson Zeni

221 Literatura woolfiana no Brasil: traduções entre 2014 e 2024
Woolf's Oeuvre in Brazil: Translations between 2014 and 2024
Yuri Jivago Amorim Caribé; Lucas Leite Borba

238 Virginia Woolf e a comicidade de Bloomsbury: das brincadeiras racistas contra o império à androginia de *Freshwater: uma comédia*
Virginia Woolf and the Comic Quality of Bloomsbury: from Racist Jokes against the Empire to the Androgyny of Freshwater: A Comedy
Victor Santiago

Resenha

257 Ródenas de Moya, Domingo. *El orden del azar, Guillermo de Torre entre los Borges*. Barcelona: Anagrama, 2023.
Livia Grotto

Apresentação

Em seu livro *The Difficulties of Modernism*, Leonard Diepeveen (2003, p. 25, tradução nossa) argumenta que o “[m]odernismo foi constituído a partir da estética da dificuldade”,¹ porque, além de criar novas possibilidades formais, transformou radicalmente a relação do público com a literatura. Segundo o autor, a dificuldade nos textos e a exigência de um certo empenho dos leitores em apreender as experimentações técnicas transformaram também a crítica literária, cuja tarefa se tornou a de “elucidar significados que a obra de arte obscureceu e mostrar de que maneira esses significados eram ocultados ou apresentados” (Diepeveen, 2003, p. 584, tradução nossa).² As explicações apareciam não somente na crítica da imprensa regular, que frequentemente falava da “dificuldade” e “ininteligibilidade” como características dessa literatura inovadora, mas também em ensaios e revistas literárias que buscavam defender e manifestar a urgência dessas transgressões e da criação de novos modos de representar a realidade.

Nesses calorosos debates, os nomes de James Joyce e Virginia Woolf eram frequentemente citados como os de escritores inalcançáveis e incompreensíveis. A propaganda da editora Random House para *Ulysses*, em 1934, procurava chamar a atenção do público abordando a própria dificuldade do romance, dirigindo-se tanto aos leitores que já estão “envoltos na leitura de *Ulysses*” quanto àqueles que “hesitam em começar porque temem que o romance seja obscuro”. A editora compara a leitura do romance com o prazer de ler qualquer outro clássico da literatura e distancia-se dessa associação potencialmente opressora referente à dificuldade, encorajando os leitores a travarem contato direto com a obra: “Não deixem os

¹ “Modernism was formed on an aesthetics of difficulty”.

² “[...] criticism’s routine activity [...] to elucidate meanings that the art work obscured, and show in what manner these meanings concealed and presented themselves”.



críticos confundi-los. *Ulysses* não é difícil de ler e recompensa generosamente cada leitor com sabedoria e prazer" (Random House *apud* Diepeveen, 2003, p. 353, tradução nossa).³

Por sua vez, a recepção crítica inicial dos romances de Woolf mostra-se um tanto hostil à presença dos experimentos formais. O embate entre a autora e a crítica pode ser visto na troca de farpas entre Virginia Woolf e Arnold Bennett que durou mais de dez anos, e motivou o ensaio "Mr. Bennett e Mrs. Brown" (1924). Esse texto seria repetidamente incluído nas antologias que reúnem textos de referência sobre o modernismo. Em sua coluna "Books & Persons" de 2 de dezembro de 1926, mais de três anos após o ataque a *Jacob's Room* em "Is the Novel Decaying?", Bennett reitera a acusação de que haveria problemas na caracterização dos personagens de Woolf. Desta vez, ele escreve sobre *Mrs. Dalloway*: "A sra. Woolf (na minha opinião) nos diz dez mil coisas sobre *Mrs. Dalloway*, mas não nos mostra *Mrs. Dalloway*" (Bennett, 1974, p. 5, tradução nossa).⁴ Para Bennett, *Mrs. Dalloway* e *Jacob's Room* "são desprovidos de vitalidade" (Bennett, 1974, p. 5, tradução nossa),⁵ não possuem enredos que se movem em direção a um clímax e falham em apresentar personagens coerentes.

Cerca de um século se passou desde a primeira recepção das obras de Joyce e Woolf cujas inovações narrativas, embora já sejam, até certo ponto, familiares para o público, tendem ainda a causar certa desorientação nos leitores. O aspecto da dificuldade também parece ser pertinente nos tempos atuais, pois ainda é comum o recurso a guias de leitura e bibliografia secundárias que buscam direcionar a leitura e, consequentemente, intervêm na própria experiência que os textos podem inspirar em seus leitores.

Como nos mostram Camila Hespanhol Peruchi e Fabio Akcelrud Durão em seu artigo "No lugar do narrador tagarela, a crítica tagarela: sobre a dialética da explicação em *Ulysses*, de James Joyce", *Ulysses* ainda hoje confunde os estudiosos. Para Peruchi e Durão, haveria uma contradição fundamental entre os procedimentos formais do romance, marcados por indeterminação enunciativa, e a tendência da crítica a preencher esses vazios com explicações exaustivas, como aquelas oferecidas por guias e comentários, transformados em produtos da indústria cultural, e destinados a domesticar a complexidade da obra. Peruchi e Durão argumentam que *Ulysses* exige práticas de leitura que incorporem a incerteza, o tempo da descoberta e uma deliberada receptividade ao não saber. Observam que a crítica que elimina as ambiguidades de *Ulysses* obscurece justamente aquilo que torna a obra singular: sua capacidade de resistir à codificação total e de provocar uma experiência estética densa e aberta.

A experiência da incerteza, da indeterminação e da ambivalência também é discutida a partir da recepção desses autores nos séculos XX e XXI em diferentes contextos socioculturais. Em "Assustadoramente difícil e obscuro': Mansfield e Woolf leem *Ulysses*", Jaqueline Bohn Donada escreve sobre a ambivalência com a qual Virginia Woolf e Katherine Mansfield leram o romance de Joyce de 1922. Enquanto os relatos de Woolf sobre a leitura de *Ulysses* mudam ao longo do tempo e de acordo com o veículo no qual ela escreve (cartas, diários ou

³ "For those who are already engrossed in the reading of *Ulysses* as well as for those who hesitate to begin it because they fear that it is obscure, the publishers offer this simple clue to what the critical fuss is all about. *Ulysses* is no harder to 'understand' than any other great classic. It is essentially a story and can be enjoyed as such. Do not let the critics confuse you. *Ulysses* is not difficult to read, and it richly rewards each reader in wisdom and pleasure".

⁴ "Mrs. Woolf (in my opinion) told us ten thousand things about *Mrs. Dalloway*, but did not show us *Mrs. Dalloway*".

⁵ "Further, I thought that both books seriously lacked vitality."

resenhas), os de Mansfield consistem num espanto acerca da “vulgaridade” de Joyce e, ao mesmo tempo, um entendimento de que se trata de uma obra importante na história da literatura. Em ambos os casos, Donada ressalta o espanto e as dificuldades da leitura que acompanharam também uma admiração profunda pelo escritor irlandês.

Se Woolf dá indícios de desorientação em face de *Ulysses*, exaspera-se diante dos supostos atalhos construtivos na ficção do “mestre” Henry James. Em “O estrangeiro em nosso meio: Henry James pelos olhos de Virginia Woolf”, Marcelo Pen Parreira revisita pronunciamentos e juízos críticos da escritora inglesa em cartas, diários e ensaios acerca da novelística jamesiana. De maneira reiterada, Woolf mostra-se, no mínimo, ambivalente ante as realizações de seu eminentíssimo colega norte-americano. Embora admire seu empenho em converter as minúcias do cotidiano em matéria narrativa, numa afirmação inequívoca da “incomensurabilidade da vida”, irrita-se com seu olhar “estrangeiro”, que se alonga nos rituais ocos das classes ociosas no Velho Mundo, como o chá da tarde. A despeito de tantas reticências woolfianas diante do legado de James, Pen Parreira vislumbra “correspondências profundas” entre os romances de Woolf e os do “mestre” estrangeiro. Woolf poderia até rejeitar em seus escritos críticos (públicos ou privados) o controle autoral dos romances de James, que tendia a escavar ou impor “ordens e simetrias” à narrativa. Pen Parreira observa, no entanto, que os romances de Woolf – mesmo os mais experimentais, como *To the Lighthouse* (1927) – raramente conseguem abdicar de tal controle.

Reflexões sobre Woolf como leitora aparecem também no artigo de Thiago Rhys Bezerra Cass, “Quem lê os romances de Miss Edgeworth? reflexos irlandeses em *Jacob's Room* (1922), de Virginia Woolf”. Cass retoma o romance *Castle Rackrent*, da irlandesa Maria Edgeworth – escritora que Virginia Woolf não parecia ter em alta estima – para discutir como o contexto turbulento da Irlanda do final do século XVIII colocava desafios para a própria forma do romance, conforme esta se consolidava nas ilhas britânicas no mesmo período. Em vez de focar no “processo de maturação progressiva de um protagonista” no seio de uma sociedade que se pressupunha estável e previsível, como nas fórmulas tradicionais do romance, Edgeworth teria optado por um protagonista que é “testemunha de sua própria história” e feito sua narrativa “revolver não em torno de um personagem, mas em torno de um lugar, o casarão ou Castelo Rackrent”. No entanto, apesar de suas ressalvas à “feiosa, diminuta e modesta ‘Miss Edgeworth’”, é às estratégias narrativas prefiguradas pela autora irlandesa que Virginia Woolf recorreria em *Jacob's Room*, numa tentativa de formalizar a violência decorrente da Primeira Guerra Mundial e das crescentes tensões do próprio movimento de independência irlandês. Como argumenta Cass em seu estudo comparativo, há afinidades estruturais marcantes entre *Castle Rackrent* e *Jacob's Room*, como “o apagamento do protagonista e a hipertrofia dos espaços que outrora acomodavam esse protagonista evanescente”. Assim, o contraponto entre obras aparentemente tão diversas ajuda a iluminar muitas das escolhas formais e a lógica composicional daquele que seria o primeiro romance experimental de Virginia Woolf.

Voltando ao estudo de *Ulysses*, “Angústia da vanguarda: Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung e Hermann Broch leem *Ulysses*”, de Daniel Bonomo, trata da recepção em língua alemã do principal título de Joyce, na passagem para a década de 1930, isto é, no momento da ascensão do nazismo. Em meio aos numerosos comentários que recebeu nesse contexto tão complicado, são destacados como especialmente relevantes os desses três autores – Curtius, Jung e Broch –, que não escreveram apenas ensaios de fôlego sobre o romance do escritor

irlandês, mas também, de uma forma complementar, na Alemanha, Suíça e Áustria, souberam enxergar, muito particularmente, uma espécie de condensação nele das angústias da época, estéticas e históricas. Cada qual de uma perspectiva própria – a filológica em Curtius, a psicológica em Jung e a literário-filosófica em Broch –, não foram quaisquer intérpretes da obra joyciana, porque parecem ter notado em *Ulysses*, como sugere o autor do artigo, para além de um abalo nos fundamentos da ficção moderna, um potencial destrutivo, como se anunciasse também a possibilidade de uma derrocada humana sem precedentes. Em síntese, o artigo sustenta que Curtius, Jung e Broch conferem significação máxima ao romance de Joyce, aprofundando a negatividade de *Ulysses*.

É com muita satisfação que este dossier da *Aletria* traz também um ensaio de Donaldo Schüler, referência dos estudos joycianos no Brasil. Partindo do romancista irlandês, o tradutor para a língua portuguesa de *Finnegans Wake* propõe uma reflexão ampla sobre o próprio ato criativo, a linguagem e a construção do eu, em suas tentativas de enfrentar a realidade tantas vezes feita de sonho e sombra, e ameaçada ao mesmo tempo pela possibilidade de reduzir-se ao que petrifica, nega o conhecimento e prepara, assim, a destruição e a morte. Valem aqui os exemplos complementares de Stephen Dedalus e Molly Bloom, um reflexivo, atrás das coisas -palavras e das palavras-coisas, sofrendo as limitações do que é visível e audível; a outra, capaz de liberar o discurso das amarras intelectuais, para ordenar o que é experiência vivida. Surge também o Odisseu reconfORTado e naufrago da epopeia, nos poemas de Haroldo de Campos, texto diante do nada, escrevendo sobre escrever. São lembradas ainda as personagens de Woolf (*A Room of One's Own*) e Clarice Lispector (*Perto do coração selvagem* e *Água viva*), que redimensionam, nessa mesma reflexão, as relações de gênero. Intitulado “O rio narrativo: James Joyce e posteriores”, o ensaio articula as referências modernas com um repertório clássico e, além disso, embasa as reflexões que propõe num inspirado e admirável exercício formal.

Porsua vez, em “A narrativa de *Ulysses*: cronos, *kairos* e o esmaecimento do afeto”, Sérgio Luiz Bellei sugere uma atualização nas formas de ler as temporalidades no texto joyciano e a possibilidade de relacioná-las com uma crise em nossa época marcada pela incapacidade de sentir em profundidade e interpretar o mundo por trás das superfícies. Recuperando a oposição entre *chronos* e *kairos*, tal como a formulou Frank Kermode para os estudos literários, isto é, a diferença entre um “tempo que passa” e um que interrompe e revela, Bellei coloca em perspectiva esta segunda qualidade de experiência, a que atribui um desejo subjetivo de transcendência, observando a centralidade que adquiriu na estética tanto de românticos quanto de modernistas. Com James Joyce, o autor verifica essa mesma relevância, por exemplo, no uso da epifania, que foi o modo de representar momentos de sensação intensa, especialmente, em seus primeiros trabalhos. No entanto, a coisa muda de figura em *Ulysses*, porque, na organização do texto, a estrutura temporal cede constantemente a uma distribuição espacializada dos eventos, espécie de quebra-cabeças cuja montagem não totaliza nada, mas deixa ver os efeitos de um excesso eufórico e típico de uma era saturada de informações. A *Ulysses* cabe, nesse sentido, habitar uma encruzilhada, entre a modernidade que ressaltou a condição humana e o risco da inumanidade no capitalismo tardio.

Trazendo igualmente a discussão para os tempos recentes ou pós-modernos, o artigo de Maria Clara da Silva Ramos Carneiro e Lielson Zeni aborda a presença de referências a Woolf e Joyce no trabalho da quadrinista Alison Bechdel. Em “Bechdel lê Woolf e Joyce: os quadrinhos-ensaio de Alison Bechdel”, menções à obra dos escritores modernistas servem como recursos para a pesquisa autobiográfica empreendida pela quadrinista em dois títu-

los, *Fun Home: A Family Tragcomic*, de 2006, e *Are You My Mother? – A Comic Drama*, de 2012. A despeito dos significados que implicam, não é tanto a obra, porém, desses escritores o que interessa diretamente à arte de Bechdel, mas o papel que exerceram como mediadores na relação problemática que a quadrinista manteve na juventude com os próprios pais, apresentados como leitores. As alusões, desse modo, funcionam como elementos para intensificar os conflitos na história pessoal, e essa ênfase na primeira pessoa, somada ao pendor investigativo que se vê na estruturação das imagens, como defendem os autores do artigo, permitem pensar numa ideia de quadrinho-ensaio próxima da linguagem cinematográfica.

As reflexões sobre o cinema são tema também do artigo de Genilda Azerêdo, “*Flirtations among the Arts: Virginia Woolf's Essays on Literature and Visual Culture*”. A autora confronta-se com quatro ensaios woolfianos, publicados entre meados da década de 1920 e a década de 1930, que esfumam os limites da ficção e da não ficção. Lidos em conjunto, “*Pictures*” (1925), “*The Cinema*” (1926), “*Three Pictures*” (1929) e “*Walter Sickert*” (1934) evidenciam não só a orientação subversiva dos textos maduros de Woolf (ora apresentados como ensaios, ora apresentados como contos), mas também a vocação teórica da escritora inglesa. Com efeito, Azerêdo demonstra como Woolf se detém nos impasses teóricos suscitados pela nova arte do cinema. De maneira pioneira, afasta critérios de apreensão e avaliação da crítica literária para análise de filmes. Os textos de Woolf, conclui Azerêdo, ao se ocuparem de questões como adaptação, linguagem cinematográfica e intermidialidade, prefigurariam debates que perduram até hoje sobre a relação entre literatura e outras artes.

Abordando o último romance de Woolf, *Entre os atos* (1941), Carla Lento Faria examina como Woolf incorpora nessa obra suas reflexões sobre a forma do romance publicadas em ensaios como “*Poesia, ficção e o futuro*” (1927) e “*Fases da ficção*” (1929). Segundo Lento Faria, *Entre os atos* não só explora a flexibilidade formal do romance ao introduzir drama e poesia como partes constitutivas da narrativa, mas também retrata a iminência da morte e as mudanças sociais que a Segunda Guerra Mundial acarretaria. Escrito nos primeiros anos da Segunda Guerra, o romance entrelaça a encenação de uma peça amadora sobre a história da Inglaterra com a experiência que um vilarejo inglês tem do conflito. Apesar de estar longe dos campos de batalha ou, até certo ponto, protegidos de bombardeios como aqueles aos quais os grandes centros urbanos estavam submetidos, os moradores da vila testemunham a guerra como uma “nuvem negra que se infiltra nos dias das pessoas causando um enorme estranhamento por permitir que as pessoas vivam dias normais intercalados a dias completamente devastadores”.

A temática da guerra e da morte também é tratada nos artigos de Marcela Filizola e Júlia Braga Neves. Em “*Luto e precariedade em Ao farol*, de Virginia Woolf”, Filizola reflete sobre as possibilidades de se pensar o luto, analisando a relação entre o humano e o não humano, principalmente na segunda seção do romance, “*O tempo passa*”, que representa a Primeira Guerra Mundial. Para a autora, a invasão da natureza na casa dos Ramsay pode ser compreendida como uma maneira do luto, de modo que a ausência de pessoas e a deterioração dos objetos possibilitam uma “*suspensão temporal*” que invoca a precariedade da vida, e propiciam uma “*subversão do enquadramento epistemológico dominante*”. Filizola debruça-se sobre essas questões à luz de debates teóricos de Judith Butler, Sigmund Freud e Ann Banfield, apresentando uma leitura inovadora do romance de Woolf.

Em “*A formação de um soldado: O quarto de Jacob*, o romance de formação e a Grande Guerra”, Braga Neves discute como o *Jacob's Room* de Woolf representa um momento de crise

ou reconfiguração do *Bildungsroman*, colocando em questão a própria noção de formação do protagonista e a possibilidade de sua integração à sociedade. Diante da violência da Primeira Guerra Mundial, o amadurecimento do personagem deixa de ser o télos do romance, deslocado agora para a guerra e a morte do protagonista, anunciada desde o início. Ao mesmo tempo, a própria mediocridade de Jacob seria um prolongamento da tradição do romance de formação britânico, cujos protagonistas se reafirmam justamente por serem comuns. No entanto, ao representar essa mediocridade de seu herói de forma cômica, Woolf salienta ainda mais o esvaziamento das convenções tradicionais do *Bildungsroman* nas décadas iniciais do século XX e do projeto de esclarecimento que ele representa – esvaziamento marcado pela própria “impossibilidade de definir Jacob de acordo com sua classe social ou profissão”. Na paródia do *Bildungsroman* realizada por Woolf, não só o protagonista já está desde sempre integrado à sociedade, como a ordem social não pode ser restabelecida por causa da guerra. Finalmente, a indefinição de Jacob ao longo da narrativa, assim como os questionamentos da narradora a respeito da sua própria posição apontariam para “a impossibilidade de tecer uma representação coesa do ‘eu’ e o reconhecimento de que a linguagem é insuficiente para representar a realidade como um todo”. Em *Jacob's Room*, portanto, Woolf teria escrito uma espécie de *Bildungsroman* em que a própria noção de formação é posta em xeque, uma vez que a “realização de Jacob de seu fracasso intelectual e do fracasso da civilização é seguida pela completude do télos: servir como soldado na guerra”.

Mariana Muniz Pivanti e Davi Ferreira de Pinho, em “Am I All of Them?: Virginia Woolf's *The Waves* as Autobiography”, voltam-se também às experimentações com gêneros textuais na obra de Woolf. No artigo, os autores argumentam que o romance *The Waves* pode ser apreendido como um autorretrato de Woolf que subverte a autobiografia como gênero. Para Pivanti e Pinho, as múltiplas perspectivas do romance, que funcionam como olhos para as paisagens, permitem uma representação do “eu” que abdica da narração de meros eventos da vida para retratar uma “subjetividade artística”, constituída de acordo com diversas percepções. Essa autobiografia transgressora, os autores explicam, não teria como foco somente Woolf, mas também outros amigos do círculo de Bloomsbury. Sendo assim, a representação do “eu” seria composta pela justaposição das impressões dos personagens da vida e do mundo, em detrimento do relato de situações que, de fato, ocorreram na vida de Woolf.

O artigo “Eu sou o campo: a natureza nos solilóquios de *As ondas*, de Virginia Woolf”, de Joicy Silva Ferreira e Thaís Flores Nogueira Diniz, analisa igualmente um dos romances mais experimentais de Woolf, mas, desta vez, sob a perspectiva da ecocrítica. Ferreira e Diniz trazem à tona a relação de Woolf com a natureza com o intuito de refletir sobre *As ondas* como um romance que permite borrar os limites entre a natureza e o ser humano. Com o uso de técnicas como fluxo de consciência, monólogo interior e solilóquios, Woolf demonstra como a natureza “expressa a resposta da mente e a sua relação com o mundo não humano. A partir disso, temos personagens que se identificam com elementos naturais e os utilizam como forma de compreender a vida”. Nesse sentido, a apreensão e a vivência no mundo não poderiam deixar de depender da relação com aquilo que não é humano, o que seria um aspecto constitutivo de todos os personagens no romance.

Finalmente, nosso dossiê volta-se para a recepção, adaptação e para a tradução da obra de Virginia Woolf no Brasil. Yuri Jivago Amorim Caribé e Lucas Leite Borba contribuem com o artigo “Literatura woolfiana no Brasil: traduções e adaptações entre 2014 e 2024”, que traz um levantamento dos textos de Virginia Woolf que foram publicados no país. A partir

desse panorama, Caribé e Borba buscam contribuir para a história da tradução no Brasil e a historiografia da obra de Woolf. O artigo concentra-se nas traduções e adaptações editadas no Brasil no que denominam de quarta fase da publicação da literatura woolfiana no país, que teve início em 2012 e vai até os dias de hoje. À medida que citam as versões brasileiras, os autores comentam os contextos específicos nos quais esses textos foram traduzidos ou adaptados. De 2014 a 2024, Caribé e Borba notam um maior interesse pela publicação de edições comentadas, pelos diários, pelas cartas e pelos ensaios de Woolf, bem como pela entrada de editoras independentes na impressão de seus livros.

Por último, Victor Santiago, que traduziu e adaptou a peça *Freshwater: uma comédia* no Brasil, discute uma faceta de Virginia Woolf ainda pouco explorada: a de dramaturga e comediógrafa. “Virginia Woolf e a comicidade de Bloomsbury: das brincadeiras racistas contra o império à androginia de *Freshwater: uma comédia*” comenta a peça teatral e a contextualiza dentro das relações entre os membros do grupo de Bloomsbury, ao qual Woolf pertencia. Traduzida para o português brasileiro por Santiago, a peça satiriza as normas de gênero e de sexualidade e as relações de classe e raça, que ainda eram balizadas pelos padrões vitorianos. Como demonstra o autor, essas críticas, quando inseridas no contexto de Bloomsbury, não deixam de ser ambivalentes, justamente porque remetem a situações controversas, como o Embuste de Dreadnought, quando Woolf e outros amigos se fantasiaram de príncipes abissí-nios e foram recebidos pela marinha britânica com todas as honras militares.

Como demonstram os artigos compilados neste dossiê, a reflexividade narrativa e a densidade retórica das obras de Joyce e Woolf suscitam a reflexão crítica sobre os próprios pressupostos dos estudos literários. Em que medida críticos e pesquisadores conseguem prescindir de abstrações de inegável pendor formalista, como procedimento, estilo ou estrutura, ao se confrontarem com obras como *Finnegans Wake* e *The Waves*, tão empenhadas em subverter categorias narratológicas fundamentais, como personagem, foco narrativo, voz e enredo? E em que medida a compreensão de textos marcados por ironias insolúveis pode ser complexificada por metodologias e práticas de leitura empenhadas em expor os sedimentos discursivos e ideológicos de seus objetos? Como atuam essas metodologias e práticas de leitura nas explicações (muitas vezes exaustivas) de índices de controle autoral que são deliberadamente dissimulados ou até mesmo mascarados nesses textos? A longa e sempre cambiante fortuna crítica dos textos de Joyce e Woolf não nos oferece respostas claras a essas perguntas. Suas múltiplas tendências, algumas delas registradas neste dossiê, indicam, no entanto, que o legado desses dois escritores continuará a animar (e a desorientar) estudiosos das mais diversas orientações teóricas.

Para finalizar este número da *Aletria*, contamos com a resenha de Livia Grotto da biografia escrita por Ródenas de Moya dedicada ao crítico literário espanhol Guillermo de Torre, “El orden del azar, Guillermo de Torre entre los Borges”.

Com isso, desejamos a todos e a todas uma excelente leitura.

Referências

BENNETT, Arnold. Another Criticism of the New School. In: MYLLETT, Andrew (ed.). *Arnold Bennett: The Evening Standard Years. 'Books & Persons' 1926-1931*. London: Chatto and Windus: United States of America: Archon Book, 1974. p. 4-6.

DIEPEVEEN, Leonard. *The Difficulties of Modernism*. New York: Routledge, 2003.

Organizadores e editores,

Daniel Bonomo (UFMG)
André Cabral de Almeida Cardoso (UFF)
Thiago Rhys Bezerra Cass (USP)
Júlia Braga Neves (UFRJ)
Luciana Villas Bôas (UFRJ)
Elen de Medeiros (UFMG)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)

Dossiê

James Joyce e Virginia Woolf:
experiências, limites e
redefinições do modernismo

“Assustadoramente difícil e obscuro”: Mansfield e Woolf leem *Ulisses*

“Fearfully Difficult and Obscure”: Mansfield and Woolf Read *Ulysses*

Jaqueleine Bohn Donada
Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR) Curitiba | PR | BR
jaqueline.donada@professores.utfpr.edu.br
<https://orcid.org/0000-0003-4479-8731>

Resumo: Neste trabalho, procuro observar as tensões, intenções e atravessamentos artísticos e emocionais que marcam a leitura que Katherine Mansfield e Virginia Woolf fizeram de *Ulisses*, de James Joyce, a partir da análise de inúmeras passagens da escrita não ficcional de ambas escritoras. Examinando cartas, diários, cadernos e ensaios escritos por Mansfield e Woolf entre 1918 e 1941, argumento em defesa de uma ambivalência que perpassa a postura das amigas-rivais enquanto leitoras e críticas pioneiras do romance de Joyce de forma a recusar a ideia de que ambas teriam lido *Ulisses* apenas com desagrado e reprovação. Sem procurar desculpar as autoras por reações enfáticas, aponto para sutilezas em seus escritos não ficcionais que revelam a complexidade de suas reações a *Ulisses*.

Palavras-chave: James Joyce; Katherine Mansfield; Modernismo; Virginia Woolf; *Ulisses*.

Abstract: This paper aims at observing certain tensions, intentions and interrelations of artistic and emotional order in the ways in which Katherine Mansfield and Virginia Woolf have read James Joyce's *Ulysses*. I look at several passages from both writers' non-fictional writings. Through the examination of letters, diary entries, notebooks and essays written by Mansfield and Woolf between 1918 and 1941 I argue that the critical position of the rival-friends regarding Joyce's work is essentially ambivalent. I reject the idea that their opinion of *Ulysses*



was exclusively disapproving. Rather than trying to justify the authors's strong opinions, I point at certain subtleties in their non-fictional writings that may reveal the complexity of their appreciation of *Ulysses*.

Keywords: James Joyce; Katherine Mansfield; Modernism; Virginia Woolf; *Ulysses*.

Até onde eu sei, todo grande livro foi um ato de revolução.

Virginia Woolf

Microcosmo

Em maio de 1922, Katherine Mansfield aconselhou Dorothy Brett a aproximar-se com cautela de *Ulisses*: “Não leia a não ser que realmente vá se envolver com ele. É assustadoramente difícil e obscuro e é preciso ter uma lembrança muito vívida da *Odisseia* e da Literatura Inglesa para entender a coisa toda” (Mansfield, 2016, local. 20558).¹ Mansfield falava ainda sob o impacto que lhe causara a única conversa que tivera pessoalmente com James Joyce em março daquele ano (Ellmann, 1982, p. 532). *Ulisses* havia sido publicado em formato de livro em fevereiro e Mansfield viria a morrer menos de um ano depois do encontro com Joyce.

Quase 20 anos mais tarde, em janeiro de 1941, por ocasião da morte de Joyce, Virginia Woolf registrou em seu diário uma lembrança relevante para a apreciação da leitura que as duas autoras fizeram da obra mais icônica do autor. Woolf rememora um episódio em que folheava com Mansfield um manuscrito parcial de *Ulisses* entregue em abril de 1918 à Hogarth Press por Harriet Weaver:

Então Joyce morreu: Joyce que era uns 15 dias mais jovem do que eu. Lembro da senhorita Weaver, em luvas de lã, trazendo o *Ulisses* datilografado para o chá em Hogarth. Acho que foi o Roger [Fry] que disse a ela para vir. Dedicaríamos a nossa vida a publicá-lo? As páginas indecentes pareciam tão incongruentes: ela, com ar de solteirona, toda abotoada e as páginas tinindo de indecência. Guardei-o na gaveta do meu armário embutido. Um dia Katherine Mansfield veio e peguei-o de volta. Ela começou a ler e a debocchar do livro. Mas, de repente, ela disse, “Mas tem algo nisso: uma cena que deveria aparecer, eu acho, na história da literatura”. Ele andava por aqui, mas nunca o vi. Então, lembro de Tom [T. S. Eliot] na casa de Ottoline [Morrell] em Garsington perguntando (já tinha sido publicado naquela

¹ Todas as traduções das cartas, diários, ensaios e cadernos de Woolf e Mansfield citadas aqui são de responsabilidade da autora do artigo. Os textos de Woolf que aparecem nos trechos 2 a 8 são retirados do volume 1 da coleção *Tradição e modernidade* (Donada, 2021), edição a qual se refere o número de página indicado em cada um deles. Os textos de Mansfield que aparecem nos trechos 9 a 14 são retirados do volume 2 da mesma coleção (Donada, 2023), ao qual correspondem os números de páginas ali indicados.

época) como é que alguém poderia escrever novamente depois de alcançar o imenso prodígio do último capítulo? (...) Eu comprei o livro azul e o li aqui num verão com espasmos de espanto, de descoberta, e depois, mais uma vez, com longos lapsos de um intenso tédio (Woolf, 2016, local. 64556).

Neste excerto, encontra-se um microcosmo do que pretendo desenvolver neste texto: as tensões emocionais e estéticas que entrecruzam as formas como Woolf e Mansfield leram o controverso romance de Joyce. A aparição de *Ulisses* causou, já em 1918, muitas sensações divergentes e inusitadas. Algumas leituras contemporâneas foram praticamente inequívocas, como a de T. S. Eliot (1988, p. 236), que teceu elogios constantes ao “esplêndido novo romance de Joyce”. Porém, as leituras feitas por Woolf e Mansfield foram mais problemáticas. A passagem do diário de Woolf insinua aquilo que uma leitura mais detalhada dos escritos íntimos, ensaísticos e das anotações pessoais de ambas autoras esclarece: a forma como leram a obra de Joyce é atravessada por sentimentos e valores conflitantes, o que resulta em uma postura que não é nem apologética, como a de Eliot, nem completamente hostil, como o senso comum sobre as duas parece ainda indicar. Se é verdade que tanto Woolf quanto Mansfield expressaram forte desagrado em relação a *Ulisses*, também é verdade que ambas manifestaram, cada uma à sua maneira, admiração. No que se segue, apresento traduções de diversos textos das amigas-rivais em que se pode observar esta posição ambivalente.

Apenas uma vez e só em parte

A relação de animosidade que Woolf tinha com Joyce tornou-se célebre após a publicação das cartas e diários da autora. À medida que o acesso a esses escritos foi facilitado pelas novas tecnologias de comunicação, uma certa ideia de que a leitura que Woolf fez de *Ulisses* se resumia unicamente à desaprovação e à rejeição agressivas se difundiu entre os leitores de ambos. Citações, muitas vezes descontextualizadas, de passagens em que Woolf trata abertamente do romance de Joyce como um fracasso, seja de forma geral, seja em detalhes mais específicos, são facilmente encontradas tanto em textos acadêmicos quanto em textos informais. Naturalmente, a impressão negativa que o livro causou em Woolf é inegável. Veja-se, a seguir, trechos² que contam esta parte dessa história.

Trecho 1: Carta para Harriet Shaw Weaver, 17 de maio de 1918

Lemos os capítulos do Sr. Joyce com o maior interesse e gostaríamos de poder publicá-los, mas o tamanho é uma dificuldade insuperável para nós nesse momento. Não temos ninguém que nos ajude e, no ritmo em que conseguimos progredir, um livro de 300 páginas levaria, pelo menos, dois anos para ficar pronto – o que fica fora de questão tanto para você quanto para o Sr. Joyce (Woolf, 2016, local. 84387).

² Para uma tradução de trechos de todas as cartas conhecidas até 2022 em que Woolf trata de *Ulisses*, ver o artigo de Vianna (2022).

Trecho 2: Diário: quarta-feira, 6 de setembro de 1922

Terminei *Ulisses* e acho que é um tiro pela culatra. Tem uma certa genialidade, mas de um tipo inferior. O livro é difuso. É intragável. É pretensioso. É inculto não apenas no sentido óbvio, mas também no literal. Quero dizer que um escritor de primeira linha respeita demais a escrita para querer ser chocante, para se valer de artimanhas e de piruetas. Fico o tempo todo pensando em um estudante imberbe, espirituoso e talentoso, mas tão inseguro e egocêntrico que perde a cabeça, se torna extravagante, afetado, brigão, encabulado. As pessoas gentis têm pena dele, as sisudas apenas se irritam. Espera-se que ele amadureça, mas como Joyce já tem 40 isso já não parece provável. Eu não li o livro com cuidado e só uma vez. É muito obscuro então é claro que me desciudei dos seus méritos mais do que seria justo fazer. Sinto como se miríades de balas salpicassem e se estilhaçassem na gente sem jamais nos causarem um ferimento mortal direto na cara, como acontece em Tolstói, por exemplo. Mas é completamente absurdo compará-lo com Tolstói (Woolf, 2021a, p. 64).

Trecho 3: Carta para Gerald Brenan, 25 de dezembro de 1922

Essa geração precisa quebrar a cabeça para que a próxima possa ter uma chance melhor. Pois concordo contigo que nós é que não vamos conseguir nada. Fragmentos, parágrafos, uma página talvez, mas não mais. Joyce me parece um desastre. Não consigo nem ver, como tu consegues, os seus méritos. Uma abordagem corajosa, isso é bem óbvio. Depois, a quebra e os estilhaços de sempre. (Li Joyce apenas em parte e só uma vez). A alma humana, me parece, se reorienta de tempos em tempos e é isso que está acontecendo agora. Portanto, ninguém consegue vê-la integralmente (Woolf, 2021b, p. 54-55).

Não restam dúvidas de que a posição de Woolf frente a *Ulisses* é de desconforto e de desagrado. No entanto, para avaliar sua apreciação do livro de forma mais íntegra, é preciso ler nos detalhes e ainda ampliar a visão que temos de seus escritos. O trecho 1 é parte de uma história bastante conhecida, ainda que nem sempre bastante esclarecida. A suposta recusa de *Ulisses* pela Hogarth Press costuma ser tomada como ponto pacífico na trajetória inicial da vida pública de *Ulisses* e atribuída às ressalvas que o casal Woolf tinha a isso a que chamaram a “indecência” do romance. Nesse sentido, a recusa em publicar a obra é entendida como “surpreendente”, uma vez que o casal era habitualmente “mais sensato, sábio e astuto em relação a obras literárias” (Henig, 1973, p. 203). Não é incomum que a justificativa dos Woolfs de que *Ulisses* era demasiadamente longo para a Hogarth Press de 1918 seja descartada como apenas uma desculpa. No entanto, como Leonard e Virginia afirmaram em mais de uma ocasião, após a leitura do manuscrito entregue a eles por Weaver, eles decidiram pela publicação desde que conseguissem encontrar um tipógrafo que tivesse as condições de imprimir o material na íntegra (Woolf, 1972, p. 247).

A celebrada Hogarth Press, no dia 14 de abril de 1918, data do encontro entre Weaver, Virginia e Leonard, não contava com mais do que uma prensa manual (Woolf, 1972, p. 234). Só o que o casal poderia fazer era encontrar um tipógrafo que aceitasse a proposta, mas, como a história da publicação de *Ulisses* deixa claro, Leonard, Virginia e Katherine não foram os únicos a torcer o nariz para a suposta indecência do texto. Os Woolfs chegaram a mostrar o manuscrito para duas editoras, mas “ninguém aceitou tocá-lo e ambas disseram que nenhum tipógrafo respeitável teria qualquer coisa que ver com ele pois seus editores e tipógrafos certamente seriam processados” (Woolf, 1972, p. 247). Infelizmente, como sabemos, eles tinham uma certa razão.

Nos trechos 2 e 3, vemos uma Virginia Woolf mais livre se expressando de forma mais íntima e mais agressiva. Mas, apesar da assertividade das afirmações, ela faz questão de abrir a possibilidade de erro e marcar uma posição de dúvida ao afirmar que leu *Ulisses* em parte, apenas uma vez e sem atenção. Olhar para esse tipo de detalhe nos mostra que Woolf não tratou de *Ulisses* sempre da mesma forma. Seu tom muda consideravelmente a depender do contexto em que escreve. Nas resenhas, era muito mais contida, como qualquer leitor poderá

verificar em seu famoso “Ficção moderna” (1919, 1925), em que considera ser *Ulisses* “inegavelmente importante” (Woolf, 2016, local.1563). Nos diários, naturalmente se expressava com maior liberdade, e nas cartas, tipo de escrita em que mais frequentemente mencionou Joyce e sua obra (Viana, 2022, p. 210), o registro varia de acordo com a intimidade que tem com o destinatário. Se com Harriet Weaver ela é mais amena e formal, com Roger Fry ela se permite ser mais ácida. Já, com Gerald Brenan, vemos uma Woolf mais melancólica e reflexiva. A posição da escritora não é, portanto, inequívoca.

Entre seus escritos, há textos menos conhecidos cuja leitura é imprescindível para que se compreenda sua ambivalência em relação a *Ulisses*. As “Notas sobre a leitura de *Ulisses*” são reveladoras de uma leitora muito mais sensível, hesitante e receptiva às experimentações de Joyce.

Trechos 4 a 8: Notas sobre a leitura de *Ulisses*, sem data

Ulisses, James Joyce

A indubitável beleza ocasional de suas frases. É uma tentativa de levar o pensamento para dentro da literatura, por isso o emaranhado. Contado em episódios. A repetição de palavras como “rosewood” e “wetted ashes”. Possivelmente se possa escrever sobre o efeito de se ler algo novo, de sua estranheza. Bem, mas, afinal de contas, nem é tão diferente. Talvez não seja justo considerar tanto o método. Não é bastante limitador? Mas todo o método tem suas limitações – coisas que não podem ser ditas. Questionar o quanto aceitamos a velha tradição sem pensar (Woolf, 2021c, p. 71-72).

Ulisses

VI. Verde

O pensamento interno e então um pedaço esparsa de vida por cima para mantê-lo em contato com a realidade. Todos que foram dignos do seu nome sempre selecionaram.

A ideia, um tanto injusta, de que ele está fazendo de propósito para se exibir.

The – thrush – thrastle – (Woolf, 2021c, p. 73).

Indecência

Talvez esse método penetre menos em outras pessoas e demais em uma. Tanto depende da fibra emocional da mente que pode ser verdade que o subconsciente se detenha em indecências.

Uma estranha e oscilante variedade de pensamento, romances “compostos” de acordo com as aparências. O enterro talvez {seja} a melhor coisa (Woolf, 2021c, p. 74).

Ulisses

VII. Azul escuro

Possivelmente como um cinema que mostra muito vagarosamente como um cavalo pula; todas as figuras foram feitas de antemão. Aqui o pensamento torna-se fonético – separado em pedacinhos.

Dedalus agora aparece no escritório. Não há introdução. É pra ser no turbilhão do momento, eu acho.

Stephen entra no escritório, traz a carta de Deasy. Com certeza, corta muito do que é monótono, principalmente uma desculpa para escrever.

Até onde eu sei, todo o grande livro foi um ato de revolução. Mas essas pessoas parecem tentar conscientemente (o que nos torna [urgentes]), não o desenvolvimento gradual que vemos em H[enry] J[ames] ou em Conrad (Woolf, 2021c, p. 74).

Aqui chegamos a Joyce. E aqui é preciso deixar claro que nossa posição é a de quem está perplexo e desnorteados. Não fazemos de conta que sabemos dizer o que ele está fazendo. Sabemos tão pouco sobre as pessoas (Woolf, 2021c, p. 75).

O primeiro ponto a observar aqui é a peculiaridade destes escritos: as “Notas sobre a leitura de *Ulisses*” não são um texto acabado, mas sim uma série de anotações fragmentárias e imprecisas que aparecem em um caderno manuscrito hoje pertencente à Biblioteca Pública de Nova Iorque. Uma transcrição das notas conduzida por Suzette Henke foi publicada em

1990 na coletânea *The Gender of Modernism*. Não é possível precisar a data em que essas notas foram tomadas. Ao que tudo indica, as referências a números e cores correspondem às edições da *Little Review* em que os capítulos iniciais de *Ulisses* começaram a aparecer (Ferrer, 2006). Isso nos indica que Woolf estaria tomando essas notas enquanto lia os capítulos serializados na revista entre 1918 e 1920. Os quatro primeiros trechos citados aqui são parte das anotações fragmentárias que aparecem na primeira parte do caderno, enquanto o último vem de um “rascunho de artigo” que aparece logo na sequência e que provavelmente deu origem ao ensaio “Ficção moderna”, publicado pela primeira vez em 1919. Com essas informações, é possível concluir que as anotações provavelmente foram feitas entre 1918 e 1919.

Em segundo lugar, é importante considerar que as “Notas de leitura...” são anotações de cunho estritamente pessoal nas quais Woolf poderia se expressar livremente. No entanto, destaca-se o tom cauteloso e sensato de sua abordagem. Woolf se permite observar a beleza das frases de Joyce, a centralidade de seu método narrativo, a possibilidade de estar sendo injusta em sua avaliação e, talvez um dos pontos mais interessantes desses trechos, o fato de que Joyce está tentando “levar o pensamento para dentro da literatura”, tarefa a qual a própria Woolf vinha se dedicando ainda que, na época em que tomou estas notas, de forma iniciante. Ao que parece, Woolf pode ter reconhecido algo em comum entre seu projeto literário inicial e o grande feito de Joyce. Isso levou Suzette Henke a interpretar que Woolf possa ter visto em Joyce “um leal compatriota na luta pelo realismo psicológico” (Henke, 1990, p. 626).

Isso nos leva a um terceiro ponto relevante na interpretação desses trechos. Ainda que possamos discordar da aliança que Henke percebe entre as obras de Woolf e de Joyce, é importante ter em mente que a própria Woolf observou algo do tipo. Em 26 de setembro de 1920, ela escreveu em seu diário que havia pensado que “aquilo que eu estou fazendo provavelmente está sendo melhor feito pelo Sr. Joyce. Então comecei a me perguntar o que é que estou fazendo e passei a suspeitar [...] que não tracei meu plano suficientemente bem” (Woolf, 2016, local. 4687).

Uma tal afirmação, por um lado, dá respaldo à ideia de que a rejeição de Woolf a *Ulisses* se funda em parte em “ciúme pessoal e profissional” (Henig, 1973, p. 207), mas, por outro, coloca em nova perspectiva a tão mencionada arrogância de Woolf. Não me interessa especialmente negar ou mesmo justificar aqui essa arrogância, mas, sim, destacar a ambivalência e a complexidade das posturas de Woolf. Se é verdade que Woolf falou com pedantismo de vários de seus contemporâneos (particularmente de Joyce e de Mansfield), também é verdade que ela teve a coragem de admitir sentimentos de rivalidade, de ciúme e até de uma possível inferioridade, o que não é pouca coisa para uma mulher que carregava nos ombros o peso não apenas de seu gênero mas de toda uma tradição literária e intelectual que necessariamente recairia sobre uma filha de Leslie Stephen, principalmente a partir do momento em que ela decidisse tornar-se escritora.

Uma cena que deveria aparecer na história da literatura

Katherine Mansfield ocupa um lugar ambíguo na cena modernista. Ao mesmo tempo em que costuma ser reconhecida entre os principais nomes do movimento, em relação ao núcleo duro, digamos assim, do modernismo (Woolf, Joyce, Eliot e Pound), ela ocupa uma posição claramente marginal. Apesar do reconhecimento que obteve em vida, depois de sua morte

ela recebeu pouca atenção crítica (Martin, 2021, p. 1), pelo menos até a década de 1990. Hoje, no centenário de sua morte, percebe-se um interesse constante em sua produção, seja ela ficcional ou não. O trabalho de resgate e reavaliação da obra de inúmeras escritoras que tem sido feito pela crítica feminista provavelmente está na gênese desse interesse renovado em Mansfield. Mas ainda é possível, embora isto não possa ser mais do que uma hipótese vaga, que a recente popularização das cartas e diários de Woolf tenha tido papel semelhante. Uma hipótese ainda mais obscura é a de que a imagem de Woolf como rival de Joyce tenha contaminado a imagem de Mansfield como leitora de *Ulisses* e colocado uma ênfase demasiada em seu “desprezo por Joyce” (Belém, 2020, n.p.).

James Heffernan (2014, p. 3) explica como, vinte anos depois de Suzette Henke ter demonstrado a ambiguidade de Woolf em relação a *Ulisses*, citações das cartas e diários continuavam a ser usadas para comprovar sua rejeição obstinada. Parece haver um impulso semelhante em atribuir à Mansfield uma postura de simples desprezo ao romance de Joyce mesmo que tal leitura encontre pouco respaldo em suas afirmações sobre o autor e seu texto. A exemplo do fragmento de diário de Woolf que aparece na introdução deste trabalho, os seis trechos a seguir dão testemunho da ambiguidade da leitura de Mansfield.

Trecho 9: Carta Sidney Schiff, dezembro 1921

Uma palavra que devo dizer sobre Joyce. Tendo relido o Retrato, parece-me muito bom. Nós vamos comprar o *Ulisses*. Mas Joyce é (e Pound certamente também pensa assim) imensamente importante. Algum tempo atrás eu encontrei algo tão repulsivo em seu trabalho que foi difícil lê-lo. Fico chocada ao me deparar com palavras, expressões e coisas que eu repudiaria na vida real. Mas agora parece-me que no novo tipo de romance, a busca da Verdade é, de longe, a coisa mais importante a ser alcançada. Por isso devemos lutar contra todas as pequenas aversões e preconceitos, que não nos valem de nada (Mansfield, 2023a, p. 81).

Trecho 10: Carta para Sidney Schiff, c. 18 de janeiro de 1922

Por favor, não pense que eu estou de acordo com Joyce, pois não estou. No passado fui injusta com ele e, para reparar a minha estupidez, agora quero ser mais justa do que realmente sinto... Concordo que nem tudo é arte. Eu iria mais longe. Pouco, para mim, é, de fato, arte. É uma espécie de etapa no caminho de ser Arte. Mas o ato de projeção não foi feito. Joyce continua emaranhado nele, em um mau sentido, exceto em raros momentos. Há, para mim, a grande distinção entre ele e Proust. (Pegue, por exemplo, *Swann com Odette* ou pegue Richard em *Elinor Colhouse*... (Mansfield, 2023b, p. 86-87).

Trecho 11: Carta Sidney Schiff, 15 de janeiro de 1922

Sobre Joyce: estou fazendo um esforço para me redimir em dobro porque talvez eu tenha sido injusta e implícante com ele. Oh, tenho grandes dificuldades para superar isso. Eu não consigo superar a sensação de linóleo molhado, penicos que não foram esvaziados e horrores muito piores que habitam sua mente. Ele é tão terrivelmente insensato; acho que se trata disso. Tenho um impulso fortíssimo de implorar-lhe que não me choque! (...) Há um tanto que conseguimos aguentar, mas o tipo de choque que resulta da vulgaridade e da banalidade, esse dá medo de receber. Parece que a mente continua a tremer depois... É exatamente o contrário daquele arrebatamento magnífico que se sente, por exemplo, quando Proust descreve, em um final de capítulo, as macieiras em flor sob a chuva de primavera (Mansfield, 2023c, p. 83).

Trecho 12: Carta para Violet Schiff, 01 de abril de 1922

Mas Joyce estava meio... difícil. Até então, eu não fazia nem ideia de como ele via o *Ulisses*, não tinha ideia do quão de perto ele segue o modelo da história grega e de quanto é necessário conhecer a segunda para entender o primeiro. Eu li a *Odisseia* e a conheço um pouco, mas Murry e Joyce simplesmente me deixaram a ver navios. Me senti quase uma idiota. É absolutamente impossível que as pessoas entendam *Ulisses* como Joyce o entende. É quase revoltante ouvi-lo falar sobre as dificuldades do livro, que contém códigos que precisam ser decifrados em cada parágrafo e coisas do tipo. A parte de Pergunta e Resposta pode ser lida como astronomia ou do ponto de vista da geologia ou ... ah, sei lá! (Mansfield, 2023d, p. 88-89).

Trecho 13: Carta para Dorothy Brett, maio de 1922

Sobre Joyce – Não leia a não ser que realmente vá se envolver com ele. Não é brincadeira. É assustadoramente difícil e obscuro e é preciso ter uma lembrança muito vívida da *Odisseia* e da Literatura Inglesa para entender a coisa toda. São voltas e mais voltas. Joyce certamente não tinha sequer um pingo de vontade de que alguém lesse, pois é muita vulgaridade. Mas confesso que dei umas boas risadas. Mas isso é porque (apesar de não aprovar o que ele fez) eu sei que Marion Bloom e Bloom às vezes são espetacularmente representados. Marion é a fêmea mais do que completa. Não há como negar. Mas é preciso lembrar que ela também é Penélope, ela também representa a noite e o dia, uma imagem da terra abundante, cheia de sementes, girando e girando (Mansfield, 2016, local. 20558).

Trecho 14: Carta para Violet Schiff, 24 de agosto de 1922

Eu acho que *Prufrock* é, de longe, o melhor e mais interessante dos poemas modernos. Ele fica na memória enquanto obra de arte – tão diferente do *Ulisses*. Quanto mais eu me afasto dele, menos eu penso a respeito. E quanto a ler novamente ou sequer abrir aquele grande tomo – nunca! O que eu sinto sobre *Ulisses* é que seu aparecimento em algum momento era inevitável. Há anos as coisas estavam se encaminhando para isso. Ele deveria ser considerado como um aviso prodigioso, mas temo que haja poucas chances disso (Mansfield, 2023e, p. 93-94).

Como no caso de Woolf, é notável que o sentimento de Mansfield perante *Ulisses* é de desconforto. Para ela também a questão da suposta indecência, aqui chamada de vulgaridade, parece quase incontornável. Por isso, talvez, sintia a necessidade de marcar sua postura de desacordo com Joyce. Mansfield chega a admitir, como Woolf não conseguiu fazer de forma plena, que tem medo de confrontar questões relativas à sexualidade e à fisicalidade. A esse ponto, retorno em seguida.

Se paramos para olhar atentamente os fragmentos acima, veremos que as objeções de Mansfield pouco ultrapassam a questão da vulgaridade. Exceto por ter achado revoltante ouvir Joyce falar das dificuldades do livro e por ter encontrado ali “algo repulsivo”, seus demais argumentos demonstram aprovação e admiração. Mansfield, é verdade, o distingue de Marcel Proust, assim como Woolf, mas, diferentemente da amiga-rival, não o xinga de nada mais grave do que “insensato”. E nesses pontos não seria absurdo concordar com Mansfield: em termos de estilo, Joyce e Proust estão bastante distantes, ainda que isso nada tenha a ver com qualquer superioridade de um ou de outro. Quanto à acusação de insensatez, é possível que nem o próprio Joyce proporia uma defesa contundente.

Para além disso, vemos Mansfield reconhecer que Joyce é “imensamente importante” e que *Ulisses* é “um novo tipo de romance”, e configura-se, portanto, como um “aviso prodigioso”. Ainda que faça questão de afirmar que não está de acordo com o que Joyce está fazendo, parece sagaz a sua afirmação de que o aparecimento de *Ulisses* era, então, inevitável, uma constatação que advém de uma observação competente da literatura contemporânea: há anos ela já se encaminhava para isso. Esta reflexão não pode ser suficientemente desenvolvida aqui, mas é provável que ela tenha reconhecido no livro uma espécie de culminar de tendências que vinham se manifestando desde o século XIX e que florescem, de diferentes formas, tanto em *Ulisses* quanto em *The Waste Land* (ou em “The Love Song of] Alfred Prufrock”, de 1917, que Mansfield preferia), em “Kew Gardens” ou no seu próprio “Prelúdio”, de 1918, que Clare Hanson posteriormente considerará como um “*Ulisses* em miniatura” (1981, p. 31).

Também não é irrelevante que Mansfield tenha considerado espetacular a representação de Molly e Leopold Bloom e que tenha dado “umas boas risadas” apesar de ter considerado o livro “assustadoramente difícil”. Mas, acima de tudo, interessa aqui observar o que Mansfield escreveu para Sidney Schiff em dezembro de 1921: “a busca pela Verdade”, com V

maiúsculo mesmo, “é, de longe, a coisa mais importante”. Esse comentário não se dá ao acaso, já que novos modos de representação da verdade apareciam como objetivo comum da geração que agora chamamos de modernistas. Suas divergências se davam em relação às formas, técnicas ou meios de se efetivar essa representação. Tamanha é a importância dessa busca para Mansfield que, em nome dela, vale a pena “lutar contra nossos preconceitos”, ideia que também não aparece nessa carta por acaso. No curto espaço de duas ou três frases, Mansfield admite que sua leitura é atravessada por “pequenas aversões e preconceitos” e reconhece em *Ulisses* algo que é fundamental para a arte.

A palavra “verdade” também aparece repetidas vezes nas “Notas sobre a leitura de *Ulisses*”, de Virginia Woolf, assim como a ideia de uma possível injustiça em sua leitura de Joyce. Com isso, quero dizer que ambas as autoras leram *Ulisses* de forma bastante parecida, mas que é importante estarmos atentos para as sutilezas que distinguem a posição de cada autora. As duas reagiram de forma ambivalente, alternando entre desagrado e reconhecimento. Woolf, no entanto, oscilou mais intensamente e manifestou suas objeções de forma mais agressiva. Mansfield, por outro lado, parece ter sido mais homogênea em suas afirmações. Suas críticas vieram bastante temperadas se não por admiração, ao menos por um reconhecimento constante. Há críticos que interpretam essa postura ambivalente e contraditória como uma hipocrisia herdada do período vitoriano (Henig, 1973, p. 208), mas, mesmo reconhecendo a validade dessa posição, meu interesse está em observar outras camadas do problema.

Considerações finais

Escolho iniciar estas considerações finais com uma digressão pertinente aos assuntos tratados até aqui. Sabemos que diferentes meios e contextos de leitura e de contato com um texto podem interferir na forma como ele é percebido ou interpretado. Nesse sentido, seria relevante saber em que meio, edição ou formato Mansfield e Woolf leram *Ulisses*, que tem uma história editorial consideravelmente complexa.

É um pouco difícil, no entanto, precisar qual ou quais versões de *Ulisses* as amigas-riais teriam lido. No caso de Virginia Woolf, temos diversas informações que nos permitem formular hipóteses bem informadas. Sabemos, através de cartas e por relatos de Harriet Shaw Weaver, de Virginia Woolf e de seu marido, que o casal Woolf teve acesso a um manuscrito incompleto entregue a eles pela própria Harriet Weaver. Este episódio é narrado em uma passagem do diário de Virginia Woolf de 1941 (citada no início do presente artigo) e no terceiro volume da autobiografia de Leonard Woolf, intitulada *Begin Again* (igualmente citada aqui). Em suas cartas, Virginia Woolf também afirma ter comprado o “livro azul”, sobre o qual comento a seguir. Como menciono acima, as “Notas de leitura de *Ulisses*” nos indicam que a escritora leu também os capítulos iniciais publicados na *Little Review*. Com isso, conseguimos saber que Virginia Woolf teve acesso a, pelo menos, três versões de *Ulisses*: i) o manuscrito entregue a ela por Harriet Weaver como sugestão de publicação pela Hogarth Press; ii) os capítulos iniciais que saíram na *Little Review* e, iii) o “livro azul”.

No senso comum dos estudos joycianos, o “livro azul” está associado à primeira edição de *Ulisses*, publicada em 02 de fevereiro de 1922 em Paris pela Shakespeare and Company. No entanto, foram diversas edições (ou, pelo menos, reimpressões) de *Ulisses* que apareceram

com a icônica capa azul de letras brancas entre 1922 e 1923 (além da editora de Sylvia Beach, o livro também saiu com capa azul e letras brancas em Londres, pela The Egoist Press) e depois, novamente em 1925 (Amaral, 2022, p. 1133). Virginia Woolf afirma ter concluído a leitura de em 6 de setembro de 1922, conforme cito no trecho 2 acima. Se aceitarmos sua colocação, diferentemente de James Heffernan (2014, p. 14), para quem ela apenas abandonou a leitura, concluiremos que ela só pode ter lido um dos mil exemplares da primeira tiragem da primeira edição, visto que uma segunda impressão apareceu apenas em outubro daquele ano. Além disso, devido ao lugar de privilégio social e artístico ocupado por Woolf, não seria surpreendente que ela tivesse recebido ou adquirido uma dessas primeiras mil cópias.

A ambivalência da leitura que Virginia Woolf fez de *Ulisses* vem sendo apontada desde os anos 1980 por Suzette Henke (1986 e 1990) e, mais recentemente, foi detalhada também por Ferrer (2006) e Heffernan (2014) na crítica de língua inglesa e, no Brasil, por Donada (2021) e Viana (2022). Ainda que algumas tentativas de compreender a posição de Woolf como unívoca persistam,³ o leitor interessado no assunto tem um ponto de partida a seu dispor. O caso da resposta de Katherine Mansfield ao romance de Joyce é diferente. Pesquisas detalhadas que procurem averiguar sua posição a partir de um estudo contextualizado dos comentários que fez em cartas, diários ou resenhas ainda não são conhecidas. Existem, isso sim, uma série de aproximações entre a sua escrita e a de James Joyce,⁴ mas não uma análise sustentada de sua relação com *Ulisses* ou com a obra de Joyce como um todo. Isso se deve a vários motivos, o mais forte dos quais talvez seja o fato de Mansfield ter morrido tão pouco tempo depois da publicação do romance. Diferentemente do que acontece com Woolf, não temos como observá-la retornar repetidas vezes ao assunto.

Sobre qual ou quais versões ou edições de *Ulisses* Mansfield teria lido temos poucas informações. Sabemos que ela leu *O retrato do artista quando jovem* (trecho 9), mas não temos uma afirmação igualmente clara sobre uma leitura do próximo romance de Joyce. O relato de Woolf nos conta que Mansfield também teria tido acesso ao manuscrito entregue ao casal Woolf por Harriet Shaw Weaver, mas não sabemos o quanto dessa versão ela, de fato, conseguiu ler. O que sabemos de mais concreto é que Mansfield, diferentemente de Woolf, conheceu Joyce pessoalmente e ficou impactada ao ouvir o autor falar de sua obra, como relata em carta citada no trecho 12. Seriam as interpretações que ela faz (especialmente nos trechos 12 e 13) baseadas mais nas palavras de Joyce do que na leitura do texto? Teria ela recebido uma cópia do próprio autor na ocasião do encontro? Ou teria adquirido uma das mil cópias iniciais? Afinal de contas, as duas cartas em questão datam de abril e maio de 1922, apenas dois meses após a primeira publicação. Sabemos que é um tempo exíguo para a leitura, mas também sabemos que, por questões de saúde, Mansfield passava longos períodos acamada e, nesses momentos, lia vorazmente. Cabe aqui mais um tanto de pesquisa.

De qualquer forma, a questão aqui está nas tensões, intenções e atravessamentos que marcam a forma com Mansfield e Woolf leram *Ulisses*, não apenas pela relevância do romance em si e das autoras em questão, mas também pelo que suas reações nos podem deixar conhecer sobre certas dinâmicas internas desses a que hoje chamamos modernistas. As semelhan-

³ Ver os casos relativamente recentes de Lemasson, para quem “o sucesso estrondoso [de *Ulisses*] (...) não pode ser outra coisa [para Woolf] além de um motivo de ciúme” (2011, p. 86) e de Silva, para quem “*Ulisses* representava [para Woolf] uma obra falha” (2020, p. 75).

⁴ Casos interessantes são os de Kimber e Wilson (2018) e Todd Martin (2021). Kaplan (1991) também aproxima a obra de Mansfield a de autores homens do modernismo anglófono, como Eliot, Joyce e Pound.

ças entre as leituras que as amigas-rivais fizeram de *Ulisses* são notáveis e não carecem de explanação. São as sutilezas das diferenças que nos indicam particularidades da visão de cada autora, não apenas da obra em questão, mas da literatura de seu tempo. Jeffrey Meyers sintetiza de forma interessante as diferenças entre a posição de Woolf e a de Mansfield sobre o mais polêmico aspecto de *Ulisses* à época.

A diferença entre as crenças de Virginia e de Katherine sobre vulgaridade e sentimento também se reflete na atitude de cada uma em relação a romancistas contemporâneos. Virginia se recusava a reconhecer a grandeza das obras de Lawrence e condenava *Ulisses*, que ela considerava ‘inculto’ (...) enquanto Katherine admirava Lawrence e, quando leu *Ulisses* (...) superou sua hostilidade inicial e reconheceu sua importância (Meyers, 2002, p. 176).

Se, por um lado, Woolf parece ter um ímpeto mais forte de descartar *Ulisses*, por outro, ela hesita em fazê-lo e toma o cuidado de repetidamente observar que leu apenas uma vez ou que leu apressadamente ou, ainda, que não leu a obra na íntegra. É como se ela precisasse deixar uma fresta aberta para poder escapar de uma responsabilidade futura e não precisar ocupar o lugar de quem rejeitou uma grande obra de arte. Naturalmente, isso ocorre porque Woolf intui, já no início da leitura, que havia algo notável em Joyce e em seu experimento. Aos poucos, esse reconhecimento começa a aparecer em seus escritos, ainda que não consiga se manifestar de forma plena. Mansfield não parece ter esse ímpeto. Ela faz questão de afirmar que não está de acordo com Joyce, mas suas objeções não parecem ir muito além da forma aberta e, digamos, realista com que Joyce representa questões de corporalidade e sexualidade. Mais prontamente do que Woolf, Mansfield reconhece que há algo no controverso livro azul que merece estar na história da literatura.

Meyers, um dos poucos biógrafos de Mansfield que se ocupou de sua relação com Joyce, considera que ela se sentiu “chocada pela linguagem de Joyce e repudiou seu realismo” (2002, p. 275). Ainda que a posição de Mansfield inicialmente pareça (e talvez até seja) moralista, há aqui uma questão de estilo que deve ser observada. Hanson (1990, p. 301) definiu o estilo de sua escrita como “extremamente indireto e oblíquo”. E, de fato, se olharmos para sua produção escrita, seja ela ficcional, íntima ou ensaística, veremos a constância de sua obliquidade. Imagens célebres de seus contos, como a babosa em *Prelúdio*, a pereira em “Felicidade” ou a lâmpada em “A casa de bonecas” são imagens carregadas de potencial simbólico que comunicam sem jamais dizer diretamente. Há também o caso de contos que terminam com perguntas como “A festa no jardim”, pois o efeito que se pretende produzir está para além da representação direta. E isso não se dá ao acaso: Mansfield era bastante consciente de seu método de trabalho, sobre o qual escreveu repetidas vezes.⁵ Para ela “a emoção surge deliberadamente ao olhar longamente para alguma coisa” (Mansfield, 2023, p. 42). A imprecisão e a obliquidade de sua escrita favorecem justamente esse olhar demorado sobre imagens e questões que não se entregam facilmente à interpretação. Então, de uma perspectiva estilística, Mansfield realmente não estava de acordo com o realismo de Joyce, pelo menos não com os

⁵ Para um comentário mais detido sobre o método de Mansfield, ver Donada, 2023, p. 30-45.

momentos de sua obra em que o mundo material aparece diretamente representado em sua fisicalidade e brutalidade (pois sabemos que o estilo de Joyce não é isento de obliquidade).

Mas a questão das semelhanças e diferenças de estilo entre Joyce, Mansfield e Woolf, ainda que frutífera, não cabe neste espaço. É o caso, isso sim, de compreendermos que a reação das amigas-rivais a *Ulisses* não pode ser tratada de forma unívoca. Parece haver uma tendência em se observar, principalmente na reação de Woolf, “uma resposta emocional ao invés de um julgamento de valor ponderado ou justificado” (Henig, 1973, p. 205). É claro que não pretendo afirmar que não haja um elemento fortemente emocional na leitura das autoras. A ideia de uma isenção emocional nem me convence, nem me interessa. Se, como afirma Henig, Virginia Woolf jamais escreveu abertamente sobre sexo (como fizeram Joyce e Lawrence, por exemplo), concluir que isso se deu porque ela não acreditava na liberdade sexual das mulheres (Henig, 1973, p. 205) parece ser um passo demasiadamente largo. É preciso lembrar que, para além das consequências que uma mulher poderia ter que enfrentar por abordar diretamente o assunto, tanto Mansfield quanto Woolf tiveram, na juventude, experiências traumáticas ligadas à sexualidade. Escrever abertamente sobre sexo era uma experiência muito diferente para Mansfield e Woolf do que para Joyce e Lawrence. E, de qualquer forma, não acreditar na liberdade sexual feminina é diferente de não conseguir vivenciar ou representar essa liberdade abertamente. E, se lembrarmos que para os três artistas em questão aqui a arte não se separava da vida, entenderemos que as questões estilísticas também não estão necessariamente separadas das emocionais, que também não prescindem inevitavelmente de julgamentos ponderados.

Agradecimentos

Agradeço enormemente ao Vitor Elevato do Amaral pela leitura deste texto e pela valiosa discussão que se seguiu. Ao Miguel Afonso Martini, agradeço pelo interesse e pelo tempo dedicado à revisão geral do artigo. Meu muito obrigada.

Referências

BELÉM, Euler de França. Cartas de Katherine Mansfield revelam preferência por Proust e Tchekhov e certo desprezo por Joyce. *Jornal Opção*, 06 out. 2020. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/columnas-e-blogs/imprensa/cartas-de-katherine-mansfield-revelam-preferencia-por-proust-e-tchekhov-e-certo-desprezo-por-joyce-287780/>. Acesso em: 18 out. 2023.

DONADA, Jaqueline Bohn. *Tradição e modernidade: o modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. Volume 1: Virginia Woolf. Curitiba: EDUFPR, 2021.

DONADA, Jaqueline Bohn (org). *Tradição e modernidade: o modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. v. 2: Katherine Mansfield. Porto Alegre: Bestiário, 2023.

ELIOT, T. S. Letter to Scofield Thayer, 30 de junho de 1918. In: ELIOT, Valerie (ed.). *The Letters of T. S. Eliot*. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1988. p. 236-237.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

FERRER, Daniel. The Work of Joyce in the Age of Hypertextual Production. In: ARMAND, Louis. *Joycemedia: James Joyce, Hypermedia and Textual Genetics*. Prague: Litteraria Pragensia, 2006. p. 86-104.

GERRI, Kimber; WILSON, Janet. (eds.) *Re-forming World Literature. Katherine Mansfield and the Modernist Short Story*. Stuttgart: Ibidem Press, 2018.

HANSON, Clare. Katherine Mansfield and Symbolism: the artist's method in *Prelude*. *The Journal of Commonwealth Literature*, v. 16, n. 1, p. 25-39. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/002198948101600106> Acesso em: 24 out. 2023.

HANSON, Clare. Katherine Mansfield. In: SCOTT, Bonnie Kime. *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1990. p. 298-305.

HEFFERNAN, James A. W. Tracking a Reader: What Virginia Woolf Really Think of *Ulysses*? In: CANANI, Marco; SULLAM, Sara. *Parallaxes: Virginia Woolf Meets James Joyce*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 2-24.

HENIG, Suzanne. Ulysses in Bloomsbury. *James Joyce Quarterly*, v. 10, n. 2, 1973, p. 203-208. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/25487037>. Acesso em: 03 out. 2023.

HENKE, Suzette A. Virginia Woolf (1882-1941) The Modern Tradition. In: SCOTT, Bonnie Kime. *The Gender of Modernism: A critical Anthology*. Indiana University Press, 1990. p. 622-628.

HENKE, Suzette. Virginia Woolf reads James Joyce. In: BEJA, Morris et al. *James Joyce The Centennial Symposium*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986. p. 39-42.

KAPLAN, Sydney Janet. *Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction*. Ithaca: Cornell University Press, 1991.

LEMASSON, Alexandra. *Virginia Woolf*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2011.

MANSFIELD, Katherine. Carta para Dorothy Brett, 1 de Maio de 1922. In: MANSFIELD, Katherine. *Katherine Mansfield: The Complete Collection*. Edição do Kindle, 2016. p. 20558.

MANSFIELD, Katherine. Carta para Sidney Schiff, c. 18 de janeiro de 1922. In: DONADA, Jaqueline Bohn (org). *Tradição e modernidade: o modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. Porto Alegre: Bestiário, 2023b. p. 85-87.

MANSFIELD, Katherine. Carta para Sidney Schiff, dezembro de 1921. In: DONADA, Jaqueline Bohn (org). *Tradição e modernidade: o modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. Porto Alegre: Bestiário, 2023a. p. 81.

MANSFIELD, Katherine. Carta para Sidney Schiff, dezembro de 1921. In: DONADA, Jaqueline Bohn (org). *Tradição e modernidade: o modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. v. 2: Katherine Mansfield. Porto Alegre: Bestiário, 2023c. p. 83-84.

MANSFIELD, Katherine. Carta para Violet Schiff, 01 de abril de 1922. In: DONADA, Jaqueline Bohn (org). *Tradição e modernidade: o modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. v. 2: Katherine Mansfield. Porto Alegre: Bestiário, 2023d. p. 88-89.

MANSFIELD, Katherine. Carta para Violet Schiff, 24 de agosto de 1922. In: DONADA, Jaqueline Bohn (org). *Tradição e modernidade: o modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. v. 2: Katherine Mansfield. Porto Alegre: Bestiário, 2023e. p. 93-94.

MARTIN, Todd. Introduction: Expanding the Horizon of Katherine Mansfield Studies. In: MARTIN, Todd (ed). *The Bloomsbury Handbook to Katherine Mansfield*. London: Bloomsbury Academic, 2021. p. 1-18.

MEYERS, Jeffrey. *Katherine Mansfield, A Darker View*. Nova Iorque: Cooper Square Press, 2002.

SILVA, Marcilene Rodrigues da. Uma artista em conflito: o ato crítico-criativo de Virginia Woolf. In: MACHADO, Madalena (org.). *Olhar a vida, escrever literatura: questão de arte*. Pontes e Lacerda: UNEMAT Editora, 2020. p. 70-80.

VIANA, Maria Rita Drummond. Virginia Woolf leitora de Joyce: o testemunho de suas cartas em tradução para o português do Brasil. *Ipótesi*. Revista de Estudos Literários, v. 26, n.1, p. 209-214, jan-jun. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/38868>. Acesso em: 02 abr. 2025.

WOOLF, Leonard. *Begin Again: An Autobiography of the Years 1911-1918*. London: The Hogarth Press, 1972.

WOOLF, Virginia. Carta para Gerald Brennand, 25 de dezembro de 1922. In: DONADA, Jaqueline Bohn. *Tradição e modernidade: o modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. Volume 1: Virginia Woolf. Curitiba: EDUFPR, 2021b. p. 53-59.

WOOLF, Virginia. Diário: quarta-feira, 6 de setembro de 1922. In: DONADA, Jaqueline Bohn. *Tradição e modernidade: o modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. v. 1: Virginia Woolf. Curitiba: EDUFPR, 2021. p. 61-68.

WOOLF, Virginia. Notas sobre a leitura de *Ulisses*. In: DONADA, Jaqueline Bohn. *Tradição e modernidade: o modernismo anglófono em tradução de ensaios, cartas & diários*. v. 1: Virginia Woolf. Curitiba: EDUFPR, 2021c. p. 69-82.

WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf: The Complete Collection*. Pandora's Box. Edição do Kindle, 2016.

“O estrangeiro em nosso meio”: Henry James pelos olhos de Virginia Woolf

“*The Alien in our Midst*”: Henry James Through the Eyes of Virginia Woolf

Marcelo Pen Parreira
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
marcelopp@usp.br
<https://orcid.org/0000-0003-4763-461X>

Resumo: Para uma jovem “que escreve” no início do século XX na Inglaterra, Henry James é uma presença inescapável e incômoda, caracterizada por ambivalências – artífice x artifício, adulterador das convenções inglesas x conjurador da velha ordem não muito distante –, um artista cuja marca da diferença não lhe escapa: o americano, ainda que não por inteiro. Por meio dos escritos de Virginia Woolf sobre Henry James, vemos uma escritora consciente da tradição, mas buscando formas mais atentas às novas exigências históricas do material. Como sugere este artigo, suas reflexões iluminam a especificidade representacional de cada um e, talvez, sem que ela perceba o alcance de certos comentários, sugerem correspondências profundas entre o realismo e o modernismo, entre antigas experimentações e inquições contemporâneas.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Henry James; realismo; modernismo; experimentação; representação.

Abstract: “The alien in our midst”: Henry James through the eyes of Virginia Woolf. For a young woman who “writes” in early twentieth-century England, Henry James is an inescapable and uncomfortable presence, marked by ambivalences – craftsman vs. artificer, adulterer of English conventions vs. conjurer of an immediate old order – an artist about whom she never forgets the mark of difference: the American, even if not entirely so. Through Virginia Woolf’s writings on Henry James, we see a writer aware of the tradition but searching for forms more attentive to the new demands of the material. As this article argues, her reflections illuminate the



representational specificity of each one and, perhaps without realizing the exact dimension of the dilemma, they also suggest profound correspondences between realism and modernism, between old experiments and contemporary inquisitions.

Keywords: Virginia Woolf; Henry James; realism; modernism; experimentation; representation.

Em fevereiro de 1905, a jovem Virginia Stephens, perseverando na recente carreira de jornalismo literário, recebeu a incumbência de resenhar o então recém-lançado romance de Henry James, *The Golden Bowl* (A taça de ouro). James era uma sumidade na Inglaterra eduardiana e Virginia imaginou que o livro deveria ser interessante, ainda mais diante da escassez de solicitações desse porte. Entre uma tarefa e outra – o término de uma tradução de Tucídides, a redação de um ensaio, uma apresentação de *Henrique V* no teatro, chás da tarde, visita à Biblioteca de Londres –, de quinta a domingo, ela leu todo o romance que, conforme frisa, tinha 550 páginas em letras miúdas (2017, p. 9432-34): “o trabalho mais duro que já tive”.¹

Na segunda-feira, ela termina de escrever a primeira versão da resenha que seria publicada ainda naquele mês no suplemento feminino do periódico anglicano *The Guardian* – seção então editada pela eminente sufragista Mary Kathleen Lyttelton.² O romance não lhe agradou. Embora no fim elogie os padrões elevados do escritor e a constante grandeza de suas realizações, as ressalvas anteriores revelam que o trabalho duro não fora, afinal, tão gratificante quanto esperava. O empenho de James por dizer tudo o que pretende, por não deixar nada de fora, teria feito com que se espraiasse por centenas de páginas em torno de uma trama que o escritor médio, disse ela, daria em dez ou menos. Haveria mérito em sua busca por lidar com “matéria cotidiana” e por “retratar as pessoas como elas são”, mas, e talvez esteja aí um dos principais problemas, o autor as veria por meio de olhos que, “somos em geral levados a crer, devem ser dotados de lentes extrafinas, o número de coisas que ele [James] enxerga é extraordinário” (Woolf, 2017, p. 8593-95). Segue que suas personagens são “igualmente guarneidas” desse fenomenal poder de visão, de modo que, ao final, assemelham-se a “distintos fantasmas”, não “pessoas vivas”: “O sr. James é como um artista que, com um conhecimento seguro da anatomia, pinta todos os ossos e músculos do corpo humano;

¹ “The toughest job I have yet had”, extraído dos *Diários de juventude*, *The Early Journals 1887-1909*. A tradução, aqui e nos trechos seguintes, é minha, salvo quando indicado diferentemente. Agradeço a Carol Mesquita pela ajuda na busca por textos de Woolf, sobretudo os diários e cartas.

² Virginia é obrigada a cortar um terço do texto, aparentemente em função de outro artigo que seria publicado no jornal, e fica com a sensação de ter estragado a resenha (*spoil it*). (2017, p. 9435-9436). Um pouco mais sobre as expectativas e reações da moça acerca de James em 1906 pode ser encontrado na introdução de Rosenbaum a *Virginia Woolf Miscellany* (1986, p. 1-2), bem como o texto dela, “Portraits of Places, resenha “oblíqua” do volume English Hours, republicada pela primeira vez no mesmo periódico (p. 3-4).

como obra de arte, o retrato teria sido maior se ele se contentasse a dizer menos e sugerir mais" (Woolf, 2017, p. 8595).³

A conclusão causa algum espanto, sobretudo para aqueles que estão acostumados a pensar em James como autor que mais sugere do que mostra e mostra mais do que conta.⁴ E também parece curiosa a insistência da jovem no assunto cotidiano e exíguo, no enredo banal, que se estende por um número aparentemente excessivo de páginas, quando pensamos que a futura autora se ocuparia de cenas ainda mais prosaicas – a urdidura de uma meia, a compra de flores para uma festa – com idêntico zelo. Claro que as coisas não funcionam bem assim, tanto em James, quanto em Woolf, sendo que a ênfase nos fatos comezinhos, externos, da existência, só adquire valor no modo como eles açãoam os processos mentais, internos, da consciência das personagens, que demandam mais tinta do que o mero registro onisciente dos acontecimentos exigiria.⁵ Mas talvez possamos entender melhor essas estranhezas e distinções com o auxílio de alguns outros apontamentos da autora sobre o trabalho de James.

Virginia Woolf escreveu não poucas vezes, de maneira rápida ou mais extensa, sobre o colega americano, nas cartas, nos diários e em ensaios. Vemos que ele representava, para ela, a geração anterior, aquela de seu pai, por meio de quem o conheceu. A então jovem Virginia Stephens visitou o escritor em sua residência em Rye e tomou chá com ele no clube de golfe. Foi em um desses passeios que o americano, de forma hesitante, perguntou-lhe se ela assim

³ "Everyday material"; "attempt to picture people as they are"; "Mr James's eyes, we are often led to think, must be provided with some extra fine lens, the number of things he sees is so extraordinary [...] his characters are similarly endowed"; "distinguished ghosts [...] live people"; "Mr James is like an artist who, with a sure knowledge of anatomy, paints every bone and muscle in the human frame; the portrait would be greater as a work of art if he were content to say less and suggest more." De: "Mr Henry James's Latest Novel".

⁴ Sobre como o próprio autor enxergava os modos do *showing* (mostrar) e do *telling* (dizer, contar), vale ler como James, no prefácio a *Os embaixadores*, descreve as vantagens do método "cênico", pelo qual a cena e seus personagens são dramatizados através dos movimentos da consciência do protagonista, e, quando tal procedimento não é possível, com a ajuda do diálogo, de modo a evitar a "habitual massa de explicações estabelecida a *posteriori*, o bloco inserido de narrativa meramente referencial" (James, 2010, p. 29). Segundo Lubbock (1935, p. 111), a diferença entre as técnicas residiria na posição do leitor: enquanto, na segunda, este se senta diante do contador de histórias e o escuta, na primeira, como no teatro, ele se volta para a história e a observa ("[...] in one case the reader faces towards the story-teller and listens to him, in the other he turns towards the story and watches it"). Para ele, tratar-se-ia de um desenvolvimento histórico, ao cabo do qual "descortina-se o mundo do pensamento silencioso e, em vez de contar ao leitor o que aconteceu ali, o romancista usa a aparência e modos do pensamento como veículos por meio dos quais a história é apresentada" ("The world of silent thought is thrown open, and instead of telling the reader what happened there, the novelist uses the look and behaviour of thought as the vehicle by which the story is rendered"; Lubbock, 1935, p. 157). Wayne Booth criticaria a separação por vezes aproblemática dos dois modos de representação, profundamente interligados, e a subsequente defesa inequívoca do método dramático (que nem James advogava), feita por críticos a partir de Lubbock (Booth, 1983, em especial os capítulos VII e VIII, p. 169-240). Jameson trata as duas técnicas como uma das antinomias que impulsionam a narrativa realista, comparáveis aos modos do *récit* e do *roman*, da tradição francesa (Jameson, 2013, p. 15-26). Sobre a importância das instâncias de *telling* na obra de Henry James, ver ainda Zwinger (2015).

⁵ Escreve famosamente Woolf em "Ficção moderna" (2023, p. 166-167), a respeito da "vida" que deveria ser representada pelo escritor contemporâneo: "Examine por um momento uma mente ordinária em um dia ordinário. A mente recebe uma miríade de impressões – triviais, fantásticas, evanescentes ou gravadas na dureza do aço. Elas vêm de todos os lados, uma chuva incessante de átomos incontáveis; e, ao cair, tomam a forma da segunda ou da terça-feira [...] a vida é um halo luminoso, um envelope semitransparente que nos rodeia do início da consciência até o fim. Não caberia ao romancista expressar o máximo possível esse espírito variável, desconhecido e ilimitado [...]".

como o pai e o avô, também escrevia, conforme Virginia glosa de forma bem-humorada.⁶ Ao longo desses textos, sua relação com James continuou sendo ambivalente, por vezes louvando-o por sua perícia técnica, por vezes censurando-o pelos extremos a que esse rigor o levava – rigor este que poderíamos provisoriamente chamar como ela (1966, p. 82), com idêntica cautela, também chamou, de “artificial” (*artificial*).⁷

Esse artificialismo se ligaria, por um lado, a uma ênfase a aspectos da superfície, à rigidez das convenções formais, seja neste último caso a antiguidade das casas, seja o hábito do chá da tarde, que a autora ressentia ser uma distorção dos valores ingleses, um exagero, um esnobismo, só perdoável pelo fato de James ser “um estrangeiro”. Há uma ambivalência a ser levada em consideração aqui. Ao contrário de Walt Whitman, diz Woolf (1996, p. 111), o “verdadeiro americano sem rebuço”, que traz algo de novo ao calejado olhar inglês, ou Sherwood Williams, com sua insistência na autoafirmação de que é um “homem americano”, James, como Emerson e Hawthorne, teria “extraído sua cultura de nossos livros”, ou seja, da literatura da metrópole. Essa obsessão com as coisas inglesas faria com que o elogio a James, assim como o voltado a Edith Wharton, sejam tomados com ressenti: “eles não são americanos. Eles não nos dão nada do que já não tenhamos”.⁸

Ao examinar o volume autobiográfico *The Middle Years* e a coletânea de cartas de James reunida por Percy Lubbock (em “The Old Order”, 1917, e “The Letters of Henry James”, 1920), Woolf já havia ponderado acerca dessa equivocidade. No cenário da velha Europa, o jovem americano recuperaria para o inglês o passado imediato da dignidade extinta e dos costumes desvanecidos, que ela associa à “velha ordem” do título do ensaio. Se os romances de James vêm carregados desse elemento, é em suas memórias que ele teria encontrado sua luz mais precisa, a sensibilidade mais afetuosa, o humor mais rico, descortinando o mundo de Tennyson e de Browning, George Eliot e Herbert Spencer, com suas leis e convenções particulares, que ela contrapõe ao caos hodierno. Mas o mérito de James nesse sentido se conjuga

⁶ “Minha querida Virginia, me contaram... me contaram... me contaram... que você... como de fato sendo filha de seu pai, não, neta de seu avô... a herdeira eu poderia dizer de um século... de um século... de bico de pena e tinta... tinta... tinteiros, sim, sim, sim, me contaram... aham m m, que você, que você, que você, em resumo, escreve.” [“My dear Virginia, they tell me – they tell me – they tell me – that you – as indeed being your fathers daughter nay your grandfathers grandchild – the descendant I may say of a century – of a century – of quill pens and ink – ink – ink pots, yes, yes, yes, they tell me – ahm m m – that you, that you, that you write in short.”] De carta de 25 de agosto de 1907, pouco mais de dois anos após ela ter escrito a resenha para *A taça de ouro* (Woolf, 2017, p. 3893-94).

⁷ Ela acrescenta: “ainda que provavelmente não sejamos tão tolos a ponto de nos ressentirmos do artifício na arte” (“though it is probable that we are not so foolish as to resent artifice in art”). Do ensaio “Phases of Fiction”.

⁸ “[...] the real American undisguised”; “drew their culture from our books”; “Their praises are qualified with the reservation – they are not Americans; they do not give us anything that we have not got already.” Do ensaio “American Fiction”, de 1925. Vale observar que James concordaria em parte com essa ideia de estrangeirice negativa. Quando ele retorna aos Estados Unidos em 1904, após quase vinte e cinco anos de ausência, percebe que adquirira o frescor do “estrangeiro curioso” (inquiring stranger), embora em seguida arremate que não havia em contrapartida “deixado de ser, ou ao menos de sentir, tão perspicaz quanto um nativo iniciado” (“...cease to be, or at least to feel, as acute as na initiated native”). (James, 1993, p. 353.) Agradeço a menção do parecerista anônimo desta revista ao prefácio de *The American Scene*, de onde extraí o trecho.

justamente ao fato de ele ter o desprendimento, o alheamento do estrangeiro, o qual é capaz de “convocar o passado e nos regalar com ele” (Woolf, 1966, p. 276).⁹

Das cartas de James, Woolf (1966, p. 279) extrai a reivindicação do americano de que é necessária uma velha civilização para “pôr um romancista em movimento” e que Londres lhe forneceria o “melhor ponto de vista do mundo”.¹⁰ Aos poucos, porém, à medida que ele amadurece, há algo da sensibilidade do artista que parece querer tomar conta da realidade, seja ela a da conduta humana, seja relativa a uma simples *nécessaire*, uma sensibilidade que Woolf (1966, p. 284) em princípio associa à voz de Henry James: “Ela emerge de quaisquer canais tortuosos e túneis escuros como um enorme dilúvio. Não há nada pequeno demais, grande demais, remoto demais, estranho demais para que ela não reflua a seu redor, deslize e se apodere”.¹¹ Haveria uma espécie de fluxo insaciável, um apetite inesgotável, que faz com que a escritora pondere que, para ser tão sutil quanto James, também é preciso ser igualmente tão robusto, e que, para desfrutar de seu “requintado poder de seleção”, seria preciso, “com o apetite de um gigante, ter engolido tudo” (Woolf, 1966, p. 285).¹²

No entanto, aí me parece residir a questão crucial, haveria algo que resiste em meio ao fluxo, algo que se mantém incomunicável e reservado, “como se, nessa última instância, não seria para nós [os ingleses] que ele se voltasse, não seria de nós que ele receberia, não seria em nossas mãos que depositaria suas oferendas”. É desse incógnito de impessoalidade que o artista, como “a máscara sem rosto”, como um “o estrangeiro em nosso meio”, compartilha o produto de seu imenso trabalho (Woolf, 1996, p. 285).¹³

Assim, se a condição do estrangeiro poderia em princípio conduzir a um deslumbramento capaz de distorcer a realidade aos olhos do autóctone, de fazê-lo em certos casos confundir-se com este último perdendo assim sua originalidade cultural, haveria algo no apetite do artista, o “estranho monstro”, “a sensibilidade inesgotável”,¹⁴ que se assemelha por outra via também ao estrangeiro, ao alienígena que se instala em nosso seio. A um só tempo próximo em sua familiaridade e estranho em sua impessoalidade, este seria por causa disso capaz de paradoxalmente trazer à tona os mais valiosos vestígios esquecidos de nossa própria história e constituição.

A incomensurabilidade que a vida impõe ao escritor é apresentada por James (2003, p. 116) não em termos de voz ou de fluxo, mas de *relações*, no prefácio ao romance *Roderick Hudson*: “Na verdade, universalmente, as relações não param em lugar nenhum, e o refinado problema do artista consiste apenas em traçar, por uma geometria própria, o círculo dentro do qual elas parecem com felicidade fazê-lo”. O que parece incomodar Woolf, mais do que o

⁹ “He summons back the past and makes us a present of that”. Do ensaio “The Old Order”.

¹⁰ “[...] it takes an old civilization to set a novelist in motion”; “the best point of view in the world”. Do ensaio “The Letters of Henry James”.

¹¹ “It issues from whatever tortuous channels and dark tunnels like a flood at its fullest. There is nothing too little, too large, too remote, too queer for it not to flow round, float off, and make its own”.

¹² “For to be as subtle as Henry James one must also be as robust; to enjoy his power of exquisite selection one must [...] with the appetite of a giant, have swallowed the whole.”

¹³ “...as if in the last resort, it was not to us that he turned, nor from us that he received, nor into our hands that he placed his offerings”. A expressão “the mask without the face”, citada por Woolf, é de James; “the alien in our midst” é dela.

¹⁴ “I am that queer monster, the artist, an obstinate finality, an inexhaustible sensibility”, escreveu Henry James (2015, p. 526) em carta a Henry Adams, dois anos de morrer.

artista que diz em excesso, que dota suas personagens de lentes extrafinas que as transformam em fantasmas desencarnados, conforme observara a jovem Virginia Stephens, o que a inquieta é justamente essa geometria. Em sua resenha para *The Method of Henry James*, de Joseph Warren Beach, Woolf (1987, p. 348) observa que, nos livros tardios, devemos procurar não propriamente um enredo, um conjunto de personagens ou quadro da vida, “mas algo mais abstrato, mais difícil de capturar, a tessitura conjunta de vários temas em um tema, a criação de um desenho (*design*)”.¹⁵

Elá se refere depois a esse desenho, *design* ou plano, em termos de padrão (*pattern*), quando examina *Pelos olhos de Maisie* em “Phases of Fiction”. De modo um pouco enigmático a princípio, Woolf (1966, p. 81) diz que a menina, em cuja consciência o leitor parece habitar, nos afetaria apenas “indiretamente”. Uma das razões para esse caráter indireto, que discutiremos melhor adiante, está no fato de que cada um dos seus sentimentos e emoções seria defletido, só “nos atingindo depois de ser rebatido pela mente de outra pessoa”.¹⁶

O quadro indireto, que interrompem nossas reações aos padrões habituais da “vida verdadeira” (*actual life*), libertaria o leitor para que este se deleite, “como fazemos quando estamos doentes ou em uma viagem, com as coisas em si” (Woolf, 1966, p. 82).¹⁷ Seria como se o leitor, tomado pelo estranhamento do viajante ou do doente, possa enfim se avizinhar da realidade que o estranho lhe oferece. Num passo um pouco obscuro Woolf prossegue, na mesma página, dizendo que, ao nos instalarmos do “lado de fora”, podemos observar “a mente em funcionamento”. Se em princípio possamos ser levados a pensar que ela está falando da mente da pequena Maisie, logo percebemos que aqui se trata de outra inteligência: a consciência do seu criador. Nós nos deliciamos com seu poder de “fabricar padrões” (*make patterns*), de revelar nas coisas e nas disparidades nexos que nos escapam quando agimos por hábito. Para ela, porém, essa mente impessoal reprimiria os sentimentos naturais de suas criações, ao coagi-las ao plano que vimos ela ter chamado de artificial, o que faz o leitor ressentir-se: “Henry James diminui o interesse e a importância de seu assunto, para revelar uma simetria que lhe é cara [...] Sentimos sua presença ali, o apresentador polido, habilmente manipulando as suas personagens; picotando, reprimindo; evadindo e ignorando com destreza” e, ao

¹⁵ “[...] not a plot, a collection of characters, or a view of life, but something more abstract, more difficult to grasp, the weaving together of many themes into one theme, the making out of a design”. A resenha data de dezembro de 1918.

¹⁶ “[...] she can only affect us very indirectly... each feeling of hers being deflected and reaching us after glancing of the mind of some other person”. Naturalmente, a estranheza reside no fato de que, como centro de consciência ou, como também dizia James, como “refletor”, Maisie, assim como Strether, em *The Ambassadors* (*Os embaixadores*), é o ponto focal a partir do qual a realidade nos é dada. Esta realidade, portanto, é aquilo que é apresentado indiretamente, enquanto vemos, em primeiro lugar, de modo direto, o estado interno da menina, ao qual aquela realidade é subordinada (guardadas as diferenças, um pouco à maneira como Auerbach [2020, p. 518-20] analisa a técnica flaubertiana em termos do que o leitor percebe de forma imediata e mediada). James (2010, p. 25) diz se interessar menos por dar o quadro externo, as situações e interesses das outras personagens, pois, no caso do herói de *Os embaixadores*, “apenas a percepção de Strether sobre essas coisas, e apenas a dele, serviria para mostrá-las; eu deveria conhecê-las apenas através do conhecimento mais ou menos tateante que Strether tinha delas, já que esses mesmos tateares figurariam dentre seus movimentos mais interessantes”. A composição de *Pelos olhos de Maisie* segue princípio semelhante, com algumas particularidades, que discutiremos melhor adiante.

¹⁷ “...the novelist frees us to take delight, as we do when ill or travelling, in things in themselves”.

deixar de tomar o risco imposto por seu material, atingiria “uma simetria e um padrão, ainda que tão deliciosos em si mesmos”.¹⁸

Um empenho como o de James com respeito a um padrão ou motivo semelhante ao de uma tapeçaria é famosamente dramatizado em “O desenho no tapete”. Na novela, o escritor Hugh Vereker, comentando a intenção geral de sua obra, fala de “a ordem, forma, a textura de meus livros”, de um “plano sofisticado”, o que faz o narrador imaginar algo “como o desenho complexo de um tapete persa” (James, 1993, p. 151-152, 158).¹⁹ Entretanto, na fatura de sua própria ficção, o exemplo mais cabal/ístico talvez seja (literalmente) ilustrado por meio de *The Awkward Age*, para cuja rigorosa composição, conforme James descreve no prefácio à edição de Nova York (2003, p. 208-209), ele imaginou e desenhou “a caprichada figura de uma esfera composta de vários pequenos círculos equidistantes do objeto central”, sendo este último o assunto de onde extraíra o título do livro,²⁰ enquanto as pequenas rodas seriam as “lâmpadas” (*lamps*), cada qual iluminando um de seus aspectos, uma das ocasiões sociais da história e da relação entre as personagens envolvidas.²¹

É razoável dizer que é enfim da “perpétua tutela da presença autoral” (Woolf, 1966, p. 83)²² – com sua capacidade de criar arranjos e simetrias, de manipular as pessoas de seu mundo ficcional de modo que elas revelem (à revelia delas?) uma ordem secreta ou mistério “cabalístico –, que Woolf acredita que o romance moderno precise libertar-se, de modo a libertar as personagens e, com isso, fornecer ao leitor uma experiência possivelmente mais autêntica da realidade. Ela via esse caminho, por exemplo, em Proust, que não vamos perseguir aqui. Podemos, talvez, de modo mais simples, perceber essa sua demanda com o auxílio da análise estilística de Auerbach.

Como sabemos, no capítulo “A meia marrom”, de *Mimesis*, que trata do romance *To the Lighthouse* (Ao farol), o crítico alemão explica que o estilo de Woolf implica não “um sujeito, cujas impressões são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes”, o que em seguida ele denomina “representação pluripessoal da consciência” (Auerbach, 2020, p. 578-80). Assim, ao invés de ater-se aos “tateares” de um indivíduo, como Strether ou Maise, ou de um conjunto bastante restrito deles, como Amerigo e Maggie Verver (em *A taça de ouro*),

¹⁸ “[...] the mind at work”; “Henry James diminishes the interest and importance of his subject in order to bring about a symmetry which is dear to him. This his readers resent. We feel him there, as the suave showman, skillfully manipulating his characters; nipping, repressing; dexterously evading and ignoring [...] and so, perhaps, achieved symmetry and pattern, in themselves so delightful, all the same”.

¹⁹ “[...] the order, the form, the texture of my books”, “exquisite scheme”, “like a complex figure in a Persian carpet” (James, 1916, p. 20-21, 33).

²⁰ “The awkward age”, ou, em tradução direta, a idade embarcosa ou constrangedora, constituiria o momento na vida da adolescente, na Inglaterra vitoriana, quando ela, prestes a tornar-se disponível para o matrimônio, seria capaz de ouvir em eventos sociais as conversas mais liberais dos adultos sem perder, contudo, a “inocência” – esta última condição necessária para um bom casamento. Podemos de certo modo mais francamente defender que a questão central gira em torno do sexo, enquanto o embaraço envolveria, diríamos hoje, os descompasses relativos à posição subalterna a que a mulher é submetida na sociedade patriarcal.

²¹ “[...] the neat figure of a circle consisting of a number of small rounds disposed at equal distance about a central object”. É de James a ideia de que esse esboço pudesse ser ter um efeito “cabalístico” (*cabalistic*). (James, 1984, 1130-1131).

²² “[...] perpetual tutelage of the author’s presence”.

temos um grupo bem maior de perspectivas, muitas vezes alternando-se em poucos parágrafos e até mesmo no interior de um único.

Traduzindo em termos narratológicos,²³ estamos falando não apenas de focalizadores (aqueles que veem, percebem) humanos variados (a sra. Ramsay, Lily Briscoe, o sr. Bankes etc.), ou ainda de figuras inanimadas subitamente vitalizadas (as correntes de ar e o farol, por exemplo, na segunda parte do romance), mas também de narradores (aqueles que falam), sendo que estes por vezes podem assumir a posição de uma espécie de coletividade (“pessoas”). Mesmo esse esquema mostra alguma limitação. O tom indiscreto, de fofoca, que atribuímos às “pessoas” e que segue no parágrafo seguinte, torna-se pouco a pouco mais solene, mais poético e reflexivo. Auerbach duvida se são as mesmas pessoas que falam aqui. Paire um mistério, como na frase que dá ensejo a essas inquirições acerca da sra. Ramsay: quem teria dito: “never did anybody look so sad” (nunca ninguém pareceu tão triste)? Quem sabe, a “escritora” (em nosso caso, diríamos o narrador principal), mas, mesmo assim, se trataria de um sujeito que desconhece inteiramente o que se passa com a sra. Ramsay: teríamos “uma reprodução, que confina com o sobrenatural, da agitação de alguém que vislumbra o rosto de Mrs. Ramsay” (Auerbach, 2020, p. 575).

Mesmo se determinamos que a observação parte de um narrador externo, que dizer dos fragmentos, por vezes modificados, de “The Charge of the Light Brigade” (“A carga da brigada ligeira”), de Alfred Tennyson? Versos do poema sobre a desastrosa e trágica incursão militar britânica na batalha de Balaclava em 1854, durante a Guerra da Crimeia, contra o exército russo de Nicolai I, começam a aparecer no terceiro capítulo: “Stormed at with shot and shell” (“Atacados por balas e obuses”) e depois “Someone had blundered” (“Alguém cometera um erro”).²⁴ Em princípio a enunciação dos versos é atribuída a Ramsay, sem que o autor deles seja mencionado. Naturalmente imaginamos que seja um poema suficientemente conhecido, em especial entre os leitores de Woolf na época, mas há uma espécie de dissonância entre a conversa que Ramsay estava tendo com seu pupilo, ou o aparte que dirige ao filho, e o aspecto transtornado que ele em seguida assume, agitando as mãos como um sonâmbulo, quase derrubando o cavalete de Lily Briscoe, ao bradar os versos. Estaria ele encenando? Ou devemos de fato imaginá-lo imerso em um estado alterado, de extrema agitação? Certamente a fúria com que troveja as frases e percorre a cena não parece condizer com a natureza absolutamente doméstica da situação. E, em qualquer caso, nos escapa a motivação imediata: por que ele teria agido assim?

E, então, no capítulo VI, os versos já aparecem como que incorporados ao cotidiano, agora refletindo a inquietação da sra. Ramsay: “Mas o que teria acontecido? Alguém cometera um erro” (Woolf, 2000, p. 35).²⁵ Vemos que aos poucos os fragmentos vão adquirindo autonomia, como que refletindo a totalidade do grupo e, em certa medida, daquela geração prestes a submergir na Primeira Guerra Mundial. Assim, logo abaixo, os versos “Storm'd at with shot and shell, /Bodily they rode and well, / Into the jaws of Death” (Tennyson, 1882, p. 160) trans-

²³ Sigo, aqui, a distinção apresentada no início dos anos 1970 por Genette, em “O discurso da narrativa” (Figuras III, 2017) e seguida por Mieke Bal, em *Narratology* (2017).

²⁴ Sigo aqui tradução de Denise Bottmann (Woolf, 2013, pp. 20 e 23). Os versos de Tennyson (1882, p. 160), ligeiramente alterados em *To the lighthouse*, são: “Storm'd at with shot and shell” e “Some one had blunder'd”.

²⁵ “But what had happened? Someone had blundered.” (Woolf, 2000, p. 66).

figuram-se em “Stormed at **by** shot and shell, boldly **we** rode and well, **flashed through the valley** of death, **volleyed and thundered**” (Woolf, 2000, p. 160, grifo próprio).²⁶

Na tradução de Bottmann: “Atacados por balas e obuses, velozes e audazes cavalgamos, chispamos pelo vale da morte, sob rajadas e ribombos” (Woolf, 2012, p. 35). Além do deslocamento das linhas “Volley’d and thunder’d”, que ocorrem antes no poema, há toda uma série de apropriações no sentido de maior prosificação – o desdobramento das vogais que estavam ocultas pelas elisões, a letra minúscula para designar a morte, a disposição sequencial das linhas –, com destaque para a mudança do “they” (eles) para “we” (nós). Essas adaptações culminam no desenlace entre o cômico e o patético do entrecho, que converte o destino dos soldados que caem as mandíbulas da Morte ou do Inferno (do verso seguinte) na quase colisão de Ramsay com os seus convidados: “diretamente de encontro a Lily Briscoe e William Banks” (Woolf, 2013, p. 35).²⁷ Se podemos detectar um tom jocoso aqui, fruto do choque entre a gravidade da canção e a familiaridade da cena, a ignorância dos bravos soldados sobre a ordem que os levaria ao destino fatal parece acentuar-se nessa apropriação proleptica da sorte daquele grupo familiar. Ao olhar para o marido, a sra. Ramsay descobre que “havia acontecido alguma coisa, alguém cometera um erro. Mas não conseguia de maneira nenhuma atinar o que era” (Woolf, 2013, p. 35).²⁸ Algo semelhante ocorre com o uso do poema “The Castaway” (“O naufrago”), de William Cowper, na terceira parte, entre várias outras referências literárias do romance.

E, mesmo quando conseguimos identificar os falantes ou focalizadores, a localização espacial e temporal se mantém muitas vezes incerta. Entre parênteses, vemos o senhor Banks ao telefone, tornando-se por um momento porta-voz das reflexões acerca da sra. Ramsay. Sabemos que ele está em sua casa, mas quando teria ocorrido essa conversa entre ele e a sra. Ramsay? E onde se dá a observação sobre o ar triste da sra. Ramsay, que provoca o falatório das “pessoas”? Auerbach (2020, p. 575) chama de “cenário indeterminável, suprarreal [...], concreto e terrestre, mas não claramente determinado”. E, no entanto, esse espaço suprarreal surge da observação do instante da cena, a família reunida na casa de verão, nas ilhas Hébridas, mesmo que a própria situação (a lágrima de fato se formou? de fato correu?), bem como sua motivação (seria por causa do suicídio do antigo amante?) permaneçam incertas.

Essa breve explanação, baseada em Auerbach, mostra algumas diferenças entre o método de Woolf e o de James. Embora ela continue interessada na representação dos eventos cotidianos, a verdade é que a autoridade do narrador surge muito mais enfraquecida. As dúvidas recrudescem e a indicação dos elementos mais básicos da narração (quem fala e quem vê, espaço e tempo) se revela muitas vezes indefinida e, por vezes, indefinível. O padrão se desagrega ou toma proporções bem mais fragmentadas.

Já é possível encontrar, nas histórias de James, sinais bastante claros acerca dessa falência do narrador. No final de *The Portrait of a Lady* (*Retrato de uma senhora*), romance lançado em 1881, Caspar Goodwood procura Isabel em Londres, mas encontra apenas a sra. Stackpole, que tenta em vão reconfortá-lo: sua amada regressara para Roma, para o casamento infeliz com Osmond. O espanto do moço é o mesmo do leitor: só podemos nos indagar acerca das

²⁶ Os destaque são meus e indicam as alterações do romance.

²⁷ “[...] straight into Lily Briscoe and William Banks” (Woolf, 2000, p. 66).

²⁸ “[...] his closeness revealed to her (the jingle mated itself in her head) that something had happened, someone had blundered. But she could not for the life of her think what.” (Woolf, 2000, p. 55).

razões de Isabel, pois o narrador também não nos fornece nenhuma luz direta a respeito. A última vez que vimos a heroína, ela estava efetivamente correndo no escuro.

Dezesseis anos depois, em *What Maisie Knew (Pelos olhos de Maisie)*, temos um narrador que pouco a pouco vai perdendo o “controle” sobre o que se passa na consciência de sua protagonista. Trata-se de uma consciência, por sinal (como veremos), que, anteriormente no romance, ele soubera explorar com grande refinamento. No capítulo 26, Maisie já está em Boulogne, junto com seus pais adotivos, que haviam se casado com os genitores dela, de quem agora pretendem separar-se, e sua fiel governanta, a puritana sra. Wix. Permanecerá ela com o casal, em uma relação considerada proibida pela sociedade inglesa, já que sir Claude e a sra. Beale nem são formalmente divorciados (dos pais de Maisie) nem legalmente casados (entre si)? Atenderá ao apelo da sra. Wix por um “senso moral”? Durante esse seu espetacular processo de emancipação, o narrador confessa: “Na *impossibilidade* de acompanhar as inaudíveis etapas de sua trajetória mental, sou obrigado a lançar mão do tosco expediente de dar-lhes [aos leitores] minha palavra que [...]” (James, 2010, p. 280, grifo próprio).²⁹ Depois: “não sei se Maisie teria ao menos uma vaga consciência da lei que regia a própria vida e que a levara a educar os adultos com quem convivia de modo a capacitá-los nesse sentido” (James, p. 281, grifo meu). Esse sentido constitui uma reviravolta segundo a qual a moça agora “promovia [...] o desenvolvimento” dos adultos.³⁰ Num tipo de efeito especular, comum no romance, o narrador *não sabe* se Maisie *sabe* algo sobre si mesma. No final, tendo ela tomado sua decisão, sobre cujas razões, aliás, à maneira de Isabel, só se pode conjecturar, somos conduzidos a uma espécie de ponto cego, por assim dizer, representado pelo olhar obnubilado da governanta. Tal como o narrador, ela não sabe o que Maisie sabe: “A sra. Wix olhou-a de esguelha. Ainda conseguia se surpreender com o que Maisie sabia” (p. 355).³¹

Ainda que seja plausível concluir, portanto, que o narrador jamesiano por vezes também desconheça as razões de suas personagens, pode-se dizer que essa “cegueira” agora como que invadiu a cena:

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente [...] não contempla Mrs. Ramsay com olhos de quem sabe, mas sem de quem duvida e interroga [...] Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que à própria personagens ou ao leitor. Tudo se resume, portanto, à questão da posição do narrador diante da realidade do mundo que representa; postura que é, precisamente, totalmente diferente da postura

²⁹ “I so despair of tracing her steps that I must crudely give you my word [...]” (James, 2003, p. 592). O tradutor toma alguma liberdade vertendo “crudely” por “tosco expediente”, mas pouco antes o narrador de fato usara a expressão “our rough method” (nossa método grosso).

³⁰ “I am not sure that Maisie had not even a dim discernment of the queer law of her own life that made her educate to that sort of proficiency those elders with whom she was concerned. She promoted, as it were, their development” (James, 2003, p. 592).

³¹ “Mrs. Wix gave a sidelong look. She still had room for wonder at what Maisie knew” (James, 2003, p. 649). Sobre as questões envolvendo as estratégias narrativas, bem como os dilemas e limites éticos ligados à alteridade caracterológica, ver de Dorothy J. Hale, *The Novel and the New Ethics* (Stanford University Press, 2020), em especial o capítulo “Henry James and the Development of the Novelistic Aesthetics of Alterity”, em que ela analisa o problema, em grande parte, a partir de *What Maisie Knew*.

daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com segurança objetiva, tal como antes ocorria de um modo geral (Auerbach, 2013, p. 577-578).

O que temos, com maior segurança, são os tais “reflexos na consciência das personagens” a que Auerbach se refere. Retornemos, então, à ideia de Woolf de que as emoções da pequena Maisie só nos atingem depois de rebatidas (*glancing off*) pela mente de outra pessoa. Aqui, Woolf parece estar se referindo à mente do autor, capaz de criar as simetrias e padrões. De fato, em James, conseguimos enxergar com maior clareza esse cuidadoso planejamento, por meio do qual divisamos alguns motivos gerais no enredo. Joyce Carol Oates, quando assinava Joyce Oates Smith (1964, p. 120), fornece-nos algumas ideias sobre como poderíamos descrever esse plano geral: “pastoral”, “mito da queda”, “educação” (este último, em sentido próximo ao do romance de formação). Não precisamos subscrever nenhuma dessas formas simbólico-éticas; o que salta à vista, porém, é o fato de que parece ser mais oportuno discutir tais estruturas em torno da ficção de James do que na de Woolf.³²

Mas há outro ponto, na realidade o principal no artigo de Oates, que diz respeito ao modo como, tanto em James quanto em Woolf, entra em jogo o que ela chama de “art of relationships”, a arte dos relacionamentos ou das relações. Pois as refrações ou rebatimentos da luz das personagens que atingem o leitor não se dão apenas a partir das super-refinadas lentes do autor, mas, como a jovem Virginia intuiu, da maneira como essas lentes estão dispostas de modo a refletir a relação entre essa personagem e muitas outras. Para não nos estendermos, no caso de James, basta o exemplo examinado por James Wood (2011, p. 28), acerca de um trecho inicial de *Pelos olhos de Maisie*, a maneira como os “tateares” da menina (Wood chama de “confusão”) revelam ao menos três perspectivas diferentes: o “juízo materno e adulto oficial” acerca da sra. Wix, “a visão de Maisie sobre a visão oficial” e a “visão de Maisie” sobre a governanta, de modo que a consciência de Maisie reflete, aproximando-se e afastando-se do carinho e constrangimento que sente com relação à sra. Wix, e da admiração, respeito e terror que experimenta por sua mãe e as amigas dela (Wood, 2011, p. 19-44).³³

Oates destaca a mestria de James nessa arte dos relacionamentos, chegando a afirmar que, nos últimos romances do autor, ele se destacaria primariamente como criador de relações e somente em segundo plano como criador de personagens. Da mesma forma, os romances de Woolf, como os tardios de James, caracterizam-se, às vezes, por uma “obsessão quase alucinatória com a essência da experiência psíquica” (Smith, 1964, p. 125).³⁴ Mas as relações se ampliam e se intensificam extraordinariamente com Woolf, ultrapassando o viés ético que perpassa os vínculos jamesianos e incluindo, de modo muito mais inopinado, contínuo e entrecortado, nexos não apenas com outras mentes, mas também com sujeitos

³² Oates reflete aqui, por exemplo, sobre ideia da inocência perdida de heroínas que seriam antes herdeiras de Hilda, de *The Marble Faun*, de Hawthorne, do que de Clarissa, de Richardson – fruto, nesse aspecto, mais de um substrato mítico do que realista. Em troca, a experiência da vida lhes forneceria uma espécie de educação compensatória em direção à realidade do self e do mundo. É o caso de Isabel Archer, de *Retrato de uma senhora*; Maisie, de *Pelos olhos de Maisie*; Maggie Verver, de *A taça de ouro*; Milly Theale, de *As asas da pomba*; Fleda Vetch, de *Os espólios de Poynton* e também de Lambert Strether, de *Os embaixadores* (Smith, 1964, p. 120).

³³ Wood examina aqui o procedimento do discurso indireto livre de James, o qual adaptamos, sem entrarmos na especificidade técnica, para o ponto que estamos tentando esclarecer.

³⁴ “...nearly hallucinatory obsession with the essence of psychic experience”.

indeterminados, seres e forças misteriosas, além de objetos e coisas subitamente animados. Nesse mundo fantasmagórico, em que os seres adquirem por vezes feição fantasmática, a natureza indiferente, em constante metamorfose, ruindo, transformando-se, renascendo, enfoca e reflete o mundo dos vivos, enquanto estes últimos acabam, por vezes, tornando-se a própria a coisa que observam, como quando a sra. Ramsay repentinamente se transmuta na luz do farol que vinha contemplando (Woolf, 2013, p. 66).

Esse estado vital de relatividade permanente conjuga-se, em especial em *Ao farol*, com o mundo da arte, de modo que as relações de vida encetadas pela sra. Ramsay de certo modo espelham e se completam, no fim, com as relações estabelecidas pela arte. Sabemos que o romance termina com Lily Briscoe finalizando enfim sua pintura, sua “visão”, o quadro daquela domesticidade que ela vinha em vão tentando capturar desde o início da história. Sua obra somente se completa após muitos anos se passarem, com a guerra e muitas mortes, incluindo a da figura principal da sua composição, a sra. Ramsay, a qual acaba de certo modo efetivamente se tornando, no quadro final de Lily, um dos “distintos fantasmas” criticados pela jovem Virginia Stephens.

Para Oates Smith (1964, p. 128), há um quê de insatisfatório nesse desfecho, com “as complexidades da arte submetidas com demasiada facilidade às demandas da arte”.³⁵ Poderíamos dizer, nos termos que vimos acompanhando: o padrão mais “geométrico” de James, como que se infiltrando pelas margens, enfim se impõe. Se Oates estiver certa, portanto, talvez haja aqui um traço residual do controle promovido pela mente do/a autor/a, algo do domínio do plano geral que divisamos nos romances de James, da aparência fantasmática de “fechamento” que a arte mais tradicional parecia exigir, mas que Woolf, diante de novas circunstâncias históricas e sociais, com a ruína dos oitocentos definitivamente a seus pés, não podia mais, de modo geral, conscientemente, nem aceitar, nem emular.

Voltando à frase de James, as relações nunca se interrompem e caberia ao artista traçar, “por uma geometria própria”, o círculo dentro do qual elas *parecem* parar. Para Woolf, o erro talvez residisse nesse ponto. “Fora com diagramas!”, dizia Aires em *Esaú e Jacó*. Fora com padrões e simetrias, precariamente arremedamos, fora com a geometria e círculos. Somente assim a arte, sacrificando como que a si própria, lograria chegar um pouco mais perto da substância mágica ou degradada da vida.

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. Ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2020.

BALL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 4. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. Chicago: The Chicago University Press, 1983.

BROOKS, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narratives*. Cambridge: Harvard University Press, 194.

³⁵ “[...] the complexity of life delivered over much too glibly to the demands of art”.

GENETTE, Gérard. *Figuras III*. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

JAMES, Henry. *The Letters of Henry James*. Ed. Percy Lubbock. Auckland: The Floating Press, 2015. E-book.

JAMES, Henry. *A arte do romance*: antologia de prefácios. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Editora Globo, 2003.

JAMES, Henry. *Henry James: Literary Criticism*. New York: The Library of America, 1984. v. 2.

JAMES, Henry. *A morte do leão*: histórias de artistas e escritores. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JAMES, Henry. *The Figure in the Carpet*. Boston: Le Roy Phillips, 1916.

JAMES, Henry. Prefácio. In: JAMES, Henry. *Os embaixadores*. Tradução de Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 13-35.

JAMES, Henry. *The Portrait of a Lady*. Nova York: Barnes & Noble Classics, 2004.

JAMES, Henry. *Pelos olhos de Maisie*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Penguin/Companhia, 2010.

JAMES, Henry. *What Maisie Knew*. In: JAMES, Henry. *Novels 1896-1899*. New York: The Library of America, 2003. p. 395-650.

JAMES, Henry. *The American Scene*. In: JAMES, Henry. *The Collected Travel Writings*. New York: The Library of America, 1993. p. 351-736.

JAMESON, Fredric. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013.

LUBBOCK, Percy. *The Craft of Fiction*. London: Jonathan Cape, 1935.

ROSENBAUM, S. P. Introduction. In: SONOMA STATE UNIVERSITY, v. 26, California, 1986. *Virginia Woolf Miscellany*. Department of English. Rohnert Park: Sonoma State University, 1986.

SMITH, J. Oates. Henry James and Virginia Woolf: The Art of Relationships. *Twentieth Century Literature*, v. 10, n. 3. Hempstead: Hofstra University, 1964.

TENNYSON, Alfred. *Complete Works*. Ed. By Michael Baron. New York: R. Worthington, 1882.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOOLF, Virginia. *Collected Essays*. London: The Hogarth Press, 1966. 2 v.

WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf: 1912-1918*. Ed. Andrew McNeillie. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1987. v. 2.

WOOLF, Virginia. *The Complete Works*. [S. l.]: Centaurus Classics, 2016. Kindle ed.

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Ed. by Stella Mcnichol, with an introduction and notes by Hermione Lee. London: Penguin Books, 2000. E-book.

WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Tradução de Ana Carolina Mesquita e Marcelo Pen. Rio de Janeiro: Tordesilhas, 2023.

Quem lê os romances de Miss Edgeworth? reflexos irlandeses em *Jacob's Room* (1922), de Virginia Woolf

*Does Anyone Ever Read Miss Edgeworth's Novels?
Ireland in Jacob's Room (1922)*

Thiago Rhys Bezerra Cass
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
bezerracass@usp.br
<https://orcid.org/0000-0002-5647-4462>

Resumo: Virginia Woolf enxergava *Jacob's Room* (1922) como seu primeiro romance experimental. Discutiremos como essa consciente ruptura com as práticas ficcionais e narrativas da novelística realista, frequentemente associada ao trauma da Primeira Guerra, é saturada por alusões à violência política na Irlanda, país que Woolf visitaria somente na década de 1930. Por outro lado, demonstraremos as afinidades temáticas e construtivas entre *Jacob's Room* e o romance inaugural de uma escritora irlandesa por quem Woolf afetava desdém ou indiferença: *Castle Rackrent* (1800), de Maria Edgeworth.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Maria Edgeworth; *Jacob's Room* (1922); *Castle Rackrent* (1800); Irlanda.

Abstract: Virginia Woolf deemed *Jacob's Room* (1922) her first experimental novel. This deliberate break with realism's hereditary practices and conventions is often associated with the trauma of the Great War. My reading of *Jacob's Room*, however, foregrounds direct and indirect allusions to the ever-growing political violence in Ireland, a country Woolf would visit only in the 1930s. Moreover, I discuss thematic and constructive affinities between *Jacob's Room* and a novel by an Irish writer whom Woolf avowedly despised: *Castle Rackrent* (1800), by Maria Edgeworth.

Keywords: Virginia Woolf; Maria Edgeworth; *Jacob's Room* (1922); *Castle Rackrent* (1800); Ireland.



O alto-falante irlandês

Virginia Woolf visitou a Irlanda uma única vez, por pouco quase duas semanas, de 26 de abril a 9 de maio de 1934, para “fazer um tour pela costa ocidental do país e visitar Bowen’s Court, a morada ancestral de sua amiga Elizabeth Bowen” (Patten, 2022, p. 146, tradução própria).¹ Pelo que se depreende de seu diário, não ficou muito impressionada. Descreve o país como uma terra úmida, marcada pela pobreza extrema, por vilarejos lúgubres, pela melancolia e pelo isolamento. Suas praias virgens seriam cobertas pelas brumas e açoitadas pelos ventos. Comenta que construções seculares, como casarões, estalagens e igrejas, encontravam-se dilapidados, caindo aos pedaços. “Uma mistura de Itália, Grécia & Cornualha” (Woolf, 1983, p. 209, tradução própria).² Viajar pela Irlanda, com suas ruínas e sua paisagem verdejante, seria, portanto, quase como uma volta ao passado, ao tempo em que Elizabeth I ainda reinava na Inglaterra.

Woolf reserva algumas observações um tantinho menos acerbas para os habitantes daquele país pobre e supostamente atrasado. Ao perambular de Glengarifa Dublin, passando por lugares como Adare e Galway, Woolf parece divertir-se com a incontrolável loquacidade das pessoas que encontra pelo caminho e em suas paradas. No dia em que chega à Irlanda, depara-se com um estalajadeiro que parece saído dos escritos de Tchékhov e “que ansiava conversar”³ (Woolf, 1983, p. 2010, tradução própria) para aplacar a sua solidão e dividir lamúrias ante a emigração em massa, provavelmente rumo aos Estados Unidos. Na entrada de 2 de maio, uma quarta-feira, pontifica que seus anfitriões daquele dia, os Bowens, devotavam sua energia inesgotável apenas a risos, piqueniques e conversas. No dia seguinte, anota suas impressões da proprietária do Glenbeigh Hotel, a senhora Fitzgerald. Esta seria, de acordo com Woolf (1983, p. 212-213, tradução própria), “a perfeição da conversa irlandesa”.⁴ “[N]ão consigo capturar”, continua Woolf, “as frases fluentes, mas bem alinhadas; a linguagem rica e sem embaraço; a disposição, a destreza e a sagacidade do arranjo”.⁵ Tanto palavrório, no entanto, traria alguns contratemplos para uma escritora e leitora de romances, como a própria Virginia Woolf. “Copiar conversas não é muito interessante”, sentencia. “As pessoas dizem as mesmas coisas várias e várias vezes” (Woolf, 1983, p. 211, tradução própria).⁶ No hotel da senhora Fitzgerald, a inglesa se queixa: “decididamente não consigo ler Proust com toda essa arenga” (Woolf, 1983, p. 211).⁷ Mais especificamente, a logorreia irlandesa soava, para Woolf, infensa à forma do romance. “Por que essas pessoas não são os maiores romancistas do planeta?”,⁸ pergunta-se (Woolf, 1983, p. 211, tradução própria). “Por que a senhora F. não

¹ “[...] to tour the west coast of the country and visit Bowen’s Court, the ancestral home of her friend Elizabeth Bowen”. Salvo disposição em contrário, todas as traduções são de minha autoria.

² “A mixture of Greece, Italy & Cornwall.”

³ “[...] who longed to talk.”

⁴ “[...] the perfection of Irish conversation.”

⁵ “[...] I can give no notion of the flowing, yet formed sentences, the richness & ease of the language; the lay out, the dexterity & the adroitness of the arrangement.”

⁶ “To copy down conversation is not very interesting. People say the same thing over & over again”.

⁷ “[...] I certainly can’t read Prou[s]t with such a patter going on.”

⁸ “Why aren’t [sic] these people the greatest novelists in the world?”

é uma grande romancista?” (Woolf, 1983, p. 211, tradução própria).⁹ Na Irlanda, Woolf especula, conversar seria uma atividade quase inebriante. Em tais conversas, contudo, e inclusive naquelas conduzidas pela falante senhora Fitzgerald, revelava-se para Woolf a natureza cruel [*heartless*] dos irlandeses, cheia dum sarcasmo frio e indiferente. Palavras melodiosas como as da senhora Fitzgerald trairiam um espírito “certeiro, preciso, controlador, perspicaz, cheio de praticidade e analítico” (Woolf, 1983, p. 213, tradução própria).¹⁰ São atributos, Woolf (1983, p. 214, tradução própria) parece insinuar, inadequados a um romancista: “O alto-falante irlan-dês é inferior, como tudo nesta terra miserável”.¹¹

Os registros da viagem de Woolf à Irlanda podem soar ofensivos ou problemáticos às práticas de leitura hodiernas, informadas, na expressão de Rita Felski (2015, p. 1-5, tradução própria), por um “estilo de pensar”¹² em que se correlaciona crítica a termos como “desmas-carar, expor, subverter, desemaranhar, desmistificar, desestabilizar, debater ou indignar-se”.¹³ Com efeito, estudos que se confrontam com os escritos de Woolf sobre a Irlanda são mar-cados por inequívoco tom moral e político, por uma completa indiferença ante o estético e por um perscrutar vigilante por indícios de impureza, para parafrasearmos ou tomarmos de empréstimo algumas generalizações de Terry Eagleton (2017) sobre a crítica universitá-ria contemporânea.¹⁴ Por exemplo, Paul E. H. Davis (2006, p. 38) faz muxoxo e reclama que Woolf tece generalizações sobre a literatura irlandesa que são simultaneamente superficiais e injustas. E John Nash (2013) toma as observações de Woolf quanto à suposta loquacidade dos irlandeses como sintomáticas de uma “presunção imperial”.¹⁵ Como observa Hermione Lee (1995, p. 129-150), num ensaio publicado há quase 30 anos, quando o que se costumava chamar de politicamente correto ainda se encontrava no nascedouro, muitos dos escritos de Woolf, especialmente aqueles que não tencionava trazer ao escrutínio público, como as suas cartas e seus diários, hoje poderiam ser classificados como “discurso de ódio”¹⁶ ou “palavras de combate”,¹⁷ a requerer tutela, disciplina ou supervisão.¹⁸

Ainda que controversa, a acrimônia de Woolf enfeixa as potencialidades e os limites dos paradigmas hereditários do comparatismo britânico, conforme praticado até a Segunda

⁹ “Why isn’t Mrs F. a great novelist?”

¹⁰ “[...] on the spot, accurate, managing, shrewd, hard headed, analytic.”

¹¹ “[...] the Irish loudspeaker is inferior like everything else in this down trodden land.”

¹² No original: “thought style”.

¹³ “[...] unmask, expose, subvert, unravel, demystify, destabilize, take issue, and take umbrage.”

¹⁴ Trecho integral: “The high moral or political tone, the air of spiritual superiority, the wariness of the aesthetic, the suspicion of outward appearances as deceitful, the search for an inner truth that’s hard to come by, the anxious scanning for symptoms of impurity, which is also to be found in the cult of political correctness [...].” Eagleton se refere especialmente à crítica universitária norte-americana. No entanto, como observa o próprio Eagleton, esse zelo quase missionário existe também noutras paragens (no original: “none of this of course is peculiarly American”).

¹⁵ “[...] imperial presumption.”

¹⁶ “[...] hate speech.”

¹⁷ “[...] fighting words.”

¹⁸ Em julho de 2024, enquanto redigia este artigo, as intermináveis guerras culturais de nossos tempos conver-giram em torno de uma estátua de Virginia Woolf, na praça Tavistock, em Londres. Um projeto do Camden’s People Museu afixou um QR Code à estátua. Quem mirar o celular lerá, dentre outras coisas, que, nas cartas e diários de Woolf, há “descrições e comentários desafiadores e ofensivos sobre raça, classe e aptidão, que hoje consideraríamos inaceitáveis” (“challenging, offensive comments and descriptions of race, class and abi-lity which we would find unacceptable today”). Numa coluna de opinião publicada pelo conservador *Daily*

Guerra. Aqui, “o estudo de textos literários era conduzido como um modo de crítica cultural e sofisticação intelectual, em vez de uma especialidade filológica” (Leerssen, 2019, p. 3, tradução própria).¹⁹ Há – para retomarmos a expressão de Nash (2013) – uma inequívoca “presunção imperial”, que se julga capaz de, num só golpe, captar e destilar as complexidades do outro, mas há também o reconhecimento, que por vezes escapa ao pedantismo dos doutores e catedráticos, de que a forma literária tem inflexões culturais e, por extensão, nacionais. Como observa a própria Woolf (1984, p. 173) em “The Russian Point of View”, o estrangeiro, a despeito de seus preconceitos, por vezes lança um olhar penetrante à literatura e à sociedade com as quais não é familiarizado, talvez porque não se perca em questiúnculas e minudências:

Uma precisão e um distanciamento especiais, um ângulo de visão agudo, o estrangeiro por vezes obtém, mas não a ausência de autoconsciência, aquele desembaraço, camaradagem e senso de valores comuns que correspondem à intimidade, e à sanidade, e à reciprocidade ligeira do trato familiar (Woolf, 1984, p. 173, tradução própria).²⁰

Assim, no diário de Woolf, vislumbra-se – ainda que de maneira simplificadora – uma fecunda e recorrente tensão entre um gênero ao qual a autora atribuía origens inglesas, o romance,²¹ e a voz do irlandês. É uma tensão que, décadas antes da viagem de Woolf à Irlanda, fora lapidarmente tematizada em *O retrato do artista quando jovem* (1916), de James Joyce (2016, p. 232), quando o protagonista, Stephen Dedalus, discute a etimologia duma palavra com seu professor, um jesuíta inglês. Pondera Dedalus:

A língua em que nós estamos conversando é dele antes de ser minha. Como são diferentes na boca dele e na minha voz palavras como *home*, *Christ*, *ale*, *master!* Eu não posso dizer nem escrever essas palavras sem que meu espírito se inquiete. A língua dele, tão familiar e tão estrangeira, será sempre para mim uma segunda língua.

Essa tensão, em que a voz do irlandês parece soar a um só tempo familiar e estrangeira numa narrativa novelística, converteu-se em princípio composicional de *Castle Rackrent, an Hibernian Tale* (1800), o romance inaugural duma escritora irlandesa por quem Woolf parecia nutrir sentimentos contraditórios: Maria Edgeworth.

Telegraph, a sobrinha-neta de Woolf, Emma Woolf, afirmou que “os wokerati arruinaram uma estátua da minha tia-avó Virginia Woolf” (“The wokerati have ruined a statue of my great-aunt Virginia Woolf”) (cf. Leszkiewicz, 2024, tradução própria).

¹⁹ “[...] the study of literary texts was conducted as a mode of cultural criticism and intellectual connoisseurship, rather than as a philological specialism.”

²⁰ “A special acuteness and detachment, a sharp angle of vision the foreigner will often achieve; but not that absence of self-consciousness, that ease and fellowship and sense of common values which make for intimacy, and sanity, and the quick give and take of familiar intercourse.”

²¹ Num ensaio sobre Daniel Defoe, republicado na primeira série de *The Common Reader*, Woolf (1984, p. 87, tradução própria) afirmaria que o autor de *Robinson Crusoe* (1719) e *Moll Flanders* (1722) “foi efetivamente um dos primeiros a moldar o romance e a lançá-lo em sua rota” (“one of the first indeed to shape the novel and launch it on its way”).

“Miss Edgeworth”

Ao contrário de outras romancistas do período compreendido entre a Restauração de 1660 e a Grande Reforma Eleitoral de 1832, como Aphra Behn, Frances Burney ou Jane Austen, Woolf (2019) não nomeia Edgeworth em *A Room of One's Own* (1929) como uma de suas predecessoras, que, sem privacidade nem dinheiro, desbravaram as possibilidades do romance. É uma omissão surpreendente, porquanto Edgeworth era a escritora mais admirada das ilhas britânicas nas primeiras décadas do século XIX (Ó Gallchoir, 2005, p. 1). Até onde sei, antes de sua viagem à Irlanda, Woolf voltara sua atenção para Edgeworth apenas num ensaio publicado no *Times Literary Supplement*, intitulado *Turbans and Chariots*, no dia 9 de dezembro de 1909, quando ainda era uma jovenzinha de quase 28 anos. Trata-se duma resenha de *Maria Edgeworth and Her Circle in the Days of Buonaparte and Bourbon*, uma obra recém-publicada de Constance Hill. Logo no período de abertura, Woolf nota que Hill jamais se pergunta se alguém ainda lê os romances de Miss Edgeworth. Talvez Hill acredite que alguém ainda leia; talvez Hill não se importe. Tanto faz. Para Woolf (1986, p. 316, tradução própria), Edgeworth e sua obra parecem elusivas, difíceis de se apreender, ainda mais num estudo tão medíocre quanto o de Constance Hill. Afirma:

Em comum com todas as escritoras do século XVIII, Miss Edgeworth era incrivelmente modesta. Seus hábitos eram tais que ninguém poderia tomá-la como uma pessoa notável, muito embora seja desnecessário provar isso. Era diminuta, feiosa e escrevia circunspectamente desde a sua escrivaninha na sala de estar da família. Não obstante, ela tudo observava e, com seus afins, conversava bem sobre literatura francesa antiga clássica e ouvia as histórias da Revolução com simpatia.²²

Woolf talvez ignorasse que Edgeworth não só ouviu as histórias que permeavam a Era das Revoluções. Em diversos romances, Edgeworth tentou novelizar a atribulada situação dos irlandeses no período compreendido entre a decapitação dos Bourbons e a vitória britânica nos campos de Waterloo. Mais precisamente, apresentam-se os tumultuados eventos da história irlandesa entre a última década do século XVIII e a primeira década do século XIX como inextricavelmente atados à “ansiedade britânica, bem como às respostas políticas, quanto a uma revolução à moda francesa na metrópole e no Império” (Rooney, 2013, p. 118, tradução própria).²³ Em *Ennui* (1808), por exemplo, o entediado e ocioso protagonista, Glenthorn, vê-se enredado pela Rebelião de 1798. Inspirada pela Revolução Francesa e contando com a ajuda do governo francês, a Sociedade dos Irlandeses Unidos (Society of United Irishmen) buscou extirpar da Irlanda a chamada Ascendência Protestante, formada por proprietários de terras de origem inglesa e escocesa (Corbett, 2002, p. 297-322). Edgeworth testemunhou ela própria as consequências dessa agitação sedicosa. Numa carta de 5 de setembro de 1798, dirigida à

²² “In common with all the women writers of the eighteenth century, Miss Edgeworth was strikingly modest. Her habits were such that no one would have taken her for a remarkable person, but it is scarcely necessary to be at such pains to prove it. She was diminutive in figure, plain in feature, and wrote demurely at her desk in the family living-room. Nevertheless, she observed everything, and in congenial company talked well upon ‘old French classic literature’ and listened sympathetically to stories of the Revolution.”

²³ “The history of Ireland in the 1790s is invariably tied up in British anxieties about, and political responses to, the threat of French-style revolution at home and across the empire.”

sua tia Margaret Ruxton, descreve a deterioração da paz em Edgeworthstown, a cidadezinha na qual se situava a propriedade ancestral de sua família:

O comboio das munições, a conter quase três barris de pólvora acondicionados em cofres de estanho, pegou fogo e estourou no caminho para Longford. O homem que conduzia o comboio explodiu em átomos – nada se encontrou dele –, dois dos cavalos morreram, outros foram despedaçados e seus membros espalharam-se para longe. A cabeça e o tronco de um homem foram encontrados a cento e vinte jardas do local [...] (Pakenham, 2018, posição 1023, tradução própria).²⁴

Em *Ennui*, Glenthorn é envolto por “alarmas dos rebeldes, e dos franceses, e dos legistas”, cujas “marchas, galopadas e disputas” deixam-no “em agitação contínua” (Edgeworth, 1999, p. 247-248, tradução própria).²⁵ Nada se iguala, contudo, ao radicalismo de seu já mencionado romance inaugural, *Castle Rackrent*, investido em tornar inteligível um longo e inexorável processo de imersão na desordem, ainda que, de acordo com subtítulo, apenas se ativesse aos “fatos e [...] hábitos dos fidalgos irlandeses anteriores a 1782”.²⁶ De maneira revolucionária (perdão pelo trocadilho!), Edgeworth figura a experiência dum período de enorme agitação e violência políticas pelos olhos e, sobretudo, sob a voz dum camponês irlandês, Thady Quirk (ou Thady honesto, como prefere ser chamado), que faz as vezes de um narrador em primeira pessoa posicionado num desconcertante limbo diegético, a integrar o universo ficcional sem, no entanto, intervir de maneira ostensiva no seu direcionamento.

A figuração dessa perspectiva irlandesa força Edgeworth a subverter as convenções e os limites do romance realista britânico, sob as quais as já citadas Frances Burney e Jane Austen operavam ou operariam. Num nível, *Castle Rackrent* ventriloquiza uma linguagem inequivocamente demótica. A narrativa de Thady é coalhada de *Irish Bulls*, de termos e construções sintáticas recorrentes entre as classes mais baixas da Irlanda, mas completamente estranhas aos ouvidos sisudos dos meios letRADOS de Londres ou Edimburgo. “O autor destas memórias”, assevera-nos uma persona editorial, “era um velho capataz iletrado” (Edgeworth, 2008, p. 3, tradução própria).²⁷ Citarei o parágrafo de abertura de *Castle Rackrent*, para que possamos ouvir Thady em minha tradução improvisada:

Tendo, por conta da amizade com a família, em cuja propriedade rural, louvados sejam os Céus!, eu e os meus vivemos sem pagar aluguel desde tempos imemoriais, voluntariamente me encarregado de publicar as Memórias da Família Rackrent, creio que seja meu dever falar de saída umas coisinhas sobre mim.
– Meu nome é Thady Quirk, muito embora na família eu seja conhecido por

²⁴ “The ammunition cart, containing nearly three barrels of gunpowder packed in tin cases, took fire and burst half way on the road to Longford. The man who drove the cart was blown to atoms – nothing of him could be found – two of the horses were killed, others were blown to pieces and their limbs scattered to a distance – the head and body of a man were found a hundred and twenty yards from the spot [...]”

²⁵ Trecho integral: “[...] the alarms of the rebels, and of the French, and of the loyalists; and the parading, and the galloping, and the quarrelling, and the continual agitation in which I was kept, whilst my character and life were at stake, relieved me effectually from the intolerable burden of ennui.”

²⁶ “[...] facts, and [...] manners of the Irish squires, before the year 1782”. O ano citado é o que se estabelece o Parlamento irlandês autônomo, em Dublin. O Parlamento seria dissolvido com a União entre Grã-Bretanha e Irlanda, em 1801.

²⁷ “The author of the following memoirs [...] was an illiterate old steward.”

nenhum outro que “*Thady honesto*” – depois, no tempo de Sir Murtagh, já morto, lembro deles me chamarem de “*velho Thady*”, e hoje eu sou “*pobre Thady*” – pois visto um casaco comprido, no inverno e no verão, pois é muito prático, pois nunca meto os braços nas mangas (são quase novas), embora seja quase o dia de Todos os Santos. Eu uso assim faz uns sete anos, preso por um só botão em volta do meu pescoço, como uma capa [...] (Edgeworth, 2008, p. 7-8, tradução própria).²⁸

Para acomodar essa voz, Edgeworth a emoldura com sucessivos paratextos: prefácios, notas de rodapé e um copioso glossário, os quais são vazados não no hiberno-inglês demótico de Thady, mas num castiço inglês metropolitano. Por exemplo, há uma nota logo na primeira página do entrecho ficcional de *Castle Rackrent*, quando Thady afirma que dará início à sua estória numa segunda-feira de manhã. Na nota, uma persona editorial afirma que nenhum grande empreendimento começa na Irlanda senão numa segunda-feira. Todos os dias entre a promessa desse empreendimento e as segundas-feiras são, portanto, desperdiçados. E, quando efetivamente se chega à segunda-feira, posterga-se o empreendimento para a próxima segunda-feira. Todo esse etnografismo, postiço ou não, de um lado torna a alteridade do narrador acessível ao leitor inglês. Afinal, *Castle Rackrent*, embora escrito por uma anglo-irlandesa e ambientado na Irlanda, foi publicado na Inglaterra, por uma prestigiosa casa editorial londrina, a de Joseph Johnson. Como observa Claire Connolly (2020, p. 665, tradução própria), há um habilidoso manejo de “uma série de transições por entre irlandês e inglês, oralidade e impresso, temporalidades e culturas”.²⁹ Por outro lado, como fica óbvio na nota sobre as segundas-feiras, pelo uso consciente e deliberado de metalepses, ou colisão de registros, há uma colisão de níveis narrativos (Mullen, 2013-2014, p. 236). Com efeito, os paratextos erodem a autonomia do narrador e, reflexivamente, indicam que o próprio ato de narrar está em disputa em *Castle Rackrent*.

Significativamente, esse romance de Edgeworth também correlaciona o ato de narrar à inação ou perda de agência. Thady é mero funcionário do Castelo Rackrent, na Irlanda. É apenas espectador de quatro gerações de herdeiros da Ascendência Protestante, que se sucedem no controle da propriedade, num “carnaval de desordem” (Kreilkamp, 1998, p. 27, tradução própria).³⁰ Cada herdeiro é mais cruel, mendaz, imprudente e perdulário que o outro. Um deles, Sir Murtagh, por exemplo, semeia animosidade na vizinhança, pois processa ao leu seus arrendatários e inquilinos. Outro, Sir Kit, por anos trancafa a esposa para extorqui-la, mas é morto num duelo. Nenhum dos donos do Castelo consegue gerar descendentes, numa alegoria óbvia de futilidade e esterilidade, de molde que a propriedade

²⁸ “Having, out of friendship for the family, upon whose estate, praised be Heaven! I and mine have lived rent-free time out of mind, voluntarily undertaken to publish the Memoirs of the Rackrent Family, I think it my duty to say a few words, in the first place, concerning myself. – My real name is Thady Quirk, though in the family I have always been known by no other than ‘*honest Thady*’ – afterward, in the time of Sir Murtagh, deceased, I remember to hear them calling me ‘*old Thady*;’ and now I’ve come to ‘*poor Thady*’ – for I wear a long greatcoat winter and summer, which is very handy, as I never put my arms into the sleeves, (they are as good as new,) though, come Holantide next, I’ve had it these seven years; it holds on by a single button round my neck, cloak fashion [...].” Para outra tradução desta passagem, mas que consultei com proveito, ver a dissertação de mestrado de Natalia Ferrigolli Campos (2024, p. 162).

²⁹ Trecho integral: “Edgeworth’s ability to manage this array of transitions between and across Irish and English, orality and print, times and cultures”.

³⁰ “[...] carnival of disorder.”

é invariavelmente transmitida aos colaterais. O ciclo apenas se interrompe quando o filho do próprio Thady, Jason, um advogado ardiloso que há pouco se convertera ao protestantismo, processa o último herdeiro, Sir Condy, a quem emprestara vultosas somas, e toma o castelo dos Rackrent para si, sem que Thady consiga (ou queira?) intervir: “Não direi nada” (Edgeworth, 2008, p. 96, tradução própria), conclui o narrador que tantas vezes se confronta com a impossibilidade de falar.³¹

A estrutura episódica do enredo, a revolver em torno de um lugar, o Castelo ou casarão, e não dum protagonista, captura a paisagem social e política da Irlanda do final do século XVIII, marcada pela perda de autonomia nacional, com a dissolução do Parlamento em 1800, a pobreza extrema de sua gente e os tumultos sediciosos, nos quais se ouviam inegáveis ecos da Marselhesa. Edgeworth, portanto, se confronta com um impasse: como ficcionalizar, como tornar narrável e palatável, esse quadro social caótico?³² Profundamente versada nos textos dos expoentes do Iluminismo escocês, Edgeworth decerto tinha familiaridade com a *História da Inglaterra* (1754-1762), de David Hume (1983, p. 3, tradução própria), em que este se confronta, de maneira explícita, com o impasse de narrar sociedades perpassadas por “revoluções repentinhas, violentas e inesperadas”, uma vez que “guiadas pelo capricho” e “culminadas pela crueldade”.³³ Décadas depois de *Castle Rackrent*, em 10 de fevereiro de 1834, Edgeworth concluiria com amargor numa carta dirigida a seu irmão:

É impossível retratar a Irlanda como ela é hoje num livro de ficção – a realidade é forte demais; as paixões partidárias, violentas demais para que aguentemos ou vê-las ou contemplar as suas faces num espelho. O povo apenas quebraria o espelho e amaldiçoaria a tola que direcionou o espelho para a natureza – distorcida natureza febril (Pakenham, 2018, posição 7574, tradução própria).³⁴

A experiência irlandesa de miséria, desordem e conflito tornava irreplicáveis os enredos de aprendizagem, maturação e mobilidade social que informavam a novelística que se sedimentara no centro político e econômico do Reino Unido, a Inglaterra. A enorme maioria das ficções novelísticas em língua inglesa engendrava tramas de “jovens superando obstáculos interpostos por circunstâncias econômicas, embaraços sociais e os mais velhos, para, ao final, encontrarem o amor verdadeiro” (O’Brien, 2005, p. 410, tradução própria).³⁵ Trajetórias como a de Evelina, a protagonista epônima do primeiro romance de Frances Burney cuja retidão caráter lhe permite superar suas origens obscuras e casar-se com um aristocrata, presuem um arranjo social em que a recompensa ao esforço individual pareça factível. Enredos

³¹ “[...] I’ll say nothing”. Ao longo de *Castle Rackrent*, a verborragia de Thady é perpassada de por evocações dos momentos em que se vê compelido, ou constrangido, ao silêncio.

³² De maneira parcial e exploratória, defrontei-me, num estudo de 2018 sobre a ficção adulta de Jane Austen, com a resistência do romance realista inglês em figurar a violência da dita periferia celta (Escócia, Irlanda e Gales) (ver Cass, 2018).

³³ Trecho integral: “the sudden, violent, and unprepared revolutions, incident to Barbarians, are so much guided by caprice, and terminate so often in cruelty”.

³⁴ “It is impossible to draw Ireland as she is in at present in any book of fiction Realities are too strong – party passion too violent to bear to see or care to look their faces in the looking glass – The people would only break the glass & curse the fool who held the mirror up to Nature – distorted – nature in a fever [...]”

³⁵ “[...] young overcoming obstacles put in their way by economic circumstances, social constraints, and the old, and eventually finding true love.”

unitários e parafraseáveis, modelados em preceitos aristotélicos, como os dos romances de Samuel Richardson, presumem a estabilidade do tecido social e a certeza de que tal tecido se rege de maneira previsível e, por conseguinte, cognoscível. Diante desses impasses, fórmulas novelísticas tradicionais, cristalizadas no relativamente próspero e estável centro de poder do Reino Unido, decerto não eram as mais adequadas para narrar vivências na Irlanda. “A história irlandesa”, observa Terry Eagleton (1995, p. 7, tradução própria), “é palpavelmente fraturada, turbulenta e descontínua para que se enraízem os tropos do calmo evolucionismo inglês, e o triunfalismo latente de tais metáforas é-lhe flagrantemente inapropriado”.³⁶ Para figurar a Irlanda de seu tempo, Edgeworth fez dum pobre católico irlandês, Thady, um ubíquo, porém impotente, espectador de sua própria história, e buscou coesão narrativa não num processo de maturação progressiva dum protagonista, mas pela acumulação temática, a herança e o desperdício da herança, e por fazer a estória revolver não em torno de um personagem, mas em torno de um lugar, o casarão ou Castelo Rackrent. Com suas goteiras, cozinha fedorenta e acomodações que fazem as vezes de galinheiro (ou vice-versa), trata-se de um *locus* em que se inscrevem a descontinuidade e a impermanência das aspirações irlandesas. O espaço se impõe sobre o humano e invariavelmente esvazia ou frustra a capacidade do herdeiro de turno de controlar os acontecimentos na comunidade. Ao final, não temos a trajetória de um jovem recompensado por seu esforço com amor e fortuna, mas tão-somente o “objeto e símbolo de decadência – o próprio casarão” (Kreilkamp, 1998, p. 34, tradução própria).³⁷

Reflexos irlandeses

Explorar as implicações criativas da tensão que Woolf reconhece entre, de um lado, a voz e a experiência do irlandês e, de outro, o gênero novelístico, retrocedendo aos textos seminais do romance irlandês, permite-nos reler a obra com que a própria Woolf rompe com as rotinas narrativas do dito romance realista inglês: *Jacob's Room* (1922). Se as generalizações de Woolf sobre o romance e a Irlanda são informadas, ou maculadas, pelas pressuposições do comparatismo britânico de seu tempo, que enxergam modulações culturais e nacionais para a forma literária, proponho aqui uma retorsão cosmopolita no evolver de meu argumento e, como consequência, uma abertura para o que Haun Saussy (2006, p. 5, 23-24, tradução própria) chama de “reflexo comparativo”.³⁸ Nesta seção final de meu ensaio, incorporarei um “procedimento – e não uma teoria (uma filosofia ou ideologia)”³⁹ – de leitura literária, de ler literatura pela literatura, com que se interpela uma obra (ou conjunto de obras) por outra obra (ou por um conjunto de obras), transpondo-se, como exercício crítico e interpretativo, eventuais hiatos nacionais, históricos, sociais ou linguísticos (ver também Culler, 2006). Tal exercício me parece inevitável, uma vez que a Irlanda ronda tanto a gênese quanto os temas mobilizados por *Jacob's Room*. Com efeito, o romance foi publicado pela Hogarth Press, numa tiragem de mil exemplares, em 27 de outubro de 1922. Sabe-se que o primeiro esboço do

³⁶ “Irish history is too palpably ruptured, turbulent and discontinuous for the tropes of a sedate English evolutionism to take hold, and the latent triumphalism of such metaphors is flagrantly inappropriate to it.”

³⁷ “[...] object and symbol of decline the Big House itself [...].”

³⁸ “[...] comparative reflex”.

³⁹ “[...] procedure, not a theory (a philosophy or ideology).”

argumento do romance data de 15 de abril de 1920. Durante esses dois anos e meio, Woolf acompanhava à distância a agitação política e militar na Irlanda, mergulhada numa guerra de libertação nacional que, no verão de 1922, quando *Jacob's Room* recebia seus retorques finais, degenerar-se-ia numa sangrenta guerra civil. Na entrada de 25 de outubro de 1920 do seu diário, Woolf (2022a, p. 237) anota que “a vida em si [...] para nós da nossa geração é tão trágica – nenhuma manchete de jornal chega sem o grito de agonia de alguém”. Dentre as notícias tristes que lê nos jornais, cita textualmente “a violência na Irlanda”. Prossegue: “A infelicidade está em toda parte; logo além da porta; ou a estupidez, o que é pior. Mesmo assim, não arranco a [urtiga] de mim. [Tornar a escrever] *Jacob's Room* reavivará as minhas fibras” (Woolf, 2022a, p. 237, com modificações, tradução própria).⁴⁰

Como observa Eve Patten (2022, p. 150), os antecedentes da conflagração irlandesa são tematizados de maneira reiterada em *Jacob's Room*, funcionando como “um motivo ou refrão”.⁴¹ O espectro da Irlanda espreita a vida adulta de Jacob, posterior à sua temporada na universidade de Cambridge, na qual se matriculara em outubro de 1906. Em seu apartamento londrino, Jacob recebe difusas e prolixas missivas de sua mãe, Betty Flanders, em que evoca as conversas com seu amigo (ou paquera?) de longa data, o Capitão Barfoot, sobre como as coisas andavam periclitantes na política. Numa passagem carregada de discurso indireto livre, Jacob rememora como, até o cair da noite, o Capitão às vezes divagava “sobre a Irlanda ou a Índia” (Woolf, 2022b, p. 93). Por mais que a Irlanda integre oficialmente à União, de maneira inequívoca se lhe equipara às colônias não europeias do Império Britânico. Noutra cena, Jacob folheia um jornal e, em meio a notícias sensacionistas, lê um longuíssimo artigo sobre um discurso do primeiro-ministro em que propõe conceder autonomia, Home Rule, à Irlanda:

Ele estava sentado à mesa lendo o *Globe*. A página rosada estava estendida, plana, diante dele. [...] Jacob passou o olho por ele. Uma greve, um assassinato, futebol, cadáveres encontrados, uma gritaria de todas as partes da Inglaterra ao mesmo tempo. Que desgraça que o *Globe* não tenha nada melhor a oferecer a Jacob Flanders! Quando uma criança começa a ler livros de história, ficamos desoladamente surpresos de ouvi-la soletrar, em sua fresca voz, palavras antigas. O discurso do primeiro-ministro foi noticiado num espaço de mais de cinco colunas. [...] Jacob levou o jornal para perto do fogo. O primeiro-ministro propunha uma lei que concedia [Home Rule] à Irlanda (Woolf, 2022b, p.100, com modificações).⁴²

Jacob deixa-se absorver pela questão. Considera-a demasiado espinhosa: “Jacob sacudiu o cachimbo para esvaziá-lo. Certamente estava pensando no [Home Rule] para a Irlanda – uma questão muito difícil. Uma noite muito fria” (Woolf, 2022b, p. 100). Anos e páginas mais tarde, Jacob viaja à Grécia e contempla o choque do moderno com o tradicional, em que bondes trafegam próximos às janelas, sendo obrigados a parar a todo instante diante de senhoras e burricos que não saem do caminho. “A civilização inteira estava sendo condenada” (Woolf, 2022b, p.140). Meditabundo, folheia o conservador *Daily Mail*. Pensa em

⁴⁰ No original: “Unhappiness is everywhere, just beyond the door, or stupidity which is worse. Still I dont [sic] pluck the nettle out of me. To write *Jacob's Room* [sic] again will revive my fibres [...]” (Woolf, 1978, p. 73).

⁴¹ “[...] a motif or refrain.”

⁴² Tomaz Tadeu traduz “Home Rule” (Woolf, 2008, p. 132) por “um governo autônomo”. Para trazer a questão para o primeiro plano, intervi pontualmente em sua tradução.

como poderia deter ou opor-se a essa percepção de decadência generalizada. Contempla a possibilidade de se candidatar ao Parlamento, mas suas ilusões logo se esvaem quando volta seus pensamentos ao Império:

Entraria no Parlamento e faria belos discursos – mas de que valem belos discursos e Parlamento, uma vez que tenhamos cedido dois dedos às águas turvas? Na verdade, nunca se deu qualquer explicação para o fluxo e refluxo em nossas veias – para a felicidade e infelicidade. [...] Por outro lado, tinha o Império Britânico, que estava começando a intrigá-lo; mas tampouco era inteiramente favorável a conceder [Home Rule] à Irlanda. O que dizia o *Daily Mail* sobre isso?” (Woolf, 2022b, p. 141).

Alternativamente, a Irlanda por vezes emerge como ponto nodal das inseguranças intelectuais de personagens femininas que se sentem atraídas ou mesmerizadas por Jacob Flanders. Este é beneficiário inequívoco da excelência do sistema educacional vitoriano e eduardiano para as classes alta e média-alta, que lhe dera formação em línguas clássicas e fluência em línguas modernas e, acima de tudo, e permitira-lhe cultivar múltiplos interesses, ainda que de maneira pouco sistemática. Nalgumas personagens femininas, como Fanny Elmer e Miss Marchmont, enfeixam-se preocupações recorrentes na obra de Woolf sobre a falta de oportunidade educacional para as mulheres. O contraste entre “o privilégio masculino e a exclusão feminina” (Zink, 2018, p. 101) é gritante.⁴³ Fanny e Marchmont traem profunda consciência do conhecimento que lhes fora negado e, numa empreitada quixotesca, buscam recuperar o tempo perdido. Discutir a situação da Irlanda de maneira informada confere a distinção intelectual a que, insinua-se, baldadamente aspiram. Para Fanny, a ausência de conversas sobre a Irlanda conotava a estreiteza de seu meio: “[...] Fanny virou-se e andou ao longo de Gerrard Street e desejou que tivesse lido mais livros. Nick nunca lia livro algum, nunca falava da Irlanda ou da Câmara dos Lordes; e suas unhas então! Ela ia aprender latim, ler Virgílio” (Woolf, 2022b, p. 123). Marchmont, por seu turno, enfronha-se no Reading Room do British Museum para consultar manuscritos e obras que possam embasar sua abstrusa teoria filosófica de que “cor é som” (Woolf, 2022b, p. 107). Envelhecida, usando roupas rotas e fora de moda, preserva o nome de solteira. Quer ser ouvida, quer ser lida, quer emitir opiniões sobre Shakespeare ou a estratégia do governo Asquith para, finalmente, passar a legislação de Home Rule à Irlanda (Woolf, 2022b, p. 108). Ninguém, no entanto, nem mesmo o belo e estudioso Jacob, sobre o qual Marchmont, atrapalhada, derruba uma pilha de livros, demonstra interesse em ouvi-la.

A gravidade e a premência dos antecedentes da crise irlandesa na figuração dos anos da vida adulta de Jacob Flanders contrastam com a realidade da inoperância das instituições do Reino Unido para lidar com tal questão. Em 1886, o governo liberal de William Gladstone, o qual se opusera ao amoralismo jingoísta dos conservadores, abraçaria a causa da autonomia irlandesa no sistema imperial. O Parlamento, contudo, mostra-se refratário à ideia e rejeita o Home Rule para a Irlanda. Em 1893, seria a vez da House of Lords. Somente com a volta dos Liberais ao poder que os representantes de Sua Majestade Imperial tornariam a apreciar a matéria. Em 11 de abril de 1912, o governo de Herbert Henry Asquith proporia, pela terceira vez, um projeto de Home Rule. Agora os Lordes nada podem fazer além de adiar a

⁴³ “[...] male privilege and female exclusion.”

sua entrada em vigor para setembro de 1914. A eclosão da Grande Guerra, contudo, leva o Governo Asquith a sustar os efeitos do Home Rule até o fim do conflito. Desencantados com as hesitações britânicas, os nacionalistas irlandeses abandonariam a política institucional depois de 1918 e passariam a buscar o rompimento unilateral, via luta armada. Ainda que tardio e sem conceder autonomia efetiva aos irlandeses, a proposta do Governo Asquith suscitou imensas críspas e clivagens: “essa medida excessivamente modesta provocou de modo instantâneo uma série de reações extravagantes, para não dizer histéricas, as quais, em pouco tempo, empurraram a Irlanda para a iminência de uma guerra civil” (Barllett, 2014, p. 24, tradução própria).⁴⁴ Em *Jacob's Room*, o temor de uma convulsão social em torno da autonomia irlandesa funciona como um ruído de fundo, porém incessante, na ostensiva calmaria dos ambientes por que Jacob transita. Eve Patten (2022, p. 151) divisa nesse *leitmotiv* irlandês a erosão inexorável das fantasias imperiais e de progresso das eras vitoriana e eduardiana, a qual culminaria nos horrores das trincheiras. Ainda que intrigado pelas profícias discussões na imprensa sobre a viabilidade, ou não, do Home Rule, Jacob não seria confrontado com os desdobramentos da questão. Assim como a proposta conciliadora de autonomia da Irlanda num sistema imperial, Jacob Flanders seria uma das vítimas da Primeira Guerra Mundial.

Em *Jacob's Room*, a violência não é apenas um problema remoto, dos irlandeses. O romance é saturado pela violência, de molde a constituir-se como uma tentativa de formalizá-la (Cole, 2012, p. 6). E, significativamente, tal formalização se manifesta em recursos construtivos em larga medida prefigurados pela novelística irlandesa, por obras como *Castle Rackrent*, da – nas palavras da própria Woolf – feiosa, diminuta e modesta “Miss Edgeworth”. Com sua elaborada e programática reflexividade formal, que tem como corolário o apagamento do protagonista e a hipertrofia dos espaços que outrora acomodavam esse protagonista evanescente, *Jacob's Room* confirma o que Vera Kreilkamp (1998, p. 13) chama de “poder preeditivo”⁴⁵ da “visão da história”⁴⁶ de *Castle Rackrent*. Explico-me: para Kreilkamp (1998, p. 27, tradução própria), ouve-se em quase toda a ficção irlandesa a perturbação de *Castle Rackrent*, com sua notável “tensão entre evasão e revelação – entre o que se inclui ou traz para o primeiro plano e, inversamente, o que se exclui ou esfuma”⁴⁷. De maneira algo provocadora, creio que seja possível expandir o argumento de Kreilkamp e, aguçando nossos ouvidos, escutar as perturbações de *Castle Rackrent* em *Jacob's Room*.

O romance de Woolf se abre e encerra entremeando a morte à contemplação do mar. Nos parágrafos iniciais, Betty Flanders, ainda uma jovem viúva, escreve para o Capitão Barfoot para explicar-lhe por que deixara Scarborough, no norte da Inglaterra, rumo à Cornualha, no extremo Sudoeste, após o falecimento de seu marido, Seabrook. Entre lágrimas, divisa o mar e seus olhos embotados avistam um barco sozinho. Aguça o olhar e logo reconhece o erro:

A baía inteira tremeu; o farol oscilou; e ela teve a ilusão de que o mastro do pequeno iate do sr. Connor estava envergando como uma vela de cera ao sol. Ela

⁴⁴ “[...] this excessively modest measure instantly provoked a series of extravagant, not to say hysterical, reactions that within a short time brought Ireland to the verge of a civil war.”

⁴⁵ “[...] predictive power.”

⁴⁶ “[...] vision of history.”

⁴⁷ Trecho integral: “[t]he tension between evasion and revelation – between what is included or foregrounded and, conversely, excluded from or overshadowed in the texts – that is so striking in *Castle Rackrent* disturbs every subsequent Big House novel.”

deu ligeira piscadela. Acidentes eram coisas terríveis. Deu outra piscadela. O mestre estava reto; as ondas estavam regulares; o farol estava de pé; mas a mancha se espalhara (Woolf, 2022b, p. 9).

Ao fim do penúltimo capítulo, Betty acorda com o som do mar. Atordoada, crê por um momento que o barulho vem do Continente, de Flandres, da Terra de Ninguém pela qual britânicos, franceses e alemães se batiam.

“Os canhões?”, disse Betty Flanders, meio adormecida, saindo da cama até a janela, que estava decorada com uma fimbria de folhas escuras.

“Não a essa distância”, pensou. “É o mar.”

De novo, bem longe, ela ouviu o som surdo, como se mulheres noturnas estivessem sacudindo enormes tapetes. Havia o Morty, desaparecido, e o Seabrook, morto; seus filhos lutando por sua pátria (Woolf, 2022b, p. 178).

Parágrafos abaixo, Bonamy entra no quarto vazio de Jacob, cujo corpo agora descansava em Flandres. Tanto na cena inicial quanto na cena final do romance, entes queridos de Jacob – seu irmão Archer e seu amigo Bonamy – chamam por seu nome: “Ja-cob! Ja-cob!”. Em vão. A trajetória de Jacob está emoldurada, e informada, pela morte (Cole, 2012, p. 238). Seu pai e seu tio estão mortos. Quando criança, segura fascinado o crânio duma ovelha. Ao longo de toda obra, há túmulos e monumentos para os que se foram. Evoca-se a Catedral de São Paulo (Saint Paul’s) como um local escuro, assombrado “por fantasmas de mármore branco” (Woolf, 2022b, p. 67). Destinado ao abatedouro da Primeira Guerra, Jacob nada mais é que um corpo, um invólucro destituído de subjetividade. Uma criatura espectral, tratada por todos como um enigma, Jacob pouco fala, está sempre ausente, sempre em vias de desaparecer, como observa Sarah Cole (2012, p. 236). A evocação sincopada de seu nome (Ja-cob! Ja-cob!) sugere ela mesma uma personagem às portas da dissolução, que evade qualquer tentativa de se apreendê-la ou comunicá-la por meio da narrativa. Numa viagem de trem rumo a Cambridge, uma senhora, Mrs. Norman, olha curiosa para um jovem rapaz, o qual logo descobriremos tratar-se de Jacob. Mrs. Norman considera-o jovem, belo, elegante, mas insondável. “De nada vale tentar resumir as pessoas” (Woolf, 2022b, p. 33), conclui o narrador. Etéreo e desindividualizado, Jacob não tem uma trama para chamar de sua. Assim como Thady, é empurrado para as margens da estória, que orquestra múltiplos pontos de vistas, de múltiplas personagens (Betty, Clara, Rebecca, Bonamy), modulados por variações estilísticas. Obtém-se unidade, assim como em *Castle Rackrent*, por acumulação temática. Pela acumulação da temática da morte, da dor e do luto. Logo na abertura do romance, há uma cena de reflexividade explícita dos procedimentos e princípios construtivos da narrativa: Betty Flanders, ao redigir suas longas cartas ao Capitão Barfoot, não se contém e chora. As lágrimas caem sobre o papel e mancham-no. A escrita aqui é, portanto, turvada e deformada pela dor. A incorporação ao texto dos efeitos dessa dor, como aponta Cole (2012, p. 237), produz, por outro lado, uma operação estética: “Lágrimas faziam todas as dálias do jardim ondular em ondas rubras” (Woolf, 2022b, p. 9-10). E obtém-se unidade pela inesgotável iteração do toponímico *room*, pela configuração persistente de quartos e aposentos, na maioria das vezes vazios. Woolf abre o manuscrito em que esboçou o romance com os seguintes enunciados:

Creio que o ponto principal é que seja livre.
Mas e quanto à forma?
Suponhamos que o Quarto [Room] o sustente.
Intensidade da vida comparada à imobilidade.
Experiências.
Mudar o estilo à vontade
(Bishop, 1998, p. 1, tradução própria).⁴⁸

A presença recorrente do quarto dá alguma estabilidade, funcionando como “armação” ou “tijolo” invisível (Woolf, 1978, p. 13, tradução própria),⁴⁹ a uma narrativa programaticamente instável. Em seu já mencionado ensaio sobre Edgeworth, Woolf (1986, p. 315) ponderara sobre a dificuldade de recuperarmos por vias textuais as ideias e emoções do passado, pois só conseguimos enxergar os objetos e os lugares nos quais houve vida: “pouco podemos conhecer dos mortos; quando falamos das diferentes eras do passado, estamos pensando efetivamente em maneiras diferentes de se vestir e em diferentes estilos de arquitetura”.⁵⁰ Espaços desocupados ou derrelitos, como um quarto ou castelo, com suas vigas, sua argamassa e seu teto com goteiras, fornecem uma moldura vazia para uma subjetividade empurrada à destruição, seja pela máquina de guerra, seja pela instabilidade política.

Referências

BARLETT, Thomas. When Histories Collide: the Third Home Rule Bill for Ireland. In: DOHERTY, Gabriel (ed.). *The Home Rule Crisis, 1912-14*. Cork: Mercier, 2014. p. 22-35.

BISHOP, Edward L. (ed.) *Virginia Woolf's Jacob's Room: the Holograph Draft*. New York: Pace University Press, 1998.

CAMPOS, Natalia Ferrigolli. *A tradução do inglês hibernico e de outros marcadores culturais em Castle Rackrent*. Dissertação (Mestrado em Letras Estrangeiras e Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

CASS, Thiago Rhys Bezerra. “Será que o antigo preconceito não é forte demais?”: a União no romance de Jane Austen. *Literatura e sociedade*, v 22, n. 25 (2017), p. 166-180. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ls/article/view/146773>. Acesso em: 25 set. 24.

COLE, Sarah. *At the Violet Hour: Modernism and Violence in England and Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

CONNOLLY, Claire. The Secret of Castle Rackrent. *European Romantic Review*, v. 31, n. 6, 2020, p. 663-679. DOI: <https://doi.org/10.1080/10509585.2020.1831055>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509585.2020.1831055>. Acesso em: 25 jul. 24.

⁴⁸ “I think that the main point is that it should be free. Yet what about form? Let us suppose that the Room will hold it together. Intensity of life compared with immobility. Experiences. To change style at will.”

⁴⁹ “no scaffolding; no brick to be seen”. Mesquita (Woolf, 2022a, p. 163) traduz “scaffolding” por “andaime”.

⁵⁰ “[...] we can know very little of the dead; when we talk of the different ages of the past we are really thinking of different fashions of dress and different styles of architecture.”

CORBETT, Mary Jean. Between History and Fiction: Plotting Rebellion in Maria Edgeworth's *Ennui*. *Nineteenth-Century Literature*, v. 57, n. 3, 2002, p. 297-322. DOI: <https://doi.org/10.1525/ncl.2002.57.3.297>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/ncl.2002.57.3.297>. Acesso em: 1 ago. 24.

CULLER, Jonathan. Comparative Literature, at Last. In: SAUSSY, Haun (ed.). *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. p. 237-248.

DAVIS, Paul E. H. "Talk talk talk...": Virginia Woolf, Ireland and Maria Edgeworth. *Estudios Irlandeses*, n. 1, 2006, p. 32-38. Disponível em: <https://www.estudiosirlandeses.org/2006/03/talk-talk-talk-virginia-woolf-ireland-and-maria-edgeworth/>. Acesso em: 28 jul. 24.

EAGLETON, Terry. *Heathcliff and the Great Hunger: Studies in Irish Culture*. London; New York: Verso, 1995.

EAGLETON, Terry. Not Just Anybody. *The London Review of Books*, v. 39, n. 1, 5 de janeiro de 2017. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v39/n01/terry-eagleton/not-just-anybody>. Acesso em: 07 ago. 24.

EDGEWORTH, Maria. *Castle Rackrent*. Ed. George Watson e Kathryn J. Kirkpatrick. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008.

EDGEWORTH, Maria. Ennui. In: EDGEWORTH, Maria. *The Novels and Selected Works of Maria Edgeworth*. Volume 1: General Introduction, Castle Rackrent, Irish Bulls, Ennui. Ed. Jane Demarias, Tim McLoughlin e Marilyn Butler. Abingdon: Routledge, 1999 (reimpressão, 2019). p. 157-308.

FELSKI, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2015.

JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2016.

KREILKAMP, Vera. *The Anglo-Irish Novel and the Big House*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1998.

LEE, Hermione. Virginia Woolf and Offence. In: BATCHELOR, John (ed.). *The Art of Literary Biography*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1995. p. 129-150.

LEERSSEN, Joep. *Comparative Literature in Britain: National Identities, Transnational Dynamics, 1800-2000*. Cambridge: Legenda – Modern Humanities Research Association, 2019.

LESZKIEWICZ, Anna. Who's Offended by Virginia Woolf? *The Newstatesman*, 27 jul. 2024. Disponível em: <https://www.newstatesman.com/culture/books/2024/07/whos-offended-by-virginia-woolf>. Acesso em: 28 jul. 2024.

MULLEN, Mary. Anachronistic Aesthetics: Maria Edgeworth and the 'Uses' of History. *Eighteenth-Century Fiction*, v. 26, n. 2, 2013-2014, p. 233-259. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/50/article/534123>. Acesso em: 12 ago. 24.

NASH, John. "Talk & talk & talk": Virginia Woolf's responses to Ireland. *Irish Studies Review*, v. 21, n. 3, 2013, p. 255-273. DOI: <https://doi.org/10.1080/09670882.2013.814424>. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09670882.2013.814424>. Acesso em 1 ago. 24.

O'BRIEN, Karen. History and the Novel in Eighteenth-Century Britain. *Huntington Library Quarterly*, v. 68, n. 1-2, 2005, p. 397-413. DOI: <https://doi.org/10.1525/hlq.2005.68.1-2.397>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/10.1525/hlq.2005.68.1-2.397>. Acesso em: 28 jul. 24.

Ó GALLCHOIR, Clíona. *Maria Edgeworth: Women, Enlightenment and Nation*. Dublin: University College Dublin Press, 2005.

PAKENHAM, Valerie (ed.). *Maria Edgeworth's Letters from Ireland*. Dublin: The Lilliput Press, 2018. Kindle Reader.

PATTEN, Eve. *Ireland, Revolution, and the Modernist Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 2022. Kindle Reader.

ROONEY, Morgan. *The French Revolution Debate and the British Novel, 1790-1814: the Struggle for History's Authority*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2013.

SAUSSY, Haun. Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: of Memes, Hives, and Selfish Genes. In: SAUSSY, Haun (ed.). *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2006. p. 3-42.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Ed. Michèle Barrett. London: Penguin, 2019.

WOOLF, Virginia. *Diário II, 1919-1923*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2022a.

WOOLF, *Jacob's Room*. Ed. Kate Flint. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022b.

WOOLF, Virginia. *The Common Reader: First Series*. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt, 1984.

WOOLF, Virginia. *The Essays. Volume One, 1904-1912*. Ed. Andrew McNeillie. New York: Harcourt, 1986.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf. Volume Four, 1931-1935*. Ed. Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie. New York: Harcourt, 1983.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf. Volume Two, 1920-1924*. Ed. Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie. New York: Harcourt, 1978.

ZINK, Suzana. *Virginia Woolf's Rooms and the Spaces of Modernity*. Cham: Palgrave, 2018.

Angústia da vanguarda: Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung e Hermann Broch leem *Ulysses*

*Angst of the Avant-garde: Ernst Robert Curtius, Carl Gustav
Jung and Hermann Broch read Ulysses*

Daniel Bonomo

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
drbonomo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4516-7683>

Resumo: O artigo discute as leituras e interpretações do romance *Ulysses* (1922), de James Joyce, feitas por Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung e Hermann Broch, no fim da República de Weimar, isto é, no contexto de ascensão do nazismo na Alemanha das décadas de 1920 e 1930. O objetivo é colocar em perspectiva parte da recepção de *Ulysses* em língua alemã e desse modo chamar a atenção para um episódio ao que tudo indica relevante para a história do modernismo internacional. Defende-se que, diante da novidade e do alcance extraordinários de *Ulysses*, nesses três leitores misturam-se a admiração e a angústia, exigindo uma abordagem crítica que faça aprofundar e reverter o aspecto negativo do romance como forma de enfrentar o mal-estar do tempo.

Palavras-chave: James Joyce; recepção de *Ulysses*; Ernst Robert Curtius; Carl Gustav Jung; Hermann Broch.

Abstract: This article discusses the readings and interpretations of James Joyce's novel *Ulysses* (1922) by Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung and Hermann Broch at the end of the Weimar Republic, *i.e.* in the context of the rise of Nazism in Germany in the 1920s and 1930s. The aim is to put part of the German-speaking reception of *Ulysses* in perspective and thus draw attention to an episode that seems to be relevant to the history of international modernism. It is argued that the extraordinary novelty and scope of *Ulysses* stimulate in these three



readers, along with admiration, a feeling of anguish, which demands a critical approach that deepens and reverses the negative aspect of the novel, as a way of confronting the malaise of the time.

Keywords: James Joyce; *Ulysses*' Reception; Ernst Robert Curtius; Carl Gustav Jung; Hermann Broch.

A história da recepção do romance *Ulysses* (1922), de James Joyce, no contexto de língua alemã, parece exceder o interesse do especialista no estudo do autor irlandês. Em particular a ressonância do aparecimento de *Ulysses* no contexto que vê o fim da República de Weimar (1918-1933) deve adquirir um interesse amplo e consistir num episódio importante do modernismo. Não se restringe à influência que exerceu então sobre as concepções de ficção em prosadores como Hans Henny Jahnn, autor de *Perrudja* (1929), e Alfred Döblin, autor de *Berlin Alexanderplatz* (1929). Essa influência por si só não poderia ser subestimada como simples admiração pela novidade formal de *Ulysses* e pelas possibilidades que assim ofereceu à oficina de outros tantos colegas de profissão. Na resenha que escreveu por ocasião do surgimento da primeira tradução alemã de *Ulysses*, Alfred Döblin dizia ser “incomum e totalmente extraordinário” (1975, p. 49) o livro de Joyce que evidenciava na época como nenhuma outra narrativa a crise do romance contemporâneo (“*Krisis des heutigen Romans*”). Döblin por isso mesmo não via em Joyce um modelo a seguir, mas um abalo nos fundamentos do gênero e a oportunidade para uma reflexão ampla sobre as formas de narrar a experiência contemporânea, no contexto da cidade e das modernas formas de vida. Ele não enxergou em *Ulysses* nem romance nem poesia, mas um experimento resultante da colisão entre elementos básicos do romance e da poesia (Döblin, 1975, p. 50), numa tentativa de responder à pergunta sobre como é possível fazer literatura no presente. Em meio a tempos conturbados como os da passagem da década de 1920 para a de 1930, discussões como as que ocorreram em torno da recepção de *Ulysses* tiveram a vantagem de colocar quase sempre em debate questões assim últimas e decisivas. No limite, é interessante pensar como se deu a recepção de uma estética radical, como a de *Ulysses*, num período de crises diversas e radicalizações crescentes, até a afirmação política do nazismo e a catástrofe completa da guerra. Isto é, que significados *Ulysses* movimentou no contexto da cultura alemã que viu a ascensão de Hitler e pressentiu no contexto em geral os rumos de uma derrocada humana sem precedentes. Formulada dessa maneira, a questão indica o acesso a um conhecimento histórico relevante e, quem sabe, pode reaver sua atualidade.

A condição, portanto, de acontecimento relevante para a história do modernismo é duplamente justificada: em primeiro lugar, deve-se à força da obra, à centralidade do lugar de *Ulysses* no campo da ficção modernista, em plano mundial. Em seguida, é consequência do interesse em compreender como essa narrativa paradigmática do modernismo foi acolhida em condições tão complicadas como as da cultura alemã no entreguerras. Essa conjunção permite imaginar uma série de inquietações, ao pressupor um vínculo necessário entre acontecimentos estéticos e históricos de diferente natureza, cujo significado aumenta, se não for estimulado por um simples espelhamento. De resto, é uma história bem documentada, graças ao trabalho de Wilhelm Füger, organizador da antologia *Kritisches Erbe: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors*, publicada em

2000. Neste volume, apenas sobre *Ulysses*, entre 1922 e 1940, há quase 150 textos críticos em língua alemã. Do conjunto, para a perspectiva que interessa discutir aqui, serão destacados três leitores de *Ulysses*: Ernst Robert Curtius, Carl Gustav Jung e Hermann Broch. É um recorte drástico, ainda ousado, dada a estatura dos três autores. Para justificar a escolha pelos três, cabem umas poucas considerações preliminares: antes de tudo, os três dedicaram ensaios de fôlego à análise e interpretação de *Ulysses*, não incluíram apenas uma visão superficial do livro, por exemplo, num estudo geral sobre os caminhos do romance moderno. São, além disso, três autores que não podem ser definidos como admiradores apenas e nem como críticos contrários à experiência estética que observam em *Ulysses*. O interesse pelos três ainda aumenta, se se consideram as obras pessoais, a importância que têm nas suas áreas de conhecimento, na filologia ou crítica literária, no caso de Ernst Robert Curtius, na psicologia, no caso de Carl Gustav Jung, e na fronteira entre literatura e filosofia, no caso de Hermann Broch. E um último ponto, que parece igualmente representativo: trata-se de um alemão, alsaciano de nascimento, no caso de Curtius, um suíço, no caso de Jung, e um austríaco, no caso de Broch. Mas nada disso seria bastante não fossem autores com marca própria e personalidade forte, que se leem no estilo e na inteligência dos ensaios que dedicaram a Joyce. Antes de ir a eles e a suas ideias, segue uma breve introdução ao quadro geral.

A recepção alemã de *Ulysses* tem uma fase primeira entre 1922 e 1927, ou seja, entre o lançamento da primeira edição em língua inglesa e o surgimento da primeira tradução em língua alemã.¹ Nessa fase, os rumores sobre a excepcionalidade do título ainda prevalecem sobre o conhecimento propriamente da obra. Surgem de toda maneira apreciações notáveis, como as de Walter Schirmer (incluída no estudo *Der englische Roman der neuesten Zeit*, de 1923), Bernhard Fehr (*Der Roman Ulysses von James Joyce*, publicada em *Basler Nachrichten*, em agosto de 1925) e uma primeira assinada por Ernst Robert Curtius. A partir de 1927, ano da primeira tradução alemã, até 1932, quando Joyce completava 50 anos, multiplicam-se os comentários. A primeira tradução alemã de *Ulysses* foi publicada pela editora Rhein, casa fundada em 1920 na Suíça, com sede em Basileia. A história da editora tem especial interesse no caso. Em sua fundação, pouco depois do fim da Primeira Guerra, um dos fatores determinantes foi certa ideia de reconciliação e reunificação europeia, que dependeria do estabelecimento de boas relações entre França e Alemanha (Hack, 1971, p. 1226). A escolha do nome Reno (Rhein) tem a ver com isso, por ser um rio que nasce nos Alpes e cruza os dois países, desaguando no Mar do Norte. Na fase inicial da editora, foram importantes, além dos fundadores e financiadores da empresa, Robert Bosch, Max Wieland e Alfred Kober, o diretor Walter Lohmeyer e, entre os colaboradores, o poeta Iwan Goll, que representava a editora em Paris e foi responsável por recomendar a publicação de, entre outros, James Joyce. Entre as primeiras publicações da editora Rhein, são dignos de nota os romances *Batuala: Die Geschichte eines Negers*, de René Maran, na tradução de Claire Goll, em 1922, e *Gold*, de Blaise Cendrars, em 1925. Em 1926, a editora Rhein publica a primeira tradução em alemão de James Joyce, *Jugendbildnis (Retrato do artista quando jovem)*, feita por Georg Goyert. Em 1927, o mesmo tradutor assina a tradução de *Ulysses*, que sai em três volumes. Em traduções de Georg Goyert também sairiam pela editora Rhein em 1928 *Dublinenses* (em alemão *Dublin: Novellen*) e em 1932 o importante estudo de Stuart Gilbert com o título *Das Rätsel Ulysses*. A

¹ Há duas traduções de *Ulysses* para o alemão. A segunda é de 1975, de Hans Wollschläger. Esta segunda tradução foi revisada por Harald Beck e reeditada em 2018 (Suhrkamp).

editora Rhein foi adquirida em 1929 por Daniel Brody, que não só republicaria *Ulysses* em 1930, mas também assumiria a publicação da trilogia de Hermann Broch, *Os sonâmbulos*, entre 1930 e 1932. Nesses anos, as críticas publicadas são numerosas. Com relação a *Ulysses*, procuram dar conta da novidade difícil de assimilar em todo seu alcance.

A partir de 1933, até a morte de James Joyce, em 1941, diminui um pouco a frequência dos comentários críticos em língua alemã, mas permanece vivo o debate sobre *Ulysses*, agora marcado pelo acirramento da disputa ideológica, como era de esperar. Foi neste contexto que se opôs *Ulysses* às demandas do realismo socialista e se considerou frequentemente o romance como um fenômeno da decadência burguesa. No Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos realizado em Moscou em 1934, Karl Radek, que discursou sobre a moderna literatura mundial e a tarefa da arte proletária, fez de *Ulysses* exemplo da “literatura do capitalismo agonizante” e de seus personagens uns atacados por “fantasmagorias de hospício” (1974, p. 205). Mas a principal crítica foi dirigida à parcialidade das escolhas que não poderiam ser tomadas por uma espécie de objetividade, em Leopold Bloom, por exemplo, para quem o movimento revolucionário irlandês não existiria (Radek, 1974, p. 206). Em condições semelhantes, Joyce foi incluído no chamado “debate acerca do expressionismo”, quando Georg Lukács afirmou que “as massas não teriam nada que aprender com a literatura de vanguarda” (1973, p. 228). Não que a esquerda apenas censurasse ou não problematizasse com propriedade o fenômeno da decadência em *Ulysses*. Autores como Ernst Bloch e Bertolt Brecht viram em *Ulysses* tanto o potencial monstruosamente poderoso experimentado na técnica da montagem (Bloch, 1985, p. 245-246) quanto uma expressão das contradições históricas que poderia servir de modelo aos escritores socialistas (Brecht, 1967, p. 188). No lado oposto, um romancista filiado à ideologia nazista como Hans Franke, em 1938, afirmou que *Ulysses* estava condenado à poeira dos arquivos porque era feito da mesma substância responsável pela enfermidade da sociedade burguesa (*apud* Füger, 2000, p. 363). Durante o nazismo, Joyce foi oficialmente declarado *persona non grata* e “indesejável independentemente da nacionalidade” (Füger, 2000, p. 12) apenas em 1942, numa listagem de autores ingleses e norte-americanos preparada pelo Ministério da Propaganda. É tardia até, como se vê, a sua proibição. Mas havia já antes disso indícios suficientes da incompatibilidade do conceito artístico veiculado por um romance como *Ulysses* com a noção de cultura do nacional-socialismo, por exemplo, em sua inclusão, no ano de 1938, num *Index der Anglo-Jüdischen Literatur*, feito por Karl Arns, que relacionava igualmente autores não judeus, mas que representavam motivos judaicos e por isso deveriam ser evitados. É controversa por fim a informação de que os livros de Joyce foram queimados na Alemanha nazista. Segundo Füger (2000, p. 10-11), não há evidências definitivas, para além de afirmações genéricas, que derivam possivelmente de notícias desencontradas. O que parece haver é a suposição, de resto plausível, de que um livro como *Ulysses*, em tal ambiente, tinha mesmo que ser proibido e queimado, tão logo houvesse proibições e autos de fé.

Ernst Robert Curtius

Ernst Robert Curtius foi um romanista, isto é, ocupou-se com o estudo das línguas neolatinas e de sua literatura. É um dos grandes nomes da romanística alemã do século XX, ao lado de Karl Vossler, Leo Spitzer, Erich Auerbach, Werner Krauss e Heinrich Lausberg, que

foi seu aluno. É conhecido principalmente pelo título *Literatura europeia e Idade Média latina*, uma obra de erudição e referência, como se sabe, para a visão da continuidade retórica e literária dos lugares-comuns ou *topoi*, da Antiguidade à Idade Moderna. No Brasil, é praticamente seu único título traduzido, ou seja, mantém-se em geral desconhecidos por aqui, até o momento, os vários trabalhos de Curtius sobre autores dos séculos XIX e XX.² E, no entanto, foi como crítico desses autores que se fez conhecido na década de 1920. Curtius deixou importantes ensaios sobre Balzac, Proust, Gide, Cocteau, e também sobre autores espanhóis contemporâneos seus, como Unamuno e Ortega y Gasset. Para além da romanística, escreveu sobre contemporâneos de língua alemã, como Hugo von Hofmannsthal e Hermann Hesse, e de língua inglesa, como T. S. Eliot e James Joyce. Sobre a obra de Joyce, especificamente, publicou textos em diferentes periódicos na década de 1920. A primeira publicação de Curtius sobre Joyce é de outubro de 1925, *Das verbotene Buch: James Joyces Ulysses*, na revista *Die literarische Welt*. A segunda publicação é de novembro de 1928, intitulada apenas James Joyce, na revista *Die Literatur: Monatsschrift für Literaturfreunde*. A terceira aparece em janeiro de 1929 na revista *Neue Schweizer Rundschau* com o título *Technik und Thematik von James Joyce*. Essas publicações entre 1928 e 1929 são reunidas ainda em 1929 no livro *James Joyce und sein Ulysses*, pela editora da revista *Neue Schweizer Rundschau*. Em abril de 1931, responde enfim a uma crítica feita a seu livro de 1929, com o texto *Philologie oder Literaturkritik*, na revista *Die Literarische Welt*. Cabe notar que Ernst Robert Curtius, em geral, nesses textos, não restringe suas leituras à apreciação de *Ulysses*, mas procura oferecer uma compreensão de toda a obra de James Joyce. Aqui, o interesse é por sua leitura de *Ulysses*, que não deixa de ser a matéria central dos seus textos.

No primeiro texto, em 1925, Curtius faz basicamente uma apresentação de *Ulysses*, com menção à censura na Inglaterra e nos Estados Unidos, apresenta um resumo e procura explicar o método narrativo. Cria certa atmosfera em torno do mundo próprio de Joyce, com referência à livraria parisiense Shakespeare and Company, de Sylvia Beach, que editou *Ulysses* em 1922, como um “pequeno santuário das musas modernas” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 106). O texto é de saída um reconhecimento da grandeza de *Ulysses*, que se verifica na rápida aproximação que faz do romance com a *Divina comédia*, isto é, a ideia de que *Ulysses* seria para o presente, não só na opinião dele, mas na de muitos outros, o que a *Comédia* foi para o tempo de Dante. Chama a atenção para a dificuldade única da leitura, fala da forma como surgem misturadas as experiências subjetivas e objetivas, e observa o tipo de simbolismo, por exemplo, nas cenas do bordel (décimo quinto capítulo), no Inferno que produz como “fantasmagoria de um niilismo não patético, puramente analítico, que, como um gás venenoso, aniquila toda vida” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 107, tradução própria).³ Determina a riqueza dos recursos estilísticos, o alcance do repertório cultural e distingue por isso *Ulysses* no ambiente modernista também repleto de literatura “rasa” ou “frívola” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 108). Diz que seria necessário todo um livro para analisar devidamente *Ulysses* e determinar sua função na “vida espiritual” ou “intelectual” (*Geistigkeit*) do século XX (Curtius

² Exceção é a tradução do capítulo final de seu estudo sobre Balzac feita por Nora Q. M. da Cunha para a edição da *Comédia humana* dirigida por Paulo Rónai, entre 1946 e 1955, publicada pela Editora Globo. O texto foi incluído no volume XV, em que se lê parte dos *Estudos filosóficos de Balzac*, como *A pele de Onagro* e *A obra-prima ignorada*.

³ “Denn das Inferno von Joyce ist die Fantasmagorie eines unpathetischen, rein analytischen Nihilismus, der giftgasgleich alles Leben tötet.”

apud Füger, 2000, p. 108). É um modo de anunciar, ao que tudo indica, o seu principal interesse e um desejo de aprofundar a leitura.

Os dois textos de Curtius publicados em 1928 e 1929 desempenham também o papel de introduzir *Ulysses* para o leitor de língua alemã, agora, porém, após a publicação da tradução de Goyert. Revelam mais nitidamente o propósito de apreender o sentido estético e histórico profundo do romance. Importante dizer que Curtius não duvida, nesses textos, da qualidade excepcional do livro. A admiração é clara. Mas desconfia também de que não é possível saber tudo neste momento. Por isso mesmo, ao pensar no significado de *Ulysses*, deseja saber se é possível separar a “anormalidade mostruosa” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 226) e o início de uma forma nova de literatura. Para tanto, insiste na diferença da construção intelectual de *Ulysses* em relação aos irracionalismos que vê nos experimentos dadaístas ou surrealistas. No seu movimento de leitura, ele não só integra, portanto, *Ulysses* no conjunto da obra de Joyce até então publicada, mostrando uma série de vínculos entre os títulos e uma grande familiaridade com eles, como também apresenta exemplos diversos da complexidade nos assuntos e nos métodos do autor. Impressiona Curtius precisamente como os aspectos iracionais do texto são representados com método, como as próprias obscenidades do texto não se entendem fora da construção racionalista, menos ligada ao naturalismo francês do que à teologia jesuítica, como diz, fazendo referência a um estudo pioneiro de Valery Larbaud. Nesse sentido, empenha-se em reconhecer na narrativa o funcionamento de um jesuitismo formal e de um catolicismo negativo, que, nas suas palavras, “só conhece o Inferno” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 229). Essa análise ganha interesse à medida que o filólogo se debruça sobre o simbolismo em *Ulysses*. Ele sabe da existência do esquema de concordâncias entre os episódios, os assuntos e as técnicas, mas escreve ainda sem acesso à tabela publicada apenas em 1930 no mencionado estudo de Stuart Gilbert. Desse modo, as analogias com Homero são vistas como um domínio simbólico próprio, que incentiva, num primeiro momento, os espelhamentos na relação entre Leopold Bloom e Stephen Dedalus com a mitologia grega, com Odisseu e Telêmaco, mas por consequência também, na narrativa como um todo, com a consubstancialidade entre Pai e Filho do conceito católico. Aqui vai insinuado, para o leitor de *Literatura europeia e Idade Média latina*, o aceno do pensamento teórico-literário de Curtius, em seu interesse pelas recorrências formais e históricas. Ele não irá sistematizar isso agora, embora mencione várias ressonâncias antigas e modernas no romance de Joyce, da *Comédia* de Dante ao *Santo Antônio* de Flaubert, passando por Rabelais e Balzac.

Até certo ponto, como se vê, a leitura de Curtius parece querer atenuar o espanto de uma obra que – ele mesmo reconhece – a um só tempo tudo acolhe e se mantém única. É uma ambivalência, que ele escolhe acentuar, enfim, para modificar o tom da abordagem. Nas últimas considerações que faz no texto de 1929, ele manifesta essa inquietação diante de uma obra ao mesmo tempo “magnífica” e “deprimente” (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 233). Algo se torna verdadeiramente inquietante por fim, para Curtius, e curiosamente é o próprio racionalismo da obra, ainda admirável, mas sinal de uma possível ausência, a ausência do “gênio” (Curtius *apud* Füger, p. 233). No seu entendimento, o gênio está além do espírito, isto é, ele acrescenta à atividade intelectual e poética uma força comparável à da criação divina e um efeito parecido com o da vida. De novo, é preciso insistir que ele não perde sua admiração por Joyce. Sem dúvida, para Curtius, Joyce é um autêntico mestre, que domina todos os recursos de composição, os conhecimentos todos, em todos os campos. A sua visão de *Ulysses*, contudo, planta uma desconfiança. Como afirma, a substância da obra de Joyce é um “niilismo

metafísico" (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 233). É uma obra, ele diz, que leva ao "esfacelamento do mundo" (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 233). Em consequência, todos os conhecimentos e recursos ficam enfim suspensos, lançados a uma espécie de fogo universal, do qual nada resta senão cinzas, e o "horror da morte" (*Grauen des Todes*), o "luto do apóstata" (*Apostatentrauer*), a "consciência supliciada" (*Gewissensqual*) (Curtius *apud* Füger, 2000, p. 234). Mas isso não é tudo, quer dizer, não conclui o raciocínio de Curtius. Ele ainda pressupõe uma espécie de catarse afinal capaz de inverter esse efeito, como se alguma luz só pudesse ser oferecida a quem conheceu o abismo. Mais que um inferno, é um purgatório o que se lê nesse sentido em *Ulysses* segundo Curtius (*apud* Füger, 2000, p. 234).

No quarto e último texto de Curtius sobre Joyce publicado na imprensa, resposta à crítica do livro que lançou em 1929, *James Joyce und sein Ulysses*, a admiração por *Ulysses* se mantém, contudo, ela se converte agora também em defesa do seu próprio método analítico, isto é, seu trabalho como filólogo. O crítico do livro de Curtius não gostou da associação de *Ulysses* com a ideia de um niilismo da época. O crítico viu nessa associação falta de entusiasmo pela época presente e incapacidade para fazer crítica produtiva, dizendo ainda, segundo Curtius, que o motivo de recorrer à filologia acadêmica seria essa incapacidade (Curtius *apud* Füger, p. 258). Como se vê, há algo bastante suspeito na acusação. A resposta de Curtius parece indicar o clima, em 1931: ele assinala como a obra de Joyce resiste a certos juízos, próprios da época. A defesa da filologia tem lugar aqui: assim como *Ulysses* é uma obra extemporânea, no seu modo de ver, a filologia também é uma atividade extemporânea; e como se assemelham nesse sentido, e porque *Ulysses* produz uma língua e requer comentário, não resta dúvida, para Curtius, sobre a recomendação dos instrumentos de análise da filologia à leitura e ao entendimento do romance. A novidade e a singularidade de *Ulysses* são tais, segundo Curtius, que ideias dogmáticas, determinada concepção de modernidade ou consciência de classe, por exemplo, não servem como parâmetro crítico, e por isso não acertaram os que viram em Joyce algo parecido com o que pensaram dos expressionistas ou os que pretendiam circunscrever o seu valor político. Aqui, Curtius observa algo curioso: afirma que a discussão relevante sobre *Ulysses* em língua alemã, como lhe parece, não ocorre em Berlim, mas em Zurique, o que faria refletir seriamente sobre a "geografia literária da vida intelectual alemã" no momento (*apud* Füger, 2000, p. 258).

Carl Gustav Jung

O ensaio de Carl Gustav Jung sobre *Ulysses* é um dos episódios mais interessantes da recepção em língua alemã da obra de James Joyce. Foi publicado pela primeira vez na edição de setembro de 1932 da revista *Europäische Revue*. Surgiu em resposta a um pedido de Daniel Brody, da editora Rhein, para uma revista que não chegou a ser publicada. O texto de Jung não foi provavelmente recebido sem reservas e o próprio Daniel Brody teria percebido, ao receber a primeira versão do texto, que "Jung havia tratado do assunto Joyce e *Ulysses* do ponto de vista clínico e, ao que parecia, de maneira bastante rude", como informa o apêndice reproduzido na edição brasileira de *Über das Phänomen des Geistes in Kunst und Wissenschaft* (Jung, 1985, p. 116). Essa ideia de um tratamento clínico não é separável naturalmente do que se configura como autêntica experiência de leitura, mas aqui não importam as relações que a análise de *Ulysses* estabelece com os conceitos desenvolvidos por Jung em sua obra no campo

da psicologia. Até porque Jung mesmo definiu sua crítica de *Ulysses* como “expressão subjetiva e sem compromisso” (1985, p. 94) do seu pensamento. Não significa que é sem importância, pelo contrário, tem enorme importância compreender como *Ulysses* foi lido por um dos principais nomes da psicologia da época modernista, que, nas artes de um modo geral, e não apenas no romance de Joyce, insistiu em explorar os meandros e limites da consciência. Mas não por isso seria possível imaginar que o fundador da psicologia analítica simplesmente se entusiasmasse com *Ulysses*. O interesse do texto reside antes no modo contrariado e na absoluta falta de papas na língua com que expressa mais que a dificuldade o desconforto na leitura de *Ulysses*. Ele diz ter dormido duas vezes nas primeiras cem páginas e somente após um sono profundo ter compreendido algo fundamental: que o livro poderia ser lido de trás para frente, sem prejuízo (Jung, 1985, p. 96). É extraordinária, logo se vê, a maneira como Jung faz do aborrecimento da leitura de *Ulysses* um princípio crítico do ensaio e mesmo um acesso formal ao romance. Jung afirma que o livro de Joyce é semelhante a “um verme cortado ao meio que desenvolve uma cauda para a parte que ficou com a cabeça, e uma cabeça para a parte onde ficou a cauda” (1985, p. 96). A imagem quase ofensiva tem uma dupla significação. Em primeiro lugar, faz ver um princípio construtivo, o potencial de reproduzibilidade narrativa, por assim dizer, uma espécie de proliferação potencialmente ilimitada do livro, que talvez possa dispensar a determinação de um enredo com ação e personagens singulares. O efeito é contraditório a seu modo porque nessa forma de narração reproduzível e proliferante toda novidade equivale em tese a alguma coisa antes vista, o que já existia ou existiu mesmo sempre (Jung, 1985, p. 98). Depois, a imagem do verme, que faz classificar o romance como pertencente à espécie dos animais de sangue frio (Jung, 1985, p. 96), é consequência de uma inquietação que atinge o analista em seu campo: ao texto no qual enxerga “um modo de pensar visceral” (Jung, 1985, p. 97) parece corresponder a formação de uma “consciência passiva” (Jung, 1985, p. 94), um puro encadeamento de percepções, uma pobreza de sentimentos, aparentemente sem causas nem fins. O ponto de vista do psiquiatra é interessante aqui e surpreende até certo ponto quem estiver apenas acostumado com uma visão estética do romance. É como se o livro de algum modo fosse culpado e ofendesse por não se importar com o leitor médico. Ao reconhecer estar profissionalmente habituado com pacientes que não veem sentido na vida, Jung afirma só poder ajudar quem não lhe vira as costas:

O que ele realmente quer é continuar cantando a sua interminável melodia até o infinito – melodia esta que conheço até a saturação – e estender ao infinito sua escada de corda ganglionar do pensamento visceral e da atividade cerebral restrita à simples percepção sensorial, uma condição, aliás, que pretende se impor por si só, sem demonstrar nenhuma tentativa para efetuar uma reconstrução. (O leitor sente-se desagradavelmente preterido.) Parece que a destrutibilidade se tornou um fim em si (Jung, 1985, p. 100).

No papel do leitor descontente, em seus termos, “*verdummt und geärgert*” (Jung *apud* Füger, 2000, p. 287), algo como “aturdido e zangado”, Jung enfrenta um dilema: ou aceita com resignação o naturalismo indiferentemente inclusivo que vê no texto, e com ele a psicologia de um mundo sem alma, ou reverte essa negatividade em sentido. A escolha é sem dúvida por encontrar esse sentido que ao mesmo tempo escapa e parece insinuado a cada momento no texto. Surge então a questão central para Jung, que não deseja reconhecer em *Ulysses* um evento estético isolado, mas entender por que vai conquistando em seu tempo a

qualidade de obra de arte característica da época. Jung reconhece a presença do inconsciente coletivo nas origens de *Ulysses* como ocorre em geral com a arte moderna em sua visão. Essa ideia de uma psique coletiva ele enxerga na negatividade de *Ulysses*, que levaria ao extremo a “inversão do sentido em sem sentido, da beleza em feiúra” (Jung, 1985, p. 102), contando histórias de violência em plano individual e mostrando ruínas da história em plano geral. O que *Ulysses* diz sobre a época nesse sentido é o que a própria época diz em *Ulysses*, e esse impulso negativo que “brutaliza nossas expectativas de sentido e conteúdo” (1985, p. 103) Jung associa com um tipo de arte que se revela teleologicamente como “antecipação”. É difícil dizer com certeza o que *Ulysses* antecipa, mas é possível dizer que a ideia da antecipação não mantém a negatividade do livro intocada, nem mantém pela frente um horizonte negativo necessariamente. A arte pelo avesso que enxerga em *Ulysses* antecipa num primeiro momento o que Jung considera nele mesmo incompreensão, e no seu aborrecimento um preconceito de leitor antiquado. Colocando em perspectiva, Jung não prevê o futuro lendo *Ulysses*, mas vê a obra de um mundo novo, e como podem ser antigos ainda os modernos no início do século XX, vistos talvez de um longínquo futuro, como diz, à distância do futuro, *Ulysses* permitiria ver a proximidade do homem moderno com o homem medieval (1985, p. 103).

Em resumo, na leitura de *Ulysses*, ao que tudo indica, Jung objetiva assimilar duas dificuldades exasperantes num primeiro momento, uma ligada ao naturalismo excessivo de uma narrativa que parece não ter filtros e insultar o entendimento ao se desenvolver com a adição continuada de tudo quanto compõe o movimento da vida e se apresenta como aspecto da realidade; e outra ligada em sua leitura ao confronto com a possibilidade de um mundo sem alma, uma disposição da experiência alheia no indivíduo à importância que teriam ainda os nexos que vinculam as motivações às consequências e aos sentidos da vida. Ele não parece querer superar desse modo o seu conflito com a forma narrativa de *Ulysses*. Nesse ponto, ele não cede inteiramente a uma ideia de arte que desdenha dos preconceitos estéticos. O que lhe interessa é reverter em sentido a forma narrativa heteroclita, procurando superar a impressão inadmissível de contingência e gratuidade. O vínculo passa a habitar tudo que em *Ulysses* não parece vinculável. Já ressentir de uma ausência de sentimentos em *Ulysses* chamaría a atenção de Jung nesse sentido para o sentimentalismo da época, um mal-estar relacionado à presença excessiva de sentimentos vazios, o sentimentalismo como uma “superestrutura erigida sobre a brutalidade” (1985, p. 106). Jung faz converter a frieza nadificante de *Ulysses* numa espécie de “desprendimento da consciência” e por fim na própria “despersonalização da personalidade” (1985, p. 109) que aproxima de Jesus e Buda (1985, p. 111), para admirar, inclusive, uma semelhança no romance do percurso odisseico com um retorno à divindade pelo mergulho na imundície infernal. Com esse lance, Jung passa a um elogio único de *Ulysses*. É surpreendente notar como ele efetua essa passagem no ensaio do tédio mortal, um tédio capaz de levar às lágrimas, como diz (Jung, 1985, p. 98), ao reconhecimento da grande obra, que não por isso deixa de ser uma obra ofensiva. Essa passagem requer uma visão negativa do mundo, assim como exige a correspondência completa, aquém de todo método simbólico, de *Ulysses* com a negatividade do mundo. O ensaio adquire mesmo um tom exaltado, nos trechos finais, diante da sensação de que o romance mostrou no presente o futuro:

Oh! *Ulysses*, tu és um verdadeiro livro de devoção para o homem branco objetivamente crédulo, objetivamente amaldiçoado! Tu és um *exercitium*, uma ascese, um ritual cruel, um procedimento mágico, dezoito retortas alquimistas ligadas uma à

outra, onde, com ácidos, vapores venenosos, gelo e fogo, será destilado o homúnculo de uma nova consciência universal! (Jung, 1985, p. 115).

A imagem chega a ser assustadora, para quem no futuro presume o que ela não prevê e ao mesmo tempo tenta imaginar o que ela intui, em plena crise, na novidade que enxerga em *Ulysses*. Vale dizer que Jung enviou a Joyce uma cópia do ensaio e reiterou o sentimento de incômodo experimentado durante a leitura, assim como a admiração, principalmente pela psicologia das páginas finais, no monólogo de Molly Bloom (Jung, 1985, p. 118).

Hermann Broch

Dos ficcionistas de língua alemã contemporâneos de James Joyce é Hermann Broch o que mais abertamente expressou sua fascinação por *Ulysses*. É também dos que mais se preocuparam em compreender o significado de *Ulysses* para seu tempo. É possível dizer que a leitura de *Ulysses* confirmou e fez expandir algo fundamental nas ideias que Broch elaborava sobre uma epistemologia e uma ética da criação literária. A partir de 1928, após um período de estudos dedicado sobretudo à filosofia e à matemática (Lützeler, 1988, p. 96), Broch viu na literatura, em particular no que chamava de “romance poli-histórico”, um meio de desenvolver compreensões da realidade não acessíveis de outra forma, inacessíveis por exemplo ao racionalismo científico que em seu contexto dominava a disciplina filosófica. Começa então a trabalhar intensamente nos romances da trilogia *Os sonâmbulos*, que seria publicada a partir de 1930 não por acaso pela mesma editora Rhein. À época, o interesse de Broch pelo romance como um gênero avançado de apreensão poli-histórica da realidade tinha *Ulysses* por modelo e esta foi certamente uma das motivações para entrar em contato com a editora de Daniel Brody. Numa carta de abril de 1930 a Frank Thiess, Broch diz sentir certa inclinação para lançar *Os sonâmbulos* pela editora Rhein simplesmente porque ela havia publicado Joyce, que seria assim para ele como escritor uma espécie de “superego” (Broch, 1981, p. 85). Na mesma carta, afirma admirar em Joyce o modo como se aproxima tão extensiva e profundamente das camadas irracionais que toma por um ideal poético no momento (Broch, 1981, p. 83). Quando esboçou um texto que, abreviado, constaria da orelha da primeira edição de *Huguenau ou a objetividade*, terceira parte de *Os sonâmbulos*, Broch ele mesmo fez questão de pontuar que “a editora Rhein apresenta com toda a responsabilidade esta obra alemã ao lado da obra do grande revolucionário irlandês Joyce; ao lado da monumentalidade de *Ulysses* os *Sonâmbulos* de Hermann Broch” (1994, p. 735). É programática e estratégica, como se vê, a associação de Broch com Joyce. Mas Broch também mostra preocupação em assinalar desde logo que não partilha dos métodos de Joyce. Procura nesse sentido afastar *Os sonâmbulos* da psicologia que vincula a Joyce, propondo um “romance epistemológico” (“erkenntnistheoretischer Roman”), isto é, um romance embasado em teoria do conhecimento, no qual, por trás das motivações psicológicas, residem seus estudos de uma lógica dos valores (Broch, 1981, p. 93).

O interesse pelo significado de *Ulysses* para a literatura moderna em Hermann Broch foi tamanho que numa carta a sua tradutora para o inglês, Willa Muir, em junho de 1931, disse que preparava um estudo sobre Joyce que seria “uma razoavelmente ampla teoria do romance e uma filosofia das formas de expressão” (1981, p. 140). O estudo não virou um livro, como planejou de início, mas, no começo de 1932, por ocasião dos cinquenta anos de Joyce, escreve

e pronuncia uma conferência sobre o tema em Viena. Em 1936, publica uma versão revista do ensaio, com o mesmo título usado anos antes na conferência, “James Joyce e o presente”. A referência ao tempo presente no título é um indicativo importante da perspectiva que assume. “Presente” aqui implica situar *Ulysses* numa perspectiva estética e histórica, colocar o isolamento e a singularidade de *Ulysses* em perspectiva, do passado ao futuro desconhecido. Por essa razão o início do texto afirma que compreender este romance difícil é indissociável da passagem do tempo. Não porque o hermetismo fosse uma finalidade. Essa compreensão dependente do tempo diz respeito à realização em *Ulysses* de uma correspondência simbólica com a totalidade da época, mais completamente visível com a distância histórica. Isto é, o leitor futuro, mais que o leitor contemporâneo à publicação de *Ulysses*, deve reconhecer, para Broch, como *Ulysses* equivale à imagem completa do passado que representa, como deu forma a sua época, foi sua completa expressão, fez coincidir obra, época e espírito da época (1975, p. 65). O leitor contemporâneo – isso é importante – é incapaz de reconhecer exatamente o que se antecipa na obra porque vive afinal de contas a mesma realidade da obra e vai imerso numa espécie de “cegueira orgânica” (Broch, 1975, p. 65).

Embora não faça no ensaio análises pontuais ou comentários de trechos específicos, Broch atribui a responsabilidade por essa equivalência a elementos da composição narrativa. *Ulysses* recria, para Broch, a totalidade ou o espírito de sua época, que não se atinge senão pela visão da coexistência das multidões anônimas e concretas, não se encontra senão na vida diária, na soma das incontáveis rotinas corriqueiras e nesse sentido parecidas com as dos personagens de Joyce. Assim, observa a relação do enredo enxuto com a variedade estilística, numa troca recíproca entre forma e assunto, o assunto reclamando um estilo, o estilo fazendo o assunto; observa a centralidade do aspecto sonoro, das alternâncias rítmicas; as alterações de perspectiva, a interdependência dos personagens; os encadeamentos simbólicos acima de tudo, a simultaneidade dos símbolos, que chama de “sincronia das infinitas possibilidades de facetamento do simbólico” (1975, p. 72). À formação simbólica acrescentam-se sobreposições que Broch caracteriza ainda como “esotérico-alegóricas” (1975, p. 73), e que vão além dos espelhamentos com Homero, envolvem tanto a expressão da necessidade fisiológica como a sutileza de um pensamento escolástico. A análise de Broch, no entanto, nunca perde vista o sentido do todo, ou dois todos, o da obra, em seus efeitos de unidade, e um que se projeta fora dela. Por isso empreende um segundo movimento de análise, que consiste em recorrer à comparação do que faz Joyce em *Ulysses* com o que fazem outras artes no mesmo período. Com essa aproximação, a narrativa de Joyce não apresenta paralelos com as vanguardas na pintura ou na música, com determinados movimentos ou ismos, mas apenas com um nome, o de Picasso, comparável a Joyce, no entendimento de Broch, devido ao grande número de recursos artísticos que domina. Desse ponto de vista, artistas como Picasso e Joyce destacam-se no conjunto dos modernismos porque escapam à especialização e no lugar da parcialidade de uma única técnica ou temática constroem obras cujo alcance mostra a analogia ampla com o tempo, isto é, obras que não se identificam com a época porque usam deste ou daquele recurso, ou porque tematizam certos conteúdos característicos da época, mas porque fazem enxergar em seu resultado estético totalizante a mesma lógica (ou o *logos*) que em tudo define a época.

Se o método de *Ulysses* tem aspecto naturalista, isto é, se em princípio cabe no livro tudo quanto ocorre ou se imagina possível ocorrer num dia de vida em Dublin em 1904, se o romance causa a impressão de que não deixa nada escapar à cena que vai “registrando” os

movimentos físicos e mentais de Bloom e companhia; se apresenta assim uma semelhança com a realidade, isto ocorre, segundo Broch, porque é naturalista a própria forma de pensar da época. Quer dizer, num tempo e contexto religioso, no qual prevalece a unidade do valor religioso, a obra de arte pode ser uma continuidade religiosa do mundo, e nesse sentido a totalidade religiosa do mundo é uma totalidade também visível nas artes. Épocas naturalistas ou racionalistas, ou historicistas, ao contrário, são épocas de desintegração de valores, no pensamento de Broch, elas mais disseminam e distribuem diferentes valores em sistemas particulares do que permitem ver e conhecer a totalidade em que se vive, da qual faz inclusive desconfiar. O naturalismo em *Ulysses* surge em princípio como extensão da época racionalista, mas não é isso propriamente que faz do romance de Joyce, para Broch, um exemplo de obra de arte da totalidade. O naturalismo é um entre outros muitos elementos da composição, em *Ulysses*, não tem a ver com a representação psicológica, nem com o fluxo de consciência, muito menos com a definição de uma escola, “mas sim envolve todos os métodos naturalistas de Zola a Dostoiévski e inclusive vai muito além deles” (Broch, 2014, p. 83). A abrangência técnica em *Ulysses* desnaturaliza o naturalismo e sugere algo como um “supranaturalismo” (*Übernaturalismus*), ao ponto de lançar suspeitas não só sobre os métodos de representação realistas, mas também sobre a própria possibilidade de representar o mundo em sua condição atual, infinitamente esfacelado. Este é o momento pessimista, no ensaio de Broch. Como ele diz, *Ulysses* representa a “inimizade à representação” (1975, p. 68), é a representação de um mundo comprometido por uma ideia de irrepresentabilidade, pelo mutismo, que, para acabar com a literatura, admitiria ainda algo como este “canto do cisne supradimensional” (Broch, 1975, p. 68). O aspecto negativo de *Ulysses* aparece neste momento sem atenuantes, como se Joyce quisesse documentar, com sua tentativa desmedida e bem-sucedida, uma hostilidade à representação do que não se deixa representar. O romance é caracterizado nesse ponto como uma recusa à razão e recusa ao belo, recusa à cultura, no limite (Broch, 1975, p. 68). Mas é aí mesmo, neste profundo mal-estar, que se reconhece o momento de retorno, para Broch, rumo ao conhecimento do valor sem igual de *Ulysses*. Esse valor Broch vê no texto, independentemente das eventuais intenções no projeto do romancista.

Nessa correspondência com o fundamento lógico e com a própria ilogicidade do tempo, Broch enxerga o vínculo de *Ulysses* com o espírito da época, mas não o “direito à existência” (1975, p. 82) da obra, que requer ainda, de sua perspectiva, uma outra legitimação. Para que a arte justifique sua necessidade no mundo – é a ideia principal do ensaio –, é preciso que ela assuma além disso uma tarefa epistêmica, um compromisso com a totalidade do conhecimento, que se traduz num dever que ultrapassa a função social da arte, e ultrapassa o condicionamento da filosofia como disciplina científica, ancorada na demonstração lógica. A totalidade do conhecimento é a tarefa da poesia que sabe como é breve a existência humana e procura fazer justiça a uma forma de “impaciência” (Broch, 1975, p. 86). É ao fim e ao cabo uma “tarefa ética”, diz Broch (1975, p. 88), num momento em que o ideal estético descamba para o *Kitsch*. O sentido para o qual *Ulysses* aponta, no pensamento de Broch, é o filosófico em si, tão platônico quanto poder ser uma “nova cosmogonia” (Broch, 1975, p. 90), nova religião. É o livro de um autor pessimista e que usa dos recursos artísticos com violência (Broch, 1975, p. 90), mas que faz ver a esperança no conhecimento que produz apesar disso.

Conclusão

Em primeiro lugar é preciso notar o cosmopolitismo nas abordagens de Curtius, Jung e Broch. Isso não significa a ausência em seus textos de referenciais próprios da cultura alemã. Por exemplo, surgem nos três, por diferentes motivos, alusões importantes à obra de Goethe. Mas a lembrança de Goethe é já evitar o estreitamento da perspectiva e um sinal de que escrevem seus textos com um olho na cultura de língua alemã e outro na relação dessa cultura com acontecimentos fora dela. Isso tem uma relevância extraordinária no contexto. Como se sabe, o nazismo que vai ao poder em 1933 falseou e incorporou aos seus ideais estéticos e identitários uma visão da Antiguidade que se poderia definir como simultaneamente grandiosa e provinciana, em todo caso redutora da realidade e ligada a finalidades ideológicas nefastas. A opção nos três autores pela complexidade simbólica do Odisseu joyciano enfatizava nesse contexto não só a atitude imediatamente contraideológica, mas também contrária à imposição de uma linguagem para o extermínio da cultura, como seria mesmo em breve levado às últimas consequências pelo delírio nacional-socialista. Agora, além disso, ponto comum realmente interessante reside aqui na forma como os três convergem no que respeita ao pressentimento de uma ameaça latente na leitura de *Ulysses*. Não que os sinais do futuro sombrio não fossem visíveis em realidades diversas e não que o romance anunciasse tão diretamente algo dessa natureza, pelo contrário. O extermínio da cultura que seria em pouco tempo praticado em proporções monstruosas pelo nazismo eles talvez *pressintam* de algum modo insinuado na realização artística excepcional que leem em *Ulysses*. Não é algo que se consiga determinar objetivamente, mas uma reação que poderia ser qualificada como angústia, uma angústia da vanguarda, por assim dizer, a que se adianta não apenas na novidade formal, mas no alcance propriamente do texto de Joyce, que se mistura a um receio de perder toda estabilidade e ver dissolvidos os valores todos, não só os estéticos. Esse receio é totalmente distinto da acusação repetida na época entre os críticos de orientação comunista ou fascista de que *Ulysses* refletia a decadência burguesa. O receio de Curtius, Jung e Broch atribui, de maneiras diferentes, mas complementares, significação máxima à obra de Joyce. É difícil até conceber, hoje, um significado desses relacionado a uma obra de arte. O leitor atual pode reconhecer e pode admirar a importância de *Ulysses*, mas não parece em condições de avaliar inteiramente sua força, que, pelo visto, deve incluir o potencial destrutivo que perceberam na época. O nôilismo que viu Curtius, o mundo desalmado que viu Jung, o pessimismo e a inimizade que viu Broch, no conjunto, falam pelo significado maior da obra de arte em *Ulysses*. Dão à leitura de *Ulysses* a pregnância e a urgência que o fenômeno estético reivindica num momento de crise não sem propósito. O movimento que fazem de aprofundar a negatividade do livro para tentar reverter em sentido o mal-estar que sentem na leitura é revelador, portanto, da real dimensão estética e histórica do romance de Joyce.

Referências

BLOCH, Ernst. *Erbschaft dieser Zeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

BRECHT, Bertolt. Notizen über realistische Schreibweise. In: BRECHT, Bertolt. *Schriften zur Literatur und Kunst* 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. p. 185-189.

BROCH, Hermann. *Briefe 1 (1913-1938)*. Edição de Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

BROCH, Hermann. *Die Schlafwandler*: eine Romantrilogie. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

BROCH, Hermann. James Joyce e o presente. In: BROCH, Hermann. *Espírito e espírito de época*: ensaios sobre a cultura da modernidade. Tradução de Marcelo Backes. São Paulo: Benvirá, 2014. p. 75-104.

BROCH, Hermann. James Joyce und die Gegenwart. In: BROCH, Hermann. *Schriften zur Literatur 1: Kritik*. Organização de Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. p. 63-94.

CURTIUS, Ernst Robert. Das verbotene Buch: James Joyces *Ulysses*. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 106-108.

CURTIUS, Ernst Robert. James Joyce. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 226-232.

CURTIUS, Ernst Robert. Philologie oder Literaturkritik. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 258-259.

CURTIUS, Ernst Robert. Technik und Thematik von James Joyce. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 232-234.

DÖBLIN, Alfred. *Ulysses* von Joyce. In: PRANGEL, Mathias (org.). *Materialien zu Alfred Döblin Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975. p. 49-52.

FRANKE, Hans. Das Ende des psychologischen Romans der bürgerlichen Dekadenz: James Joyce und die Aufgaben der jungen deutschen Epik. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 361-363.

FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe*: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors. Amsterdam: Rodopi, 2000.

HACK, Bertold. Kurze Geschichte des Rhein-Verlages. In: BRODY, Daniel; BROCH, Hermann. *Briefwechsel 1930-1951*. Edição de Bertold Hack e Marietta Kleiß. Frankfurt am Main: Buchhändler-Vereinigung, 1971. p. 1225-1234.

JUNG, Carl Gustav. *Ulisses*, um monólogo. In: JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Tradução de Maria de Moraes Barros. Petrópolis: Vozes, 1985. p. 94-118.

JUNG, Carl Gustav. *Ulysses: ein Monolog*. In: FÜGER, Wilhelm (org.). *Kritisches Erbe: Dokumente zur Rezeption von James Joyce im deutschen Sprachbereich zu Lebzeiten des Autors*. Amsterdam: Rodopi, 2000. p. 285-299.

LUKÁCS, Georg. Es geht um den Realismus. In: SCHMITT, Hans-Jürgen (org.). *Die Expressionismusdebatte: Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973. p. 192-230.

LÜTZELER, Paul Michael. *Hermann Broch: eine Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

RADEK, Karl. Die moderne Weltliteratur und die Aufgaben der proletarischen Kunst. Tradução alemã de Rudolf Hermstein. In: SCHMITT, H.-J.; SCHRAMM, G. (org.). *Sozialistische Realismuskonzeptionen: Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. p. 140-213.

A formação de um soldado: *O quarto de Jacob*, o romance de formação e a Grande Guerra

The Formation of a Soldier: Jacob's Room, the Bildungsroman and the Great War

Júlia Braga Neves

Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
juliabneves@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-4548-3491>

Resumo: Neste artigo, temos como objetivo refletir sobre o romance de formação do início do século XX e a Primeira Guerra Mundial em *O quarto de Jacob* (1922), de Virginia Woolf. Argumenta-se que as experimentações formais com o narrador onisciente e com a caracterização do protagonista permitem a elaboração de críticas sobre a integração do indivíduo em seu âmbito social e sobre o aspecto teleológico do *Bildungsroman* tradicional. Com a Grande Guerra, as premissas temáticas e formais desse gênero literário transformam-se radicalmente. Em *O quarto de Jacob*, a morte anunciada do protagonista determina o télos do romance (a guerra) e a impossibilidade de integração social, questionando assim a própria noção de *Bildung* e de representação da realidade. Para discutir essas questões, debruça-se sobre o arcabouço teórico de Franco Moretti, Judy Little, Gregory Castle e Dorothea E. von Mücke.

Palavras-Chave: *O quarto de Jacob*; Virginia Woolf; romance de formação; Primeira Guerra Mundial.

Abstract: This article aims to reflect upon the *Bildungsroman* in the early 20th Century and upon the First World War in Virginia Woolf's *Jacob's Room*. I argue that the formal experimentations with the omniscient narrator and with the protagonist's characterization allow critical approaches to the individual's integration into the social realm and to the teleological aspect of the traditional *Bildungsroman*. With the Great War, the thematic and formal premises of this literary genre radically shifted. In *Jacob's Room*, the protagonist's pre-determined death ascertains the novel's telos (the war) and the impossibility of social integration. In doing so,



it questions the very notion of Bildung and the way that reality is represented. In order to discuss these issues, I will focus on the works of Franco Moretti, Judy Little, Gregory Castle and Dorothea E. von Mücke.

Keywords: *Jacob's Room*; Virginia Woolf; *Bildungsroman*; First World War.

Introdução

A personagem Betty Flanders, mãe de Jacob, inicia e termina o romance *O quarto de Jacob*: enquanto o primeiro parágrafo mostra suas lágrimas ao escrever uma carta para o capitão Barfoot, o fim da história apresenta Betty segurando os sapatos de seu filho morto na guerra. Numa cena cômica, ela exclama “Que confusão por toda parte!” e “abr[e] com violência a porta do quarto”; segurando os sapatos de Jacob, pergunta ao melhor amigo de seu filho, “O que devo fazer com eles, sr. Bonamy?” (Woolf, 2019, p. 180). Não há resposta do jovem rapaz, mas o que se presume é que os sapatos terão o destino de tudo aquilo que não é mais utilizável: o lixo ou uma doação para uma instituição de caridade.

É nessa cena que o leitor se depara, finalmente, com o destino que parecia inevitável do protagonista que dá título ao romance: a morte. O próprio Bonamy mostra-se surpreso com a bagunça no quarto de Jacob e pergunta-se: “O que esperava ele? Pensava que ia voltar?” (Woolf, 2019, p. 179). Ao longo do romance, indícios dessa morte prenunciam a impossibilidade da travessia completa da juventude para o alcance da maturidade. Num passeio por Haverstock Hill, em Londres, por exemplo, Jacob e seu amigo Timmy Durrant tomam um “café numa vendinha em que as cafeteiras [*urns*] eram de metal polido e pequenas lamparinas ardiam ao longo do balcão” (Woolf, 2019, p. 78).¹ No original, Woolf faz um trocadilho com a palavra “urns”, em inglês, que pode significar tanto um recipiente para colocar café quanto aquele para guardar as cinzas de uma pessoa falecida. O vendedor confunde Jacob com um militar e prontamente inicia uma conversa sobre a guerra, falando sobre o serviço de seu filho em Gibraltar, “Jacob amaldiçoou o exército britânico [...] [...] enalteceu o duque de Wellington” (Woolf, 2019, p. 78) e continuou o seu passeio falando sobre os gregos.

A narradora nos conta somente uma parte dessa conversa, que nos leva a inferir um certo afastamento da realidade da guerra por parte de Jacob, como se o destino do filho do vendedor de café jamais pudera ser o seu. Afinal, na percepção do jovem rapaz, haveria algo mais grandioso no horizonte do que os campos de batalha de Gibraltar, visto que a percepção de si mesmo é arrogante e prepotente. Na conversa com Timmy Durrant sobre os gregos, Jacob comenta que “[p]rovavelmente [...] somos as únicas pessoas no mundo que sabem o que os gregos queriam dizer” (Woolf, 2019, p. 117) e é prontamente desmascarado pela nar-

¹ “They drank coffee at a stall where the urns were burnished and little lamps burnt along the counter” (Woolf, 2008, p. 102).

radora: “Jacob não sabia mais grego do que lhe era necessário para seguir aos tropeços uma peça de teatro. Da história antiga nada sabia” (Woolf, 2019, p. 118).

Jacob é um homem comum (*common*)², dotado de uma certa mediocridade e, apesar de frequentemente adotar o tom arrogante de Stephen Dedalus, é desprovido de sua competência artística e intelectual. Ele é, nas palavras de William Handley, “como tantos outros jovens rapazes que [...] se tornaram objetos para guerra” (Handley, 1991, p. 120, tradução minha). Jacob é uma figura corriqueira da tradição romanesca inglesa: “um herói *common*”, pertencente à classe média “dotada de escasso empreendedorismo e opaca consciência de si” (Moretti, 2020, p. 291). Ao contrário dos protagonistas dos romances de formação europeus, nos quais esses heróis pertencem a uma classe média “indeterminada, moveida, empreendedora, vital” (Moretti, 2020, p. 290), o romance de formação na vertente inglesa transmite uma ideia de igualdade que só é possível devido à característica “ordinária” do herói inglês. Não é à toa que Moretti (2020, p. 279) alude ao gênero literário na Inglaterra como “romance de conservação”, pois as experiências mais significativas do protagonista são aquelas que confirmam a sua origem, em vez de alterá-la.

Órfão de pai, Jacob consegue acessar a Universidade de Cambridge com a ajuda do capitão Barfoot, um homem casado com uma mulher inválida que corteja a sua mãe. A sua experiência no alto escalão universitário marca a estabilidade da posição social de Jacob em relação aos outros personagens: o que o diferencia daqueles à sua volta é justamente o fato de não pertencer a nenhum grupo específico. Por outro lado, Woolf parece utilizar o caráter ordinário de Jacob como uma forma de torná-lo cômico, um alvo para comentários jocosos que destacam a sua versatilidade e passividade. Quando vai à ópera com a família de Timmy e com Bonamy, a sra. Durrant afirma que Jacob “tinha um ‘ar distinto’. ‘Extremamente desajeitado’, disse ela, ‘mas com ar tão distinto’”. A narradora logo explica que “distinção” era uma palavra certeira para descrever Jacob, que estava “[r]ecostado em sua cadeira, retirando o cachimbo da boca”, conversando com Bonomy sobre a ópera, sobre Wagner, indecência. Contudo, após confirmar a impressão da sra. Durrant, a narradora intervém novamente para comentar como ela entende essa “distinção”:

[...] distinção era, claro, uma das palavras a ser utilizada, embora, só de olhá-lo seria difícil dizer qual era seu lugar na Opera House, primeira plateia, balcão ou segunda plateia. Escritor? Faltava-lhe autoconsciência. Pintor? Havia algo na forma de suas mãos (descendia, pelo lado da mãe, de uma família da mais remota antiguidade e da mais profunda obscuridade) que indicava bom gosto. Depois, a boca – mas seguramente, de todas as ocupações fúteis, essa de catalogar traços pessoais é a pior. Uma palavra é suficiente. Mas e se não conseguirmos encontrá-la? (Woolf, 2019, p. 108-109).

Segundo a narradora, a “distinção” de Jacob é determinada pela dificuldade em categorizá-lo, pois parece pertencer a vários grupos e, ao mesmo tempo, a nenhum. Era difícil afirmar ao certo qual setor da casa de ópera lhe cabia porque não se conseguia indicar a qual classe social pertencia. Suas mãos levam à observação sobre a sua ascendência, também

² Aqui, refiro-me à definição adotada por Moretti (2020, p. 289) do “comum” (*common*) que se encontra na “sobreposição entre o âmbito semântico do ‘difundido’, do ‘comum’, do ‘ordinário’, do ‘normal’ e o âmbito do ‘não digno de nota’, do ‘banal’, do ‘vulgar’ e até mesmo do ‘desprezível’.”

um tanto nebulosa: uma família “da mais remota antiguidade e da mais profunda obscuridade”. Ela teria origem na antiguidade porque era aristocrática? Seria a sua origem obscura porque insinua a existência de histórias que teriam causado a decadência da família? A narradora não esclarece. Ao final do romance, a narradora relata um diálogo entre o sr. Bowley e Julia Eliot, no qual ele afirma que “[a] mãe [de Jacob], dizem, tem alguma ligação com os Rocksbiers” (Woolf, 2019, p. 156), uma família aristocrática. Porém, a afirmação parece incerta (“dizem”), como apenas um rumor que circula sobre a origem de sua família. O que fica evidente na primeira descrição é a impossibilidade de definir Jacob de acordo com sua classe social ou profissão.

Woolf cria, segundo Little (1981, p. 109, tradução minha), um efeito que “oferece materialização ficcional ao páthos, e comédia, da vida de Jacob – uma vida que se torna emblemática de todas as vidas no sentido que elas não se encaixam em padrões esperados e inevitavelmente resistem ser ‘resumidas’”.³ Little associa essa recusa de totalizar, categorizar ou “resumir” a uma crítica de Woolf ao romance de formação. *O quarto de Jacob* seria um “*Bildungsroman* decadente” e bem-humorado, que “ataca a ideia de que um ‘resumo’ ficcional convencional [possa] se encaixar na vida real” (Little, 1981, p. 109, tradução minha).⁴ Ao zombar desse gênero literário, Woolf mostra como a história da educação e da socialização de um rapaz inglês “não passa de uma narrativa burlesca sobre os seus tropeços em direção à autodescoberta” (Little, 1981, p. 109).⁵ Sendo assim, Little comprehende o romance de Woolf como uma paródia do *Bildungsroman*, pelo qual Woolf ridiculariza, ataca e goza desse gênero literário e da educação formal oferecida aos homens de sua época.

Embora frutífera, a leitura de Little está circunscrita a elementos pouco precisos do romance de formação. Segundo a autora (1981, p. 105, tradução minha), ao tratar de um jovem inglês eduardiano, o gênero, “deve lidar, parcialmente, com a experiência do herói nas instituições britânicas de ensino superior”.⁶ Para Little, o percurso de formação educacional do protagonista, o deslocamento geográfico na Inglaterra, a circulação em meios de classes mais abastadas e a ascensão social seriam as características fundamentais de um *Bildungsroman* do século XX.

No caso de *O quarto de Jacob*, a autora aponta que esses elementos são apresentados para serem logo rechaçados: sua educação é algo que lhe é oferecido ao acaso, mas Jacob não tira o devido proveito dela; ele muda-se para Londres, mas o cenário metropolitano não lhe inspira grandes transformações psicológicas ou de amadurecimento; não há uma “epifania” ou “revelação” ao final de sua história; seu deslocamento de um vilarejo do nordeste da Inglaterra, para Cambridge e depois para Londres tampouco incita grandes ambições (Little, 1981, p. 109). Certamente, como discute Little, Woolf ridiculariza a formação das instituições inglesas dedicada aos jovens rapazes. Contudo, a paródia do romance de formação também suscita outras perguntas sobre o gênero: qual seria a definição de *Bildung* em *O quarto de Jacob*? Qual seria o objetivo (*télos*) a ser alcançado? Como se articulam esses elementos, a noção de *Bildung* e o *télos*, com o contexto social, histórico e cultural da Primeira Guerra Mundial e com

³ “The effect is a remarkable tension that gives fictional embodiment to the pathos, and comedy, of Jacob’s life – a life which becomes emblematic of all lives to the extent that they do not fit expected patterns, and instead obstinately resist a ‘summing up’”.

⁴ “It attacks the notion that a conventionalised fictional ‘summing up’ can fit a real life”.

⁵ “[...] is anything but a burlesque of his real stumblings toward self-discovery”.

⁶ “[...] must deal in part with the hero’s experience of British institutions of higher learning”.

as experimentações estéticas de Woolf? Neste artigo, tenciona-se discutir essas questões à luz das teorias sobre o romance de formação formuladas por Franco Moretti, Dorothea von Mücke e Gregory Castle.

“O romance de formação tardio”

Em *O romance de formação*, Franco Moretti afirma que o gênero desaparece com a Primeira Guerra Mundial, pois “em 1914 a juventude europeia sente-se parte de um imenso rito de passagem coletivo” que é destruído pela guerra, que “mata de verdade, e em vez de renovar a existência individual, declara sua insignificância” (Moretti, 2020, p. 345). Enquanto o *Bildungsroman* oitocentista retrata a transição entre juventude e maturidade e o processo de integração social a partir de uma certa abdicação da liberdade individual, o romance de formação do século XX representa o trauma como algo insuperável que interfere no amadurecimento do protagonista. As ocorrências do enredo deixam de ser produzidas “pelo herói como em tantas outras reviravoltas de seu livre amadurecimento – mas sim *contra* ele por um mundo completamente indiferente ao seu desenvolvimento subjetivo”. No “romance de formação tardio”, como Moretti designa o gênero em seu contexto do século XX, “o mundo externo é demasiadamente forte para o sujeito; violento demais” (Moretti, 2020, p. 351). O resultado desse novo cenário são romances de formação que tendem a dar ênfase às instituições e ao ambiente externo ao personagem.

Esse é o caso de *O quarto de Jacob*, como o próprio título do livro sugere. O quarto configura um elemento estável no romance, cuja descrição insinua ausências mesmo quando há pessoas nele. Em Cambridge, a narradora descreve o quarto do protagonista na universidade: “sobre a mesa havia papel com pautas e margem vermelha – uma dissertação, sem dúvida”; ao lado do papel, estava o ensaio de Thomas Carlyle, “Does History Consist of the Biographies of Great Men?”. A biblioteca do rapaz exibe as obras de Dickens, dos Elizabetanos, biografias do duque de Wellington, livros de Spinoza. Havia também “fotografias dos gregos, e uma meia-tinta de sir Joshua – tudo muito inglês. As obras de Jane Austen [...] em deferência, talvez, aos padrões de alguma outra pessoa” (Woolf, 2019, p. 41). Após a descrição minuciosa dos móveis, da escrivaninha e da biblioteca, a narradora acrescenta, “Inerte é o ar num quarto vazio, mal e mal enfunando a cortina; as flores se mexem no jarro. Uma fibra de poltrona de vime estala, embora ninguém esteja sentado ali” (Woolf, 2019, p. 41).

Pode-se dizer que a ênfase na descrição do quarto compõe a caracterização de Jacob que permanece, ao longo de todo o romance, um ser inapreensível. Sua biblioteca indica as preferências intelectuais do protagonista, bem como mostra um certo desprezo pelos romances de Austen, que são associados a uma terceira pessoa. O parágrafo termina com o ar estático, o som de um móvel que faz barulho sem alguém estar presente. É interessante notar que a mesma descrição (“Inerte é o ar num quarto vazio [...]”) é usada no último capítulo do romance, quando a sra. Flanders e Bonamy entram no quarto de Jacob em Londres após a sua morte, onde encontram cartas espalhadas, os sapatos velhos e largados. Ao usar exatamente as mesmas palavras para retratar o quarto vazio, Woolf já antecipa no início do livro o que

permaneceria intacto com a dizimação de seu protagonista: o quarto, os sapatos, os móveis, o “ar inerte”, as coisas que constituem o ambiente.

Para Sarah Cole (2012, p. 236, tradução minha), o romance formaliza a violência e a morte na Primeira Guerra, pois “O quarto de Jacob faz da questão de aniquilação da violência o seu dilema central: como escrever (ou ler, ou conhecer, ou desejar) um homem que está, de uma maneira essencial, sempre a caminho de sua morte”.⁷ Ela explica que a caracterização do protagonista está associada ao seu desaparecimento já predeterminado. Como sabemos, trata-se de um personagem inalcançável e incompreensível. As ausências no romance não se dão somente por espaços vazios, como o quarto, mas também pela incompletude dos diálogos e aquilo que a narradora escolhe não dizer.

A narradora revela que Clara Durrant escreve em seu diário, “Gosto de Jacob Flanders [...] É tão desligado das coisas mundanas. Não se dá ares de importância, e pode-se dizer a ele de que coisas a gente gosta, embora ele seja intimidante porque...” (Woolf, 2019, p. 73). Enquanto jantava com primeiros-ministros, Julia Eliot chama Jacob de “o moço silencioso”, mas a narradora relata que, na verdade, ela quis dizer: “Se quiser se dar bem no mundo, terá que destravar a língua” (Woolf, 2019, p. 73). Quando Jacob finalmente aparenta ser divertido ao contar uma história sobre um passeio e faz uma piada acerca do nome da pousada e de sua proprietária, a narradora menciona que as pessoas em volta dele deram muitas gargalhadas; porém, ficamos sem saber exatamente qual teria sido o remate dessa piada.

No romance, as lacunas deixadas pela narradora e o fato de que conhecemos Jacob por fragmentos impedem que o desenvolvimento psicológico do protagonista seja realizado. Sendo assim, Jacob passa da infância e adolescência diretamente para a juventude e a morte, mas os traços de amadurecimento são timidamente apresentados somente nos últimos capítulos. Antes disso, há apenas mudanças de fases da vida de acordo com a sua idade. Sua existência torna-se, de fato, insignificante porque é descartável, representando “os mais de 800 mil soldados mortos durante a Primeira Guerra Mundial” (Vasconcelos, 2024, p. 86, tradução minha).⁸ Ao contrário do romance de formação tradicional, que tem como objetivo a conciliação do protagonista com as normas sociais que lhe são impostas, em *O quarto de Jacob* a conformidade não se concretiza porque não se passa da juventude. Por outro lado, temos um protagonista que já está integrado ao seu meio social, o homem comum que Moretti afirma ser uma figura corriqueira do romance de formação inglês oitocentista. Woolf introduz esse personagem típico do “romance de conservação” para que ele tivesse o fim que tantos jovens tiveram na Primeira Guerra. Se ao final do romance de formação inglês tradicional há um “restabelecimento da ordem” (Moretti, 2020, p. 305), em *O quarto de Jacob* essa ordem não pode ser reconstituída por causa da guerra.

As escolhas formais de Woolf referentes à caracterização e à construção de sua narradora epitomizam a crise da ordem. Trata-se de uma narradora instável, que ora se mostra onisciente e ora deliberadamente expressa o seu poder de seleção. Vasconcelos (2024, p. 87, tradução minha) afirma que a narradora “confessa os limites de sua onisciência”,⁹ enquanto Little (1981, p. 106, tradução minha) alega que a narradora “finge ser a autora

⁷ “Jacob's Room makes the question of annihilating violence its central dilemma: how to write (or read, or know, or desire) a man who is, in some essential way, always on his way to death.”

⁸ “This almost inapprehensible, elusive figure is said to represent the more than 800,000 English soldiers killed during the First World War.”

⁹ “confesses the limits of omniscience”.

onisciente de um *Bildungsroman*".¹⁰ É interessante notar que, nos dois casos, a onisciência da narradora é posta em xeque porque ela admite não saber tudo. Porém, a leitura de Little chama a atenção porque sugere uma emulação de autoridade da narradora, que se passa por autora. Essa questão aparece também no romance seguinte de Woolf, *Ao farol* (1927), no qual o narrador, em diversos momentos, manifesta impressões que não estão associadas aos personagens. Sobre esse romance, Auerbach (2013, p. 531-532) semelhantemente levanta a hipótese de haver uma intervenção de Woolf na percepção de sua protagonista, a sra. Ramsay, mas questiona essa possibilidade justamente porque, como autora, ela conheceria bem a sua própria personagem.

Tanto em *O quarto de Jacob* quanto em *Ao farol*, pode-se dizer que Woolf apresenta narradores instáveis como uma espécie de subversão às convenções realistas do narrador onisciente. Wayne Booth (1983, p. 160-161) define a onisciência como o "privilegio completo" do narrador acerca do conhecimento dos eventos, partindo da premissa de uma voz narrativa impessoal. Discutindo romances das primeiras décadas do século XX, nos quais a voz narrativa é dramatizada, Booth invoca o termo "onisciência com dentes" ("omniscience with teeth in it") porque implica-se um caráter de seletividade daquilo que se narra. Pode-se dizer, portanto, que há nesse período uma nova forma de onisciência que tende a dramatizar o seu narrador, não somente a partir de modulação da voz narrativa para relatar o ponto de vista de um personagem específico, mas também para evidenciar que a totalidade e a realidade no romance são apenas uma *representação* do real: de certa forma, expõe-se a ilusão criada pela convergência entre o real e o ficcional que é a premissa do romance realista.

Em *O quarto de Jacob*, a autoridade da narradora sobrepuja à existência de Jacob como personagem, ressaltando a insignificância do protagonista. Por exemplo, na Opera House, ela comenta as classificações dos assentos no teatro ("primeira plateia, camarotes, anfiteatro, balcão") e afirma a necessidade de escolher onde se sentar para determinar o que vai narrar: se ela pudesse, se sentaria ao lado da Rainha e "escutaria os mexericos do primeiro-ministro; a condessa murmurar e partilhar suas lembranças de salões e jardins; as fachadas inteiriças dos respeitáveis escondem, afinal, todo seu código secreto". Ela fala em "[livrar-se] de seu próprio disfarce" e admite o "quão estranho é assumir, por um instante o [disfarce] de algum outro". Aqui, a narradora parece avaliar a sua própria função – aderir a personagens para assumir os seus pontos de vista – e fala abertamente da dificuldade em escolher: "Nunca houve necessidade mais implacável! ou uma necessidade que implicasse maior dor, desastre mais certo" (Woolf, 2019, p. 71). Em meio a tantas possibilidades, a narradora, por fim, escolhe sentar-se com Jacob e segui-lo até o final da noite.

No romance de formação dos séculos XVIII e XIX, há a predominância de narradores impessoais, cuja focalização no protagonista e a narração dos obstáculos enfrentados por ele são postas de modo que haja coesão e totalidade no alcance do objetivo previsto: a integração completa na sociedade. Em *O quarto de Jacob*, isso não pode acontecer porque há desvios temáticos e formais: o protagonista está destinado à morte e não amadurece; a narradora desvela "o caráter artificial da instância onisciente, aceitando e incorporando dúvida e incerteza sobre o mundo", fazendo com que "as perspectivas múltiplas e simultâneas sejam agregadas para

¹⁰ "pretends to be the omniscient author of a *Bildungsroman*".

esboçar a silhueta de um jovem rapaz cujo caráter é afinal inacessível” (Vasconcelos, 2024, p. 89, tradução minha).¹¹

À medida que o final do romance se aproxima, Jacob torna-se cada vez menos visível. Na Grécia, Sandra Wentworth Williams avista Jacob de longe, enquanto Evan Williams não consegue enxergá-lo; Clara chama o nome de Jacob, em vão; Fanny Elmer espera ansiosamente por postais de Jacob, cuja existência, para Fanny, “era mais estatuesca, nobre e cega do que nunca” (Woolf, 2019, p. 172). O reverendo Floyd, que ensinou Latim a Jacob e ao seu irmão na infância, vê Jacob atravessando a rua em Piccadilly, mas segue adiante sem chamá-lo. Nas últimas páginas, Clara pensa ter visto Jacob, o que parece ter sido uma ilusão. A dissolução de Jacob ao longo da narrativa e a sua morte predestinada, bem como o estabelecimento da autoridade da narradora como alguém que tem poder de decisão sobre aquilo que vai ser narrado ou suprimido formalizam o impasse do “romance de formação tardio”: a impossibilidade de tecer uma representação coesa do “eu” e o reconhecimento de que a linguagem é insuficiente para representar a realidade como um todo.

Judy Little (1981, p. 105) e Stephen Kern (2011, p. 53) argumentam que *Jacob's Room* é uma paródia porque escancara a ilusão de que uma vida possa ser apreendida de maneira teleológica e coerente. Há também um elemento satírico nessa paródia porque escancara o fracasso de instituições (Jacob se forma em Cambridge, mas isso não altera a sua trajetória para a morte); do indivíduo (ele morre precocemente) e da política (os diálogos são predominantemente incompletos, não há espaço para a discussão, dissenso ou consenso). Woolf comprehende que os tempos são outros e que, consequentemente, há a urgência de se criar novas formas de representação da realidade. Na tentativa de alcançar um realismo que desbanca a ilusão de uma convergência entre real e ficcional, Woolf subverte as premissas formais, temáticas e sociais do romance de formação com as inovações referentes ao narrador e à caracterização. Esses experimentos, que consistem no investimento de autoridade da narradora e na ênfase da dissolução de Jacob como protagonista, resultam ainda numa outra problemática: o significado de *Bildung* nas primeiras décadas do século XX.

Bildung

Gregory Castle (2019, p. 144) afirma que a crise do romance de formação no início do século XX resulta de tensões no próprio conceito de *Bildung*, que nos séculos XVIII e XIX está calcado na formação estética, espiritual e social do indivíduo. Em sua vertente modernista, Castle (2019, p. 145-146) aponta para duas temáticas recorrentes: a primeira seria o processo de formação do próprio artista, particularmente artistas homens cujo percurso formativo “é tanto uma crítica ao conceito clássico de *Bildung* quanto à reabilitação de seus valores centrais” (Castle, 2019, p. 145);¹² a segunda seria a questão de gênero (*gender*) na formação estética, pela qual protagonistas mulheres participam da vida artística de maneira insurgente. Em ambos os casos, Castle explica, o que está em jogo na narrativa é o percurso e as críticas à formação

¹¹ “Woolf strips away the artificial character of the omniscient stance, accepting and incorporating doubt and uncertainty about the world. Multiple and simultaneous perspectives come together to outline the silhouette of a young man whose self is after all inaccessible.”

¹² “is both a critique of classical *Bildung* and a rehabilitation of its central aesthetic values”.

e não necessariamente o seu resultado, até porque “a harmonia dialética do protagonista e o seu mundo, prometida pelo *Bildungsroman* clássico, nunca acontece” (Castle, 2019, p. 144)¹³ e, portanto, a noção de *Bildung* nunca é alcançada, tornando a apreensão de um “eu” consoante com o mundo impossível.

O foco no processo em detrimento da finalidade da formação (*Bildung*) pode ser compreendido em paralelo com a postulação de Moretti de que, no “romance de formação tardio”, há maior interesse pelas instituições e pelo ambiente externo ao protagonista. O ponto de discordância entre os autores reside no que diz respeito à ausência de conciliação com o mundo ao final do romance: enquanto Castle defende que essa inviabilidade não altera o caráter formativo do gênero, Moretti sustenta que a falta de um desfecho que demonstre fusão de indivíduo e mundo determina o fim dele. Apesar de empregar o termo “romance de formação tardio”, Moretti (2020, p. 365-366) reitera que o gênero desaparece devido ao fracasso em resolver o problema do trauma. Não resolve porque o trauma da Primeira Guerra causa impactos irreversíveis no entendimento do “eu”, que não pode mais ser concebido em sua totalidade, e transforma radicalmente os modos de representação da realidade, “gerando uma angústia semiótica de inevitáveis consequências regressivas” (Moretti, 2020, p. 366).

O fracasso em obter uma narrativa teleológica é um ponto central em *O quarto de Jacob* que resulta num problema incontornável: Por um lado, determina-se a guerra como um télos; contudo, a morte precoce por conta da guerra impede o desenvolvimento psicológico de Jacob. É interessante notar que, quando está na Grécia, finalmente a narradora nos mostra indícios de mudanças no protagonista causadas pela desilusão com a civilização e com a constatação de que ele irá para a guerra. Pouco antes da viagem, ela descreve Jacob como um “jovem cavalheiro [que] não tem nada a temer” (Woolf, 2019, p. 114). Na Grécia, o rapaz conclui que “fomos educados numa ilusão” (Woolf, 2019, p. 140), pois ficara decepcionado com a sujeira, com os animais soltos pela rua e com as péssimas condições de Atenas. Em sua imaginação, a Grécia corresponderia aos relatos de grandeza das civilizações antigas com as quais Jacob teve contato na universidade.

Em seus primeiros dias no país, ele depara-se com um exemplar do *Daily Mail*, o qual ele leva embaixo dos braços no seu passeio por Atenas. Durante a Primeira Guerra Mundial, o jornal ficou conhecido por instigar o ódio aos alemães nos meses que antecederam a guerra e por defender fervorosamente reações mais energéticas do governo britânico, como o envio de mais tropas e a ampliação do recrutamento obrigatório de jovens para os campos de batalha (Bingham, 2013). Dessa forma, a decepção de Jacob vai além da constatação de que a Grécia estava longe do imaginário que ele construiria sobre o “berço da civilização”; o seu descontentamento dá-se igualmente por ser confrontado com a realidade de que ele poderá ser recrutado, ainda que tente dizer a si mesmo que “o *Daily Mail* não é de se confiar” (Woolf, 2019, p. 141). A narradora, então, nos alerta que o rapaz “tinha se tornado um homem e estava prestes a deixar-se impregnar pelas coisas [...] E [Jacob] suspirou de novo, num estado tão profundamente melancólico que a melancolia devia ter se alojado nele para anuviá-lo” (Woolf, 2019, p. 141-142). O amadurecimento de Jacob, que agora é visto como “um homem” pela narradora, é narrado somente quando ele assimila a prenúncia de sua morte.

¹³ “the dialectical harmony of the protagonist and her world, promised by the classical *Bildungsroman*, never comes about”.

O processo de formação do protagonista torna-se mais relevante que a compreensão de que a sua finalidade (a morte na Guerra) será cumprida. Mas no que consistiria a formação de Jacob e qual é a sua função, considerando que não é a de integrá-lo ao mundo? Ao longo de todo o romance, o rapaz nutre entusiasmo pela cultura clássica, lendo Virgílio, Sófocles e Platão, por exemplo; escreve ensaios que são incessantemente rejeitados por revistas. Ele afirma a Fanny Elmer que não lê romances, apenas *Tom Jones* de Henry Fielding, embora a narradora nos diga que sua biblioteca exibe livros de Jane Austen e Charles Dickens. Vale lembrar que a palavra *Bildung*, em alemão, está associada também a verbos como “moldar”, “educar”, “cultivar”, “civilizar” e o seu sufixo “-ung” indica “estado” e “processo” (von Mücke, 1991, p. 162). Sendo assim, pode-se dizer que a ênfase dada à relação de Jacob com a Antiguidade Clássica e com o século XVIII é emblemática. Enquanto a Grécia antiga epitomiza a origem da civilização, da democracia e da cultura europeia, o século XVIII é tido como o auge do Iluminismo e da idade da razão e do progresso. Dessa maneira, a formação de Jacob é construída a partir de princípios que vão na contramão da irracionalidade e da arbitrariedade da Guerra.

Na viagem com Sandra e seu marido, Evan Williams, Jacob vai a Acrópole para ler e começa a refletir sobre assuntos políticos, perguntando a si mesmo, “Por que não governar os países do jeito que eles deviam ser governados?” (Woolf, 2019, p. 152). Em sua leitura, indaga se havia, “sem perceber, adquirido, durante a sua permanência no estrangeiro, o hábito de pensar sobre política”. Ele olha a sua volta e constata que “a Grécia tinha acabado; o Partenon estava em ruínas; e, contudo, ali estava ele”. Enquanto refletia, notou a presença de mulheres francesas que passeavam pelo local, mas volta a ler:

[...] E largando o livro no chão, começou, como se inspirado pelo que lera, a escrever uma nota sobre a importância da história – sobre a democracia – um desses rabiscos sobre os quais pode se assentar a obra de uma vida inteira; ou, então, ele cai do meio de um livro vinte anos mais tarde, e não conseguimos lembrar uma só palavra dele. É um pouco penoso. Melhor fora que tivesse sido queimado (Woolf, 2019, p. 152).

O interesse de Jacob nos governantes e na democracia surgem como temas passageiros, que não têm folego para serem desenvolvidos. Inicialmente, imagina um rascunho que pode dar origem a uma obra-prima para depois presumir que aquilo não passa de uma ideia risível que deve ser descartada. Novamente, tem-se uma desilusão que se refere a uma ambição inatingível (“uma obra de vida inteira”) e ao esquecimento daquilo que poderia ser importante. Da mesma forma que ele encontra uma Grécia que não existe mais nos livros de história, filosofia e literatura, as noções de democracia e civilização também parecem desvanecer. É como se Jacob tivesse perdido o horizonte do progresso e se desse conta de que há, naquele momento histórico, a impossibilidade de futuro para si e para a civilização.

Obviamente, a pergunta que suscita essas questões (“Por que não governar os países do jeito que eles deviam ser governados?”) é tola e dificilmente resultaria numa análise contundente sobre o contexto social e histórico daquele momento, o que indica a limitação intelectual e reflexiva de Jacob. Focalizando no protagonista, a narradora nos mostra que, em sua incapacidade de desenvolver respostas para a sua pergunta, ele desvia a atenção para as moças francesas. Jacob irrita-se com o movimento delas, que o distraíam de seus escritos, “São essas malditas mulheres”, diz ele, “Como elas estragam as coisas”, murmurou, encostando-se num dos pilares, apertando bem o livro embaixo do braço”. Amaldiçoando as

mulheres, a narradora revela que o rapaz demonstra “tristeza e desapontamento ao pensar que o que poderia ter sido jamais será” (Woolf, 2019, p. 153).

Ela então explica o desdém de Jacob pelas mulheres: “Essa violenta desilusão é, em geral, esperada em homens jovens no ápice da vida, saudáveis e robustos, que logo se tornarão pais de família e diretores de bancos” (Woolf, 2019, p. 153). Mas Jacob não está no ápice de sua vida e tampouco ocupará os postos de pai de família e de diretores de banco, pois o seu destino é a morte nos campos de batalha. Ao olhar as mulheres, Jacob parece lembrar-se de seu próprio fracasso porque, de certo modo, comprehende que provavelmente não viverá para alcançar os seus objetivos, tendo em vista que a sua função é a de um soldado qualquer, como aquela do filho do vendedor de café, que servia o exército britânico em Gibraltar.

De acordo com Little (1981, p. 111-113), Woolf usa o fracasso de Jacob para criticar as próprias instituições educacionais inglesas, que excluem mulheres e, ao mesmo tempo, formam homens inaptos para governar e liderar. Essa crítica é pertinente até certo ponto. De fato, é evidente que muitas das personagens femininas, como Clara Durrant, Julia Eliot, Sandra Wentworth Williams e a caricata feminista Julia Hedge são inteligentes, perspicazes e atentas aos assuntos políticos. A própria narradora, que constantemente zomba da passividade e do ressentimento de Jacob em relação às mulheres, salienta a mediocridade desses homens e mostra-se muito mais sagaz em suas observações das pessoas e da sociedade que o próprio protagonista e os homens que o rodeiam.

No entanto, a crítica de Woolf às instituições educacionais reside na falácia da formação, tendo em vista que o conhecimento adquirido ao longo da juventude, associado primordialmente às noções de civilização, democracia e razão, torna-se irrelevante. A formação de Jacob serve bem aos propósitos do que seria a premissa setecentista e oitocentista do *Bildung*: formar “professores e funcionários públicos, os principais agentes do estado” (von Mücke, 1991, p. 11, tradução minha).¹⁴ É no romance de formação que os homens conseguem se enxergar de forma impessoal perante o estado, reconhecer-se numa determinada função social que atenderia às necessidades estatais e o seu cunho formativo. No caso de Jacob, a formação de um soldado que logo poderia ser descartado nos campos de batalha.

A realização de Jacob de seu fracasso intelectual e do fracasso da civilização é seguida pela completude do télos: servir como soldado na guerra. O protagonista amaldiçoa o exército britânico quando é confundido com um soldado, tendo para si que será mais que isso no futuro. Porém, quando finalmente entende que suas ambições pessoais serão interrompidas em prol da guerra, indigna-se com a desilusão, culpa as mulheres arbitrariamente, mas resigna-se ao seu destino.

Em um dos jantares com o casal Williams, Evan pede “uma garrafa de vinho – da qual serviu Jacob, [...] com uma espécie de solicitude paternal. [...] Ser deixado sozinho – isso era bom para um jovem. Nunca houve outra época em que a pátria precisasse tanto de seus homens”. Evan nota como Jacob olha para a sua esposa, Sandra, “soturno, taciturno, mas com uma espécie de angústia”, e percebe “o implacável espírito do amor” que não “cessaria os seus tormentos” (Woolf, 2019, p. 159). Há uma compreensão mútua entre os três de que não haveria motivos para intervir nos desejos de um jovem por uma mulher mais velha e casada porque sabe-se que a sua vida muito provavelmente está com os dias contados. Na conversa com Sandra, ela diz a Jacob que ele “está mudado” porque “viu todas essas coisas maravilho-

¹⁴ “Bildung bears on the formation of teachers and civil servants, the primary agents of the state.”

sas desde que [se encontraram] ..." (Woolf, 2019, p. 159). Seria possível entender essa mudança e o amadurecimento relatado pela narradora como sinais de conciliação com o mundo?

Apesar da descrição de Jacob como um "homem" e não mais como um jovem rapaz, não há desenvolvimento psicológico do protagonista a ponto de se constatar um movimento para além da juventude. Em vez disso, Jacob dissolve-se aos olhos dos outros personagens e enfim desaparece à medida que a escuridão da guerra avança. Tampouco há conciliação porque, embora reconheça a sua função como um soldado, ele não escolhe ir para a guerra. Pelo contrário, é obrigado a servir o exército britânico e a sua punição por amaldiçoá-lo é a morte.

Considerações finais

Se, nos séculos XVIII e XIX, os protagonistas dos romances de formação compreendem o seu lugar no mundo e aceitam abdicar de suas ambições individuais em prol da integração social, o que garante a ilusão de totalidade e finalidade para a sua trajetória, em *O quarto de Jacob*, o aniquilamento da subjetividade do protagonista ressalta a irracionalidade e arbitrariedade dessa trajetória no início do século XX. A aparição metonímica do protagonista no final do romance, dada pelo par de sapatos, e a descrição de seu quarto vazio apontam justamente para o caráter universal e ordinário de Jacob: como qualquer outro soldado, Jacob é apenas mais um homem a serviço do estado.

O romance de formação, em sua forma setecentista e oitocentista, apresenta um modelo de representação com o qual seus leitores podem se identificar. Em *O quarto de Jacob*, essa relação é estremecida. A função pedagógica da *Bildung* de instigar os leitores a se conformar com as normas que lhe são impostas pela sociedade perde seu caráter "civilizatório" e "educacional" para designar o molde de um "homem comum", em seu caráter ordinário e vulgar, cujo destino é a morte. A formação deixa, portanto, de ser promissora e parece desprezível. Ao optar pela construção de seu personagem a partir de lacunas, Woolf formaliza a violência com a qual a guerra dizimou uma geração, escrevendo, assim, "uma elegia satírica, na qual Woolf demonstra sua oposição ao intelectualismo, ao patriarcado e às estruturas políticas que encaminhou jovens rapazes ingleses para a guerra" (Vasconcelos, 2024, p. 87).¹⁵

As provocações formais de Woolf nos levam a refletir sobre as dificuldades de representar em linguagem a experiência da guerra, mostrando que são justamente as ausências e a impossibilidade de compreender Jacob em sua totalidade que o torna mais real. Ele não pode ser um modelo ideal porque é demasiado comum, mas o fato de ser tão comum é o que o torna uma figura típica de seu tempo. O tom jocoso da narradora, o investimento em sua autoridade e os seus comentários sardônicos sobre Jacob dão ao romance um caráter cômico, que ridiculariza Jacob como um tipo, mas, ao mesmo tempo, o humaniza como alguém que seria invariavelmente reconhecido. O desespero de Betty Flanders na cena final, com os sapatos de Jacob nas mãos, retrata a perda e o luto, mas também sugere que os calçados serviram para outro homem. Dessa forma, é possível dizer que o romance de formação tem êxito como uma paródia justamente por conta de suas falhas e ausências: nas primeiras décadas

¹⁵ "is a satirical elegy, in which Woolf demonstrates her opposition to intellectualism, patriarchy, and the political structures that drove young Englishmen to war".

do século XX, não seria mais possível pensar numa trajetória coesa que garantiria a fusão entre indivíduo e sociedade.

Referências

AUERBACH, Eric. *The Brown stocking. Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*. 3. ed. Willard R. Trask. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2013. p. 525-553.

BINGHAM, Adrian. "The Paper that Foretold the War": The Daily Mail and the First World War. *Cengage Learning*, 2013. Disponível em: <https://www.gale.com/intl/essays/adrian-bingham-daily-mail-first-world-war>. Acesso em: 2 de junho de 2025.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2. ed. Chicago: Chicago University Press, 1983.

CASTLE, Gregory. The Modernist Bildungsroman. In: GRAHAM, Sarah (ed.). *A History of the Bildungsroman*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019. p. 143-173.

COLE, Sarah. *At the Violet Hour: Modernism and Violence in England and Ireland*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HANDLEY, William R. War and Politics of Narration in Jacob's Room. In: HUSSEY, Mark (ed.). *Virginia Woolf and the War: Fiction, Reality and Myth*. Syracuse: Syracuse University Press, 1992. p. 110-133.

KERN, Stephen. *The Modernist Novel: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

LITTLE, Judy. Jacob's Room as Comedy: Woolf's Parodic Bildungsroman. In: MARCUS, Jane. *New Feminist Essays on Virginia Woolf*. London: Macmillan, 1981. p. 105-124.

MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Jacob's Room: A New Form for a New Novel*. *Journal of Foreign Languages and Culture*. Yuelu, v. 8, n. 1, p. 80-91, junho 2024.

VON MÜCKE, Dorothea E. *Virtue and the Veil of Illusion: Generic Innovation and the Pedagogical Project in Eighteenth Century Literature*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

WOOLF, Virginia. *Jacob's Room*. 3. ed. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2019.

“Discordâncias infinitas” em *Entre os atos* de Virginia Woolf

“Infinite Discords” in *Between the Acts* by Virginia Woolf

Carla Lento Faria
Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo | SP | BR
carlinhalfa@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5180-8702>

Resumo: O presente artigo pretende discutir o último romance da escritora inglesa Virginia Woolf, *Entre os atos* (1941), em conexão com suas percepções acerca da ficção moderna e de seus possíveis desenvolvimentos após a Segunda Guerra Mundial. Tal qual Eagleton (2005) e Bakhtin (2014), entre outros teóricos, Woolf via o romance como uma forma “canibal”, capaz de englobar todas as outras. Assim, ensaios como “Poesia, ficção e o futuro” (1927) e “Fases da ficção” (1929) demonstram o interesse da autora em investigar o *status* da ficção em seu tempo e sua visão de que transpor os limites entre poesia, prosa e drama possibilitaria novos caminhos para a representação da vida moderna. Logo, na medida em que é inerente à forma do romance resistir a regras e definições, Woolf entende que esta seria a melhor maneira de retratar as muitas contrariedades de sentimentos e vivências do indivíduo no início do século XX.

Palavras-chave: Virginia Woolf, romance, formas literárias, modernismo.

Abstract: This article discusses Virginia Woolf's last novel, *Between the Acts* (1941), in connection with her ideas about modern fiction and its possible developments after the Second World War. Similarly to Eagleton (2005) and Bakhtin (2014), among other theorists, Woolf saw the novel as a “cannibalistic” form, capable of encompassing all others. Thus, essays such as “Poetry, Fiction and the Future” (1927) and “Phases of Fiction” (1929) demonstrate the author's interest in investigating the status of fiction in her time and her view that blurring the boundaries between poetry, prose and theater would make it possible to find new ways of representing modern life. Therefore, considering that the resistance to rules and definitions is inherent to the



form of the novel, Woolf understood that prose fiction would be the best way to portray the many contradictions of feelings and experiences of the early twentieth-century individuals.

Keywords: Virginia Woolf, novel, literary forms, modernism.

Virginia Woolf foi uma escritora transgressora em diversos sentidos, de modo que o questionamento de fronteiras se mostra fundamental em seu projeto estético. Assim, tendo em vista que pensar em definições e limites na literatura é invariavelmente também pensar em formas e gêneros literários, bem como toda a discussão teórica que advém das tentativas desde Platão e Aristóteles de caracterizar ou não obras literárias a partir de um critério formal (os meios), temático (os objetos), ou mesmo enunciativo (modos de representação), parece natural que Woolf, uma autora interessada em explorar e subverter cenários por meio do diálogo com a tradição, viria a pensar os lugares do entre formas, questionando, assim, aquilo que as molda e os modos pelos quais seus pontos de contato, ou misturas, poderiam significar novos rumos para a literatura.

O início do século XX foi um momento de constantes questionamentos das tradições e pressupostos teóricos, bem como de subsequentes transformações socioculturais. Semelhantemente a outros autores do período – Ezra Pound, James Joyce, T. S. Eliot, Gertrude Stein, entre outros, Woolf percebia que os modelos de literatura até então não correspondiam aos anseios e problematizações provenientes dessas mudanças. Nesse sentido, a autora estava ciente de que o romance tal qual concebido tradicionalmente não mais se equiparava às necessidades de representação da vida moderna. Ensaios centrais de sua obra, como “Ficção moderna” (1919/1925) e “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924), demonstram o quanto ela estava atenta ao cenário literário do início do século XX, ao afirmar, por exemplo, que “por volta de dezembro de 1910 o caráter humano mudou” (Woolf, 1924, p. 4, tradução nossa),¹ e que, como consequência, a ficção também deveria passar por transformações, sugerindo então que os escritores precisavam encontrar novas formas de expressão: “[...] não há limite algum no horizonte, que nada – nenhum ‘método’, nenhuma experiência, nem mesmo a mais extravagante – é proibido, exceto a falsidade e o fingimento” (Woolf, 2014, p. 115-116).

Mesmo antes de desenvolver de maneira mais ampla suas ideias a respeito da ficção moderna nesses dois ensaios, já enquanto escrevia seu primeiro romance, *A viagem* (1915), Woolf expressava o desejo de “reformar o romance” (Woolf, 1977, p. 354, tradução nossa)² e a intenção de construir em sua arte a sensação do belo não a partir de uma regularidade ou simetria, mas sim a partir de coisas conflituosas:

Desejo alcançar um tipo diferente de beleza, atingir uma simetria por meio de discordias infinitas, mostrando todos os traços da passagem da mente pelo mundo; & alcançar, no final, algum tipo de todo composto de fragmentos trêmulos; para mim parece o processo natural; o voo da mente (Woolf, 1990, p. 393, tradução nossa).³

¹ “On or about December 1910 human character changed”.

² “Re-form the novel”.

³ “I attain a different kind of beauty, achieve a symmetry by means of infinite discords, showing all the traces of the minds passage through the world; & achieve in the end, some kind of whole made of shivering fragments; to

Nesse sentido, conforme demonstra também em “Fases da ficção” (1929) e “Poesia, ficção e o futuro” (1927), a autora via a ficção em prosa como a melhor forma de retratar as contrariedades da vida moderna, sobretudo por sua capacidade de englobar outras formas literárias.

Em “Fases da ficção” (1929), por exemplo, ela discorre acerca da riqueza plural da forma do romance, afirmando que houve e ainda haverá muitas “fases da ficção”, já que são muitas as possibilidades de configurações para as obras (Woolf, 2009, p. 79). Por isso, considera que ainda há muito a ser explorado a partir dessa forma literária, que é capaz de sempre se transformar, e que, quando comparada às outras, estaria apenas começando seu legado. Assim, conforme olha para séculos de romances – em sua maioria da literatura inglesa – lembra que esta é uma arte em que tudo é possível:

Há espaço em um romance para contação de histórias, para comédia, para crítica e informação, e filosofia e poesia. Algo de seu apelo está exatamente na amplitude de seu escopo e na satisfação que oferece para tantos desejos, instintos e humores diferentes do leitor (Woolf, 2009, p. 81, tradução nossa).⁴

Sendo assim, questiona a afirmação de que o romance tem características específicas e que não podem ser alteradas, já que sua matéria (a vida) também não apresenta um limite que possa ser definido. Trata-se então de uma arte “volátil” e “instável”, mas que exatamente por isso é o “mais hospitaleiro dos anfitriões” (Woolf, 2009, p. 83, tradução nossa).⁵

Woolf não é a primeira, nem a última a perceber o aspecto “aberto” do romance. Henry Fielding no prefácio de *Joseph Andrews*, em 1742, já descrevia este livro como “poema épico cômico em prosa” (*apud* Vasconcelos, p. 308), demonstrando o constante diálogo da até então nova forma literária com outras. Nesse sentido, em “O que é um romance?”, Terry Eagleton (2005) afirma que é inerente à forma resistir a uma definição exata, quebrar regras e canibalizar outros modos literários:

O romance de Defoe a Woolf é um produto da modernidade, e a modernidade é o período em que não conseguimos chegar a um acordo nem mesmo quanto aos fundamentos. Nossos valores e crenças são fragmentados e discordantes, e o romance reflete essa condição. É a mais híbrida das formas literárias, um espaço em que diferentes vozes, idiomas e sistemas de crenças colidem continuamente (2005, p. 4, tradução nossa).⁶

Também em “Epos e romance” (2014, p. 397), Bakhtin sugere que aquilo que diferencia o romance de outros gêneros é exatamente seu aspecto inacabado, isto é, que ele está ainda em construção, o que dificulta uma definição diante das suas muitas possibilidades

me it seems the natural process; the flight of the mind”.

⁴ “There is room in a novel for story telling, for comedy, for tragedy, for criticism and information and philosophy and poetry. Something of its appeal lies in the width of its scope and the satisfaction it offers to so many different moods, desires and instincts on the part of the reader”.

⁵ “The most hospitable of hosts”.

⁶ “The novel from Defoe to Woolf is a product of modernity, and modernity is the period in which we cannot agree even on fundamentals. Our values and beliefs are fragmented and discordant, and the novel reflects this condition. It is the most hybrid of literary forms, a space in which different voices, idioms and belief-systems continually collide”.

plásticas. Além disso, por ser um fenômeno recente na história da literatura, não tem o mesmo cânone que os outros gêneros:

Trata-se do único gênero que ainda está evoluindo no meio de gêneros já há muito formados e parcialmente mortos. Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente parentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta, e só fazem se adaptar – melhor ou pior – às suas condições de existência. Em comparação a eles, o romance apresenta-se como uma entidade de outra natureza. Ele se acomoda mal com os outros gêneros. Ele luta por sua supremacia na literatura, e lá, onde ele domina, os outros gêneros velhos se desagregam (Bakhtin, 2014, p. 398).

Dentre algumas das características do romance, Bakhtin observa seu aspecto atual (por tratar da atualidade sem distanciamento), o tom autocrítico, bem como a capacidade de parodiar outros gêneros e formas, ou mesmo de integrá-los à sua constituição no intuito de repaginá-los (Bakhtin, 2014, p. 427). Por isso, é comum que o romance não dê estabilidade a nenhuma das suas variantes (Bakhtin, 2014, p. 400). Além disso, segundo ele, somente aquilo que evolui pode compreender o que é a evolução e é exatamente por isso que o romance se torna o principal gênero da era moderna ao antecipar “a futura evolução da literatura” (Bakhtin, 2014, p. 400) e contribuir para a renovação de outros gêneros. Nesse sentido, lembra que o romance já nasceu em diálogo com outras formas tanto literárias quanto extraliterárias, se utilizando de cartas, diários, confissões e métodos da nova retórica judicial etc.

É então olhando para essa qualidade do romance como um gênero novo e selvagem que Woolf pensa as possibilidades para o futuro da ficção em “Poesia, ficção e o futuro” (1927).⁷ Nesse ensaio, ao avaliar a arte literária de seu tempo e tentar vislumbrar seu futuro, a autora observa que a disparidade entre forma e conteúdo é um grande problema de seus contemporâneos, porque os escritores “[...] estão tentando, por toda parte, o que não conseguem realizar, estão forçando a forma que utilizam a conter um significado que para ela é estranho” (Woolf, 2014, p. 205). Assim, demonstra ao longo do ensaio que tanto a poesia quanto o drama, formas que segundo ela possuem certa “rigidez”, não são a melhor via de expressão para um mundo conflituoso e no qual a mente está cheia de emoções híbridas e difíceis de domar.

Assim, chama atenção para o fato de que no mundo moderno ao mesmo tempo em que há beleza em coisas como a lua ou o canto do rouxinol, também há uma velha adoentada, de modo que duas emoções incongruentes convivem ao mesmo tempo. No caso da poesia, a atitude moderna é bem diferente do que aquela que Keats, por exemplo, teria sentido ao ouvir o canto do rouxinol, pois sua emoção era indivisível – “o sofrimento, em seu poema, é a sombra que acompanha a beleza” (Woolf, 2014, p. 213) – e não uma série de contrastes. Já na mente moderna a beleza é acompanhada por seu contrário, e o rouxinol canta, como em *A terra desolada* (1922), de Eliot, “piu-piu para ouvidos sujos” (Woolf, 2014, p. 213). Afinal, zombaria e beleza caminham lado a lado por meio de um espírito cético.

Ao comparar a poesia e a ficção em prosa até aquele momento, Woolf diz que enquanto a poesia sempre tomou o partido da beleza e se manteve à parte da sociedade, isolada e

⁷ Também intitulado “The Narrow Bridge of Art”.

entorpecida, “coube à prosa tomar sobre seus ombros todo o trabalho sujo” (Woolf, 2014, p. 214). Seja por causa de sua maneira enfática, suas regras ou pelo seu timbre marcado, a poesia não consegue expressar os contrastes e incongruências da mesma maneira que a prosa, o que significa que as emoções modernas se submetem mais facilmente à forma imperfeita da prosa. Daí ser mais provável que no futuro a prosa venha a assumir algumas das obrigações que já foram um dia da poesia.

Nesse sentido, para Woolf, a solução para o futuro da ficção então seria encontrar uma forma literária de ficção em prosa abrangente, isto é, capaz de englobar aspectos da poesia e do drama:

Se então ousarmos, sob o risco de exposição ao ridículo, e tentarmos ver para onde vamos, nós que parecemos nos mover tão depressa, poderemos supor que estamos indo na direção da prosa e que dentro de dez ou quinze anos a prosa virá a ser usada para finalidades a que ela nunca tinha servido antes. O romance, esse canibal, que já devorou tantas formas de arte, terá então devorado muitas outras. Seremos forçados a inventar novos nomes para os diferentes livros que se disfarçam sobre esse único rótulo. E é bem possível que venha a haver algum, em meio aos chamados romances, que dificilmente saberemos como batizar. Ele será escrito em prosa, mas numa prosa que há de ter muitas características da poesia. Trará algo da exaltação da poesia, mas parte considerável da normalidade da prosa. Será dramático, sem ser porém uma peça. Será lido e não representado (Woolf, 2014, p. 216).

Ao analisar o escopo e a natureza dessa possível obra, Woolf diz que a primeira diferença em relação ao romance atual seria por “retroceder ainda mais em relação à vida” (Woolf, 2014, p. 216) e apresentar mais o quadro geral do que os detalhes, da mesma forma que a poesia é capaz de fazer. Além disso, não se preocupará tanto com o poder de registrar fatos e expressará de modo intenso as emoções e ideias das personagens, se distanciando então do romance sociológico e se aproximando do lirismo da poesia: “Há de se assemelhar à poesia porque dará não só ou principalmente as relações das pessoas entre si e suas atividades em grupo, mas também a relação da mente com ideias indefinidas e seu solilóquio urdido em solidão” (Woolf, 2014, p. 216). Para a autora, a aproximação com a poesia se faz necessária porque o romance até aquele momento explorou apenas um dos lados da mente, por vezes negligenciando a importância das emoções mais sutis, sendo que a mente moderna, portanto, anseia por esse lado imaginativo e poético da vida.

Ainda assim, Woolf afirma que a obra do futuro é diferente do romance tal qual se conhece porque terá o “contorno dos detalhes” da poesia e deixará de lado o registro dos fatos característicos do romance. Ao mesmo tempo, expressará intensamente emoções e ideias de personagens. Assim, a semelhança com a poesia será dada porque essa forma servirá não só para tratar das relações interpessoais, mas também da relação entre a personagem e sua mente (Woolf, 2014, p. 218).

E ao se perguntar então se a prosa poderia ser dramática? Diz que ainda que a prosa tenha adentrado os teatros, como no caso das peças de Ibsen e Shaw, esta continua sendo nesses casos uma “forma teatral”. Mas tal forma não será a do futuro nem para os dramaturgos, porque a peça em prosa pode deixar escapar muito do que se tem a dizer, já que o diálogo é incapaz de compreender tudo que é necessário à representação da vida moderna. Segundo ela, a forma do futuro “cobiça o explosivo efeito emocional do drama” (Woolf, 2014, p. 222), a força

dramática das personagens e a capacidade de dramatização das influências e estímulos a que uma pessoa é submetida ao longo de sua vida, tais como a música, as cores, a natureza etc. De modo que cada momento retratado na obra será “[...] o centro e ponto de encontro de um número extraordinário de percepções ainda não expressas” (Woolf, 2014, p. 223).

Assim, tal nova forma literária seria um meio-termo entre o pessoal e o coletivo. Trata-se de um projeto ambicioso e que tenta abranger o melhor da poesia e do drama no tecido da ficção em prosa. No entanto, o ponto de partida deve ser a prosa porque “a prosa é tão humilde que a qualquer lugar pode ir” (Woolf, 2014, p. 218) e, exatamente por sua versatilidade, é capaz de acompanhar as constantes mudanças da vida moderna.

De acordo com Hussey (1995, p. 29), o último romance da autora, *Entre os atos*, retoma as ideias de “Poesia, ficção e o futuro” de maneira tão precisa que parece que ela escreveu o romance com o ensaio de 1927 diante dela. Em *Entre os atos*, Woolf demonstra estar especialmente interessada em unir diferentes formas e pontos de vista a partir de uma paradoxal harmonia dissonante. Woolf nos apresenta uma narrativa fragmentada, construída a partir de “fiapos, refugos e fragmentos” (Woolf, 2022, p. 130). Trata-se de uma das obras da autora que mais priorizam a coletividade sobre a individualidade, uma vez que nesse romance não há um personagem principal, mas um grupo de personagens, de modo que o foco recai sobre a construção comunal a partir da união de todas as vozes do romance. Sendo assim, tem-se uma narrativa que se organiza em torno de uma constante alternância entre as vozes das personagens, mas também na alternância entre formas literárias, isto é, entre poesia, prosa e drama. Logo, os contrastes estão presentes por todo lugar, seja na relação entre personagens completamente opostas, como os irmãos Lucy e Bart, seja na estrutura fragmentada da obra, que a todo o momento interpola visões diferentes diante de um mesmo ponto de observação.

Woolf começou a escrever *Entre os atos* em abril de 1938, quando registrou em seu diário estar esboçando um novo livro intitulado até então *Pointz Hall*: “A única pista que tenho é que será um diálogo; e poesia; e prosa, tudo muito distinto” (Woolf, 1984, p. 105, tradução nossa).⁸ Este deveria ser diferente de tudo que já havia escrito, “aleatório e experimental” (Woolf, 1984, p. 135, tradução nossa),⁹ se passar no interior da Inglaterra e com foco sobre um “nós” em vez de um “eu”:

[...] mas o ‘Eu’ rejeitado: ‘Nós’ substituído: para quem no final deve haver uma invocação? ‘Nós’... composto de muitas coisas diferentes... nós todos vida, todos arte, todos desabrigados – um todo divagante caprichoso mas de alguma forma unificado (Woolf, 1984, p. 135, tradução nossa).¹⁰

Além disso, em determinado momento menciona em seu diário a possibilidade de o livro se tornar uma peça: “[...] também não consigo me contentar com a minha Peça (*Pointz Hall* deve tornar-se, no fim das contas, uma peça)” (Woolf, 1984, p. 139, tradução nossa).¹¹ No entanto, ao longo da escrita algo muda, já que ela passa a afirmar que *Entre os atos* deveria somente “terminar” com uma peça: “PH deve ser uma série de contrastes. Será que vai ser ter-

⁸ “The only hint I have towards it is that its to be dialogue: & poetry: & prose; all quite distinct”.

⁹ “Random and tentative”.

¹⁰ “[...] but ‘I’ rejected: ‘We’ substituted: to whom at the end there shall be an invocation? ‘We’... composed of many different things... we all life, all art, all waifs & strays – a rambling capricious but somehow unified whole”.

¹¹ “[...] cant settle either to my Play (*Pointz Hall* is to become in the end a play)”.

minado? Estou levando a sério? Deve terminar com uma peça" (Woolf, 1984, p. 159, tradução nossa).¹² Por outro lado, em alguns momentos menciona estar escrevendo "vários pequenos poemas"¹³ (Woolf, 1984, p. 180, tradução nossa) para incluir no romance, e mais tarde, chega a anotar que está compondo poemas para o livro: "e então os poemas (em metro) escorrem da veia lírica" (Woolf, 1984, p. 200, tradução nossa).¹⁴ Nesse sentido, suas anotações de diário a respeito do processo de escrita refletem a oscilação entre formas de que resultará o romance. Nas palavras da autora "uma nova combinação do bruto e do lírico" (Woolf, 1984, p. 259, tradução nossa).¹⁵ Por isso, conforme sugerido por Goldman (2006, p. 83), *Entre os atos* pode ser considerado um romance lírico-dramático, já que combina diversos elementos e formas, tais como música, drama, poesia e história.

A história de *Entre os atos* se passa em um vilarejo inglês sem nome, em meados de junho de 1939, semanas antes de a Segunda Guerra Mundial começar, e da Inglaterra declarar guerra à Alemanha. A narrativa tem início em um fim de tarde de junho em *Pointz Hall*, propriedade da família Oliver, e termina no fim de tarde do dia seguinte nesse mesmo lugar, limitando-se a um período de aproximadamente vinte e quatro horas. Nesse intervalo, acompanhamos os preparativos e a execução para um evento na casa da família Oliver, isto é, a encenação de uma peça de teatro histórica amadora (*pageant*, em inglês). A peça é dirigida por Srta. La Trobe, uma "outsider", e encenada por outras pessoas da vila, e tem como intuito arrecadar fundos para a instalação de energia elétrica na igreja local. Assim, a maior parte da narrativa compreende a encenação dessa peça de teatro sobre a história da Inglaterra. Para além de uma encenação fechada em si mesma, trata-se de uma peça em que as cenas ocorrem em diálogo com as reflexões e pensamentos da plateia composta pela família Oliver – Isa, Giles, Bart e Lucy –, por alguns convidados/conhecidos da família – William Dodge e Mrs. Manresa – e por diversos outros moradores da vila.

Os três anos que Woolf levou para chegar à versão final (1938-1941) foram praticamente concomitantes aos primeiros anos da Segunda Guerra Mundial. Assim, a iminência da guerra é uma das muitas camadas dessa narrativa que propõe olhar para o passado e para seu próprio tempo por meio da literatura. Snaith (2015, p. 8) demonstra que *Entre os atos* surgiu desse envolvimento da autora com sua comunidade rural local em Sussex e sua percepção dos efeitos da guerra na vida cotidiana, tanto comunal quanto individual. Além disso, se a literatura para Woolf sempre foi sinônimo de constante transformação, isso se acentua com o crepúsculo dos anos 1930 e com a chegada da Segunda Guerra Mundial, quando ela passa a observar uma nova movimentação na sociedade, tal qual aquela de 1910 mencionada em "Mr Bennett e Mrs Brown". Nesse sentido, Woolf afirma em "A torre inclinada" (1940) que apesar da guerra, haverá uma próxima geração, e que a literatura inglesa "há de sobreviver a esta guerra e transpor o abismo" (Woolf, 2014, p. 463). Observa-se, portanto, um particular interesse em pensar como o momento histórico da Segunda Guerra significaria uma nova

¹² "PH is to be a series of contrasts. Will it come off? Am I in earnest? Its to end with a play".

¹³ "Lots of little poems".

¹⁴ "& then the poems (in metre) run off the lyric vein".

¹⁵ "A new combination of the raw & the lyrical".

mudança de chave na forma de vida das pessoas e, consequentemente, nas teorias e obras literárias que se seguiriam caso a civilização sobrevivesse ao conflito.

Segundo Cuddy-Keane (2008, p. XLIII), escrever um romance diante de todos os contratempos e distrações causados pela guerra foi para a pacifista Virginia Woolf uma forma de resistência. *Entre os atos* é uma obra que reflete a experiência da guerra vivenciada um pouco mais afastada dos campos de batalha ou das grandes cidades como Londres, de modo que é possível observar como a guerra é esse incomodo, essa nuvem negra que se infiltra nos dias das pessoas causando um enorme estranhamento por permitir que as pessoas vivam dias normais intercalados a dias completamente devastadores. Nesse sentido, se num primeiro momento, o clima festivo, cômico e idílico do *pageant* causa a impressão de que os moradores desse vilarejo não estão preocupados com a guerra, há, por outro lado, um sutil clima de tensão que se revela aos poucos por meio de comentários e pensamentos esparsos das personagens. É o caso, por exemplo, de William Dodge, que ao conversar com Isa pela primeira vez reflete que eles estão “Com a fatalidade da morte súbita pairando sobre nós; [...] O futuro, feito o sol atravessando a folha transparente sombreava-lhes o presente...” (Woolf, 2022, p. 81).

A estrutura metaliterária do *pageant* permite retomar e refletir sobre o passado da Inglaterra de maneira entrelaçada à sua literatura, no intuito de compreender melhor os caminhos que levaram a sociedade inglesa àquele momento histórico às vésperas de uma Segunda Guerra Mundial. A peça do romance faz referência a uma forma bastante popular no começo do século XX, ligada ao drama histórico e por vezes chamado de “pageant moderno” ou “pageant histórico” (Yoshino, 2003, tradução nossa). Uma forma nacionalista de drama popularizada por Louis Napoleon Parker (1852-1944) e cujo objetivo era não só criar um espírito democrático, reforçar comunidades e ensinar história local e nacional, mas também nutrir o crescente sentimento patriótico. No entanto, Etsy (2004) lembra que Woolf não foi a única a recuperar e repensar a forma do *pageant* durante os anos 1930, de modo que *Entre os atos* coincide com uma segunda onda de *pageants* na Inglaterra, desta vez mais críticos e experimentais. Os autores dos anos 1930 estavam muito mais interessados na capacidade dessa forma de representar a memória compartilhada de uma comunidade do que em utilizá-la como propaganda didática e moralizante. Etsy aponta, portanto, que a recirculação do *pageant* na década de 1930 ocorreu porque esse tipo de encenação respondia não só ao desejo da esquerda política por formas de arte mais populares, mas também à ambição vanguardista de tornar todos – e, portanto, ninguém – um artista. Há, então, um esforço de reestabelecer um nacionalismo apoiado em experiências compartilhadas a partir da memória pastoral da comunidade, em oposição ao nacionalismo dos objetivos compartilhados, ligado à missão imperial e suas conquistas.

No caso de Woolf, a forma é incorporada no tecido de sua narrativa exatamente para questionar e subverter os valores patriarcais e imperialistas da história Inglesa, chamando atenção para a complexidade e a importância da relação da comunidade com seu passado nacional. Assim, o *pageant* do romance privilegia uma visão da história da Inglaterra por meio de sua literatura, minimizando, então, a importância dada a acontecimentos históricos grandiosos protagonizados quase majoritariamente por homens e tão comum nas encenações desse tipo. Nesse sentido, também a diretora da peça, La Trobe, aponta para a subversão do viés nacionalista e patriarcal da forma do *pageant* por ser descrita como uma mulher *outsider*, de origem desconhecida, e que não se encaixa no conceito de “Englishness”. Além disso, a postura autoritária de La Trobe perante seu público demonstra um desejo de

controlar a mensagem de sua obra. O que pode ser compreendido como uma crítica às figuras políticas do período ou àqueles escritores e diretores que se colocam como autoridade e utilizam a obra de maneira panfletária. A personagem, então, demonstra que qualquer ideia de comunidade a partir de mera imposição é uma ilusão e que apegar-se a uma única visão diante da realidade é sempre algo perigoso. No *pageant* de *Entre os atos*, a experiência fragmentada do público faz com que a mensagem da peça ganhe dimensões múltiplas, que estão para além do controle de La Trobe, e que demonstram a complexidade das relações entre autor, texto e leitor, já que este último é parte importante da criação de sentido da peça. Por isso, ao apresentar a história da Inglaterra a partir de sua literatura e contada e dirigida por uma personagem *queer*, a peça expõe as diferentes visões de mundo desses períodos literários ao mesmo tempo em que ressignifica a presença feminina minguante nos espaços públicos e literários do passado inglês.

Cada “ato” do *pageant* apresenta estrutura e linguagem diferentes, equivalentes ao seu período específico da história literária inglesa. No primeiro ato, por exemplo, há cenas da Inglaterra desde a sua infância (século X) até a era elisabetana. Logo no prólogo surge uma menina (Inglaterra) convidando a todos para acompanhá-la em sua jornada: “Nobres senhores e gentes simples, falo a todos vós... [...] Vinde ao nosso festival (prosseguiu ela)/ Como veem, é uma parte/ Da história de nossa ilha./ Eu sou a Inglaterra...” (Woolf, 2022, p. 62). Seguem-se cenas da “Idade da Razão” (século XVII), passando pela era vitoriana, para enfim encenar o século XX, isto é, a contemporaneidade das personagens. Algumas das cenas, como o teatro elisabetano e o teatro da restauração (Idade da Razão), podem ser lidas como pastiches, ou ainda homenagens, por remeterem de maneira cômica às obras de autores do período, isto é, Shakespeare e Congreve. Por outro lado, a mini peça da era vitoriana é mais satírica e irônica, apontando a hipocrisia da sociedade vitoriana e sua tendência a priorizar as aparências a partir de um discurso moralista e religioso bastante caricato. Já as duas últimas cenas, referentes à contemporaneidade das personagens, deixam de lado o tom de comicidade para tratar do esforço conjunto que foi necessário para a reconstrução após o fim da Primeira Guerra Mundial. Nesse momento, Woolf foca no caráter experimental das narrativas do século XX ao apresentar uma combinação de fragmentos de cenas anteriores e apontando, a partir de espelhos, para a importância de a plateia olhar pra si mesma. São colocadas questões como o apagamento da voz do narrador, a multiplicidade de vozes e perspectivas, a quebra da quarta parede e o estranhamento do público, tudo isso em uma cena sem um enredo convencional e que termina sem grandes conclusões, o que parece incomodar significativamente a plateia cuja busca por respostas na arte é absolutamente frustrada. Além disso, a oscilação entre palco e plateia que vinha se sustentando ao longo do *pageant* se desfaz, já que a plateia é convidada, mesmo que contrariada, a atuar no fim da peça:

Olhemos para nós mesmos, damas e cavalheiros! Depois, para a muralha; e perguntemos como deverá esta muralha, a grande muralha, que chamamos, talvez erradamente, de civilização, ser erigida (aqui os espelhos trepidavam e reluziam) com fiapos, refugos e fragmentos, tal como nós mesmos? (Woolf, 2022, p. 130).

Temos, portanto, que a forma do *pageant* demonstra de modo mais evidente essa “mixórdia de coisas” (Woolf, 2022, p. 65) que ocorre em diversos níveis em toda a narrativa de *Entre os atos*. Poesia e teatro são incorporados como parte do tecido corriqueiro da vida,

cuja representação principal continua a ser por meio da ficção em prosa. Como demonstra o trecho abaixo, a cada momento da narrativa há uma pluralidade tal de formas, assuntos e, portanto, de contrastes que nos perguntamos: o que é isso que a autora coloca diante do leitor? Isso ocorre, portanto, desde uma justaposição mais óbvia e visual entre formas até algo mais sutil do campo das imagens e referências metafóricas:

Quem está aí?

(Três rapazes entraram, arrogantes, no palco e abordaram-na)

— **‘Vieram me torturar, senhores?’**

Há pouco sangue neste braço,

(ela estendeu o magro antebraço que o andrajoso e frouxo vestido cobria)

Que os santos me protejam!

Ela gritava, eles gritavam. Juntos eles gritavam, e tão alto que era difícil entender o que estavam dizendo: aparentemente era: Lembrava-se ela de ter escondido uma criança num berço no meio dos juncos há mais ou menos vinte anos? Um bebê num cesto, velhota! Um bebê num cesto? Gritavam eles. O vento uiva e o abetouiro grasma, replicou ela.

‘Há pouco sangue em meu braço’, repetiu Isabella.

Foi tudo o que ela ouviu. Havia uma tal mixórdia de coisas acontecendo, por causa da surdez da velhota, da gritaria dos rapazes e da confusão do enredo, que ela não compreendia nada daquilo.

Será que o enredo importava? Ela se virou e olhou por sobre o ombro direito. O enredo estava ali só para produzir emoção. Havia apenas duas emoções: amor; e ódio. Não havia nenhuma necessidade de decifrar o enredo. Será que a srt. La Trobe tinha isso em mente quando cortou este nó no meio?

Não se importem com o enredo: o enredo é nada.

Mas o que estava acontecendo? O príncipe chegara.

Puxando-lhe pela manga, a velhota reconheceu o sinal; e balançando na cadeira gritou:

Meu filho! Meu filho!

O reconhecimento teve sequência. O jovem príncipe (Albert Perry) quase foi sufocado nos braços mirrados da velhota. Então de repente ele se desprendeu dela.

‘Vejam, ali vem ela’, exclamou ele.

Todos viram quem vinha ali – Sylvia Edwards em cetim branco.

Quem vinha? Isa olhou. O canto do rouxinol? A pérola na orelha negra da noite? O amor corporificado.

Todos os braços se ergueram; todos os rostos olharam admirados
(Woolf, 2022, p. 64-65, grifo nosso).

A longa citação extraída da cena elisabetana do *pageant* permite observar como Woolf costura essas múltiplas vozes, referências e formas literárias. Os mundos do palco e da plateia colidem, bem como as formas literárias do teatro, da poesia e da prosa, para construir o sentido geral da cena. O início do trecho, destacado em negrito, “**Quem está aí? [...] — ‘Vieram me torturar, senhores?’** / Há pouco sangue neste braço”, é parte de uma representação direta do que se passa no palco, isto é, dá continuidade ao diálogo dito pelos atores amadores, sendo que há entre algumas falas “observações” entre parênteses de indicação do que ocorre na cena a partir da voz de um narrador não identificável. Logo em seguida, a cena passa a ser descrita em discurso indireto livre (“Ela gritava, eles gritavam. Juntos eles gritavam...”), ou

seja, pelo olhar de alguém, que tanto pode ser de Isa, personagem cuja reflexão vem logo a seguir, como de qualquer outra pessoa da plateia. Além disso, a própria reflexão de Isa, destacada em itálico, oscila entre um primeiro momento mais prosaico, para então fazer uma conexão poética entre o palco e suas referências pessoais da literatura inglesa, nesse caso William Shakespeare e um verso de *Romeu e Julieta* (1597); “*O canto do rouxinol? A pérola na orelha negra da noite? O amor corporificado?*”.

Na cena apresentada, a peça é demonstrada de ângulos diferentes e provoca reflexões que se complementam na plateia, nesse caso representada por Isa, mas que em outros momentos é feito por outras personagens. Além disso, enquanto o romance coloca em xeque a questão da linearidade do enredo ao justapor vozes e impressões, há uma personagem no próprio romance – Isa – que reflete sobre isso metaficcionalmente questionando a necessidade de um enredo convencional. Sendo assim, tal qual a plateia de La Trobe, o leitor é colocado diante do questionamento do desconhecido, do caótico, do ambíguo e do paradoxal.

No texto do *pageant*, os aspectos poéticos aparecem de maneira mais evidente devido à retomada do passado. Por exemplo, o prólogo da peça, que é escrito em versos, tal qual a literatura da Inglaterra medieval, conforme já citado. Woolf volta às origens da literatura inglesa a partir da poesia dramática e de músicas populares, explorando, sobretudo, a questão da sonoridade (rimas, estribilhos, repetição de palavras e aliterações) como o elemento poético central. Por exemplo, na descrição de Hilda, representando a Inglaterra já crescida, por meio de repetições e aliteração dos sons de “s” e “r/h” na língua inglesa e que se mantêm na repetição de “r” e “s” na tradução: “With roses in her hair,/ Wild roses, red roses,/ She roams the lanes and chooses/ A garland for her hair” (Woolf, 2011, p. 59) [Com rosas nos cabelos/ Rosas silvestres, rosas vermelhas/ Ela passeia pelas veredas e escolhe/ Uma guirlanda para os cabelos] (Woolf, 2022, p. 58). Assim, do prólogo até o momento da cena da restauração (Idade da razão), a linguagem se adequa à estrutura da literatura desses diferentes períodos antes que a prosa se tornasse a linguagem comum do teatro.

Mas a poesia também surge em forma de excertos oriundos da tradição da literatura inglesa, lembrados tanto por Isa quanto por outras personagens, como Bart e sua lembrança dos versos de Lord Byron logo na abertura do romance:

‘Recordo-me’, interrompeu o velho, ‘de minha mãe...’ De sua mãe ele se recordava de que ela era muito robusta; mantinha seu pote de chá trancado; mas lhe dera, naquele mesmo quarto, um livro de Byron. Foi há mais de sessenta anos, ele lhes disse, que sua mãe lhe dera as obras de Byron naquele mesmo quarto. Ele fez uma pausa.
‘Ela passeia envolta em beleza como a noite’, citou ele.
Depois de novo:
‘Assim não mais vagaremos ao olhar da lua’ (Woolf, 2022, p. 6).

No caso de Isa, além de recordar trechos de poemas, como *Ode ao rouxinol* (1819), de Keats, ou “Lágrimas” de *Folhas de relva* (1855), de Walt Whitman, essa personagem também cria imagens poéticas em sua mente durante todo o desenrolar da narrativa, seja ao buscar por rimas enquanto encomenda um peixe por telefone, seja enquanto caminha pela propriedade e observa a natureza. Ainda assim, a narrativa revela que a melancólica Isa esconde das outras personagens seu lado poeta, silenciando sua própria voz e talento diante de sua família e da sociedade que a cerca.

Nesse sentido, se o preço pago por Srta. La Trobe por escrever e dirigir uma peça é ser considerada como uma estranha e *outsider*, Isa, por outro lado, se cala para poder enquadrar-se no papel esperado de boa mãe e esposa, sempre procurando agradar a todos, exceto a si mesma. Assim, as personagens evocam no romance a complexidade de mulheres com sensibilidade poética tentando navegar uma sociedade patriarcal e imperialista à beira da Segunda Guerra Mundial, expondo que as mulheres continuam não sendo encorajadas a serem artistas, o que também remete a todas as diferenças de tratamento e privilégios que os homens mantinham nessa sociedade pré-Segunda Guerra, algo que Woolf criticou fortemente em *Três guinéus* (1938). Ainda assim, ao mesmo tempo em que Srta. La Trobe e Isa são excluídas e/ou silenciadas diante dessa comunidade, suas vozes ganham a devida importância por meio do romance como um todo. Nesse sentido, a pluralidade do romance permite incluir essas visões de mundo que talvez de outra forma ficassem apagadas ou desconhecidas.

Portanto, *Entre os atos* explora diferentes possibilidades de incorporação e entrelaçamento da poesia e do drama na ficção em prosa, sendo que isso pode ser observado em diferentes níveis do texto, desde citações e alusões até na reconfiguração de temas e enredos do passado da literatura inglesa. Conforme sugerido por Cuddy-Keane (2008, p. XLVIII), esse é um romance no qual vozes e palavras criam padrões, ecos e repetições que, por sua vez, produzem ritmo. Oscilando entre trechos poéticos e diálogos e pensamentos corriqueiros, essa é uma narrativa de múltiplas vozes que interagem entre si, e que se constrói nos espaços entre som e silêncio, entre os pensamentos e falas das personagens e entre outros tipos de vozes, como citações da literatura, sons da natureza ou mesmo uma música que toca no gramofone. A partir disso, Woolf demonstra que a aparente desconexão na verdade cria uma harmonia dissonante da vida moderna, um ritmo que se estabelece a partir de uma variedade de pontos de vista. Nesse sentido, não só La Trobe, mas também o narrador impessoal woolfiano é responsável por criar a conexão de diferentes vozes e tempos no intuito de criar uma obra de arte que representa as contradições e encontros da vida em comunidade. Passado e presente são conectados por meio desse imenso caldeirão de vozes que compõe a narrativa, conforme observa a própria La Trobe: “Ah, mas ela não era uma simples manipuladora de fios invisíveis; ela era aquela que ferve os corpos erradios e vozes flutuantes num caldeirão e faz subir dessa massa amorfa um mundo recriado” (Woolf, 2022, p. 107).

As possibilidades deixadas ao leitor são as mesmas da plateia que reflete a respeito do *pageant*, em que alguns enxergam beleza e harmonia a partir das contradições, como Lucy, por outro lado há aqueles que consideram isso uma confusão e um fracasso total da obra de arte: “Todos eles analisaram a peça; Isa, Giles e o Sr. Oliver. Cada um disse, naturalmente, algo diferente. Dali a pouco, ela estaria abaixo da linha do horizonte, desaparecendo e juntando-se a outras peças” (Woolf, 2022, p. 147). Por isso, a ambiguidade de uma obra como *Entre os atos* permite que seu entendimento dependa da própria experiência pessoal anterior à leitura e de como os espaços e silêncios colocados pelo romance são preenchidos.

Finalmente, as muitas forças conflitantes presentes nesse romance permanecem sem resolução, bem como a ideia de que há uma forma capaz de substituir a ficção em prosa do período chamada de romance. A obra literária, para Woolf, era algo a ser moldado e adaptado a partir de um reflexo do pensamento e dos sentimentos a que o autor pretende dar expressão. Por isso, considerava que cada assunto deveria ser apresentado de maneira única, revelando-se então nas escolhas do escritor no nível da linguagem, de modo que forma e conteúdo se desenvolvem a partir de um jogo de espelhos, refletindo-se constantemente. Se

cada momento e se cada ser humano é único, então também a representação literária deve expressar essa riqueza e pluralidade. Nesse sentido, o fato de *Entre os atos* ser uma obra aberta e que dificulta definições parece adequado para demonstrar que a literatura é sempre lugar de infinitas possibilidades de transformações. Isto é, a ambivalência e a multiplicidade são pertinentes para incorporar e refletir acerca de algo tão cambiante quanto as formas literárias. De maneira geral, *Entre os atos* está mais atrelado aos valores modernistas que constituíram sua obra como um todo, ainda assim, já há ali uma sensação de que as coisas estavam mudando novamente e de maneira significativa no cenário da literatura inglesa. É como se a escritora tateasse no escuro em busca de algo que iluminaria a compreensão desse novo momento na história da humanidade. Nesse sentido, essa é uma obra que pergunta o que vem em seguida; o que vem em seguida para escritoras mulheres, o que vem em seguida para a literatura e o que vem em seguida para a civilização.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini; José Pereira Júnior; Augusto Góes Júnior; Helena Spyndis Nazário; Homero de Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

CUDDY-KEANE, Melba. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *Between the Acts*. Florida: Harcourt, 2008. p. XXXV-LXVI.

EAGLETON, Terry. *The English novel: An Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.

ETSY, Jed. *Insular Rites: Virginia Woolf and the Late Modernist Pageant-play*. In: ETSY, Jed. *A Shrinking Island*. New Jersey: Princeton University Press, 2004. p. 54-107.

GOLDMAN, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2006.

HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf A to Z*. New York: Facts on File, 1995.

SNAITH, Anna. Late Virginia Woolf. *Oxford Handbooks Topics in Literature*, [S. l.], 2015. Disponível em: <https://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199935338.001.0001/oxfordhb-9780199935338-e-28>. Acesso em: jun. 2025.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Hucitec, 2007.

WOOLF, Virginia. *A Passionate Apprentice: The Early Journals, 1897-1909*. Edited by Mitchell A. Leaska. New York: Harcourt, 1990.

WOOLF, Virginia. *Between the Acts: The Cambridge Edition of the Works of Virginia Woolf*. Edited by Mark Hussey. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

WOOLF, Virginia. *Entre os atos*. Tradução de Thomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

WOOLF, Virginia. *Mr. Bennett and Mrs. Brown*. London: Hogarth Press, 1924. Disponível em: <http://www.columbia.edu/~em36/MrBennettAndMrsBrown.pdf>. Acesso em: 2 set. 2024.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf, 1936-1941*. San Diego: Harvest Book, 1984. v. 5.

WOOLF, Virginia. *The Essays of Virginia Woolf, 1922-1932*. Edited by Andrew McNeillie. San Diego: Harvest Book, 2009. v. 5.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf, 1888-1912*. Edited by Nigel Nicolson; Joanne Trautmann. San Diego: Harvest Book, 1977. v. 1.

YOSHINO, Ayako. 'Between the Acts' and Louis Napoleon Parker – the Creator of Modern English Pageant. *Critical survey*, v. 15, n. 2, 2003, p. 49-60. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41557204>. Acesso em: 05 mar. 2025.

O rio narrativo: James Joyce e posteriores

Narrative Flow: from Joyce Onwards

Donaldo Schüler

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) | Porto Alegre | RS | BR
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) | Porto Alegre
RS | BR
donaldoschuler@yahoo.com
<https://orcid.org/0000-0002-4821-8936>

Resumo: Ensaio de Donaldo Schüler sobre *Ulysses*, de James Joyce, dedicado à leitura e interpretação da forma como se configuram no texto particularmente os personagens Stephen Dedalus e Molly Bloom. À visão do romance do escritor irlandês somam-se em seguida comentários a obras de Virginia Woolf, Clarice Lispector e Haroldo de Campos. O ensaio está dividido em cinco partes: 1. *Homo faber*; 2. Construções joycianas; 3. O fluir épico de Haroldo de Campos; 4. A teoria antiépica de Virginia Woolf; 5. O fluir na ficção de Clarice Lispector. Questões de linguagem e gênero definem em cada uma das partes tratamentos específicos e complementares para as obras comentadas.

Palavras-chave: *Ulysses*; James Joyce; Virginia Woolf; Clarice Lispector; Haroldo de Campos.

Abstract: Essay on James Joyce's *Ulysses* (1922) in which Donaldo Schüler explores the characterization of Stephen Dedalus and Molly Bloom. His analysis of the novel is layered by forays into the writings by Virginia Woolf, Clarice Lispector, and Haroldo de Campos, foregrounding elements of language and genre in each text. The essay is divided into five parts: 1. *Homo faber*; 2. Joycean edifices; 3. Epic flow in Haroldo de Campos; 4. Woolf's anti-epic theory; 5. Flow and flux in Clarice Lispector.

Keywords: *Ulysses*; James Joyce; Virginia Woolf; Clarice Lispector; Haroldo de Campos.



Homo faber

O *homo faber*, ao distanciar-se da natureza, distingue-se tanto na produção de objetos úteis quanto na elaboração de obras de arte, é simultaneamente obreiro e artista.¹ Valores femininos florescem como invenções da mulher inventiva. “Ninguém nasce mulher: a mulher devém”,² afirma Simone de Beauvoir em *O segundo sexo*. “O que quer a mulher?”, pergunta Freud.³ Para compreender a mulher, importa consultar a mulher; além da vontade de ser mãe, a mulher elege pintar, pensar, escrever, legislar, governar...

Diante da morte, ouve-se, no *Ulisses* de Joyce, uma voz dizer: “I said I” – eu disse eu parte a unidade. Eu digo eu: eu produzo eu, eu narro eu, eu amo eu, eu detesto eu, viajo de eu a eu, delibero, concordo, discordo, o eu subsequente desperta e preserva eus anteriores. Eu recua ao passado no momento de ser proferido; residência do vivido, o eu dirige-se ao futuro no projeto. O eu se confronta com outros eus, avança conformado, rebelado, deformado, transformado. Na poesia de Fernando Pessoa, o eu se parte em quatro heterônimos ostensivos, entre outros menos ruidosos; no *Ulisses* de Joyce o autor se desdobra em dezoito estilos. Se o estilo representa o homem, como quer Buffon, o eu autoral se parte em dezoito eus, eus emergem em cada capítulo.

Seguindo instruções de Circe, o *Ulisses* de Homero, ao se dirigir ao mundo dos mortos, na *Odisseia*, sacrifica um carneiro, recolhe o sangue num fosso de espada em punho. As sombras selecionadas, ao provarem o líquido da vida, recuperam, por instantes, o dom de falar. A mão que escreve alimenta-se com o próprio sangue, espíritos que bailam na imaginação. Quem lê viaja ao mundo dos mortos. Não se busque biografia acima da grafia, grafar é biografar. A autobiografia acontece na grafia, o eu textual revém no eu que lê.

Construções joycianas

Soa a denúncia de que Stephen teria apressado a morte da mãe. Por que Stephen não se ajoelhou ante o leito dela antes do último alento, mesmo que o gesto já não lhe significasse nada? A reprovação vem de Mulligan. O que não se faz pela mãe, quando já não há o que esperar? Custava satisfazer esse último desejo? Se gestos religiosos tranquilizam quem se despede, por que reprová-los? A vida vale sacrifícios. Se a oração é remédio, por que não administrá-lo? A atitude piedosa prejudicaria a renúncia de antigas convicções? Buck Mulligan macaqueava sem conflitos atitudes sacerdotais porque lhe eram desprezíveis. A morte lhe era um desenlace só material. Personificações satânicas denunciam inocentes desde os tempos de Jó. Denunciam sem apontar redentor.

Mulligan é áspero. Afirma que Stephen não passa de um corpo de cão (*dogs body*). A paródia do ritual religioso, atmosfera em que a discussão acontece, evoca as palavras de Cristo

¹ A apresentação do texto inclui eventualmente liberdades em relação às normas de padronização próprias da Revista e da ABNT. As traduções incluídas no texto refletem as opções do autor, necessárias para o desenvolvimento da reflexão.

² On ne naît pas femme: on le deviant.

³ Was will das Weib?

ditas aos seus discípulos na última ceia: “Este é meu corpo [body]”. A observação de Mulligan desperta a curiosidade de Stephen, este pergunta diante do espelho que lhe estende Mulligan: “Quem escolheu este rosto para mim?” Joyce brinca com a palavra *dog* (cão), que, invertida pelo espelho, vira *god* (deus). Elaboramos o rosto que recebemos. Veja-se o cuidado com que Mulligan trata o pelo que reveste a pele facial. Mulligan diz que Stephen tem uma cara de cão (*dog*), mas o que Stephen vê no espelho é a imagem de um deus (*god*). Narciso, ao contemplar seu rosto refletido no lago, viu a imagem de Dioniso e Apolo, deuses que protegem o teatro. Máscaras caracterizam atores. No espetáculo da vida, todos andamos mascarados. O semblante refletido no espelho mostra a máscara de um cão, de um deus, de um herói, de um vilão, a critério do contemplador. O aprendiz da arte de curar afirma que nas veias de Stephen o sangue jesuítico flui em sentido contrário. Sangue que afronta o sistema é sangue inovador, de poeta. A reação tímida de Stephen mostra personalidade conflituada. Espelha-se nele a insegurança do Telêmaco homérico. O filho de Ulisses trata asperamente Penélope, quando esta desce à sala dos banquetes para determinar o silêncio de Eufônio que, ao rememorar episódios da guerra de Troia, lhe enchia o coração de tristeza. Telêmaco entendia que chegara o momento de mostrar a todos, sem exceção, a mãe, que ele já tinha idade para dirigir o palácio na ausência do pai. Se o aparecimento do homem maduro contentava Penélope, a perda do adolescente dócil a entristecia. Não há ganhos sem perdas. Penélope retirou-se ferida. Doía-lhe a aspereza. No momento em que a presença da mãe inibe atos livres, torna-se letal. Chega um momento em que as mães saem de cena para que os filhos passem a atuar. Toda ruptura é dolorosa. Algo morre na mãe quando o filho cessa de buscar auxílio. A reação de Orestes foi ainda mais severa. Clitemnestra, a progenitora, tomba golpeada pela espada do filho que retornara para vingar o pai, assassinado com a cumplicidade de quem lhe deu a vida. Hamlet, com traços de Édipo e de Orestes, não descansa enquanto a morte não castiga a rainha, sua mãe, cúmplice da morte do rei, seu pai.

Mulligan tem razão: Stephen prolonga a linhagem dos filhos que colaboraram com a morte da mãe. Quem pode declarar inocência? Toda rebeldia fere. Mas não se mata a mãe impunemente. Na falta das Eríneas, antigas deusas da vingança, é a imagem da morta que se desenha ante os olhos do culpado. A sombra responde ao apelo do filho. Stephen precisa da presença dela para amainar o ímpeto das dúvidas. A lembrança da cerimônia fúnebre compensa fartamente eventuais omissões de atitude religiosa. Stephen fala à misteriosa aparição: “— *No, mother. Let me be and let me live*”. O “deixa-me ser, deixa-me viver” atesta que a mãe, mesmo depois de morta, vive. A visão da mãe contradiz o materialismo crasso de Mulligan. Como poderia Stephen ter aniquilado a mãe, se a imagem dela o persegue implacavelmente? Matéria não é tudo. Abre-se no peito um abismo em que vivem as sombras, concretizadas em visões e sonhos. Na vizinhança desses abismos, recentemente explorados por Freud e Jung, forma-se a prosa de Joyce.

Mulligan toma o lenço usado do bolso de Stephen e observa a cor da excrescência nasal, presa no tecido, verdemuco (*snotgreen*). Stephen lembra que verde era a cor da bile guardada num vaso à cabeceira do leito da mãe. Verde é a cor da decadência, da morte. A mãe, fonte da vida, pode causar também a morte, inclua-se o mar, ventre de tudo. *Escrotoconstritor (scrotumtightening)* é o gesto da mãe castradora.

Stephen sente o peso da história e se revolta, mostre-se ela no corpo da mãe ou nos acontecimentos mundiais. Stephen aponta dois determinismos: o império britânico e a igreja católica. A opressão, venha donde vier, está estampada na imagem da mãe. Ele recorda a alu-

cinação com frases em que as formas finitas dos verbos se retraem como para abolir o tempo. A mãe que foi, é. Ele não consegue libertar-se desse peso onírico que não o deixa viver.

Não se pense que a vida e a morte se limitam a fenômenos químicos, físicos e biológicos – como queria Mulligan. Sobe à lembrança *epi oinopa ponton*. No mar cor de vinho da *Odisseia* refletia-se a vegetação da ilha sonhada de Calipso. *Snotgreen* une natureza, morte e arte. A arte não se reduz a sangue, bile, água e pedra. Stephen tinha acordado sonolento, perturbado pelos pesadelos de Haines. Mais graves que esses são os seus. Como não é possível livrar-se dos sonhos, convém elaborá-los, tarefa da arte. Como substância de obras artísticas, os sonhos são indispensáveis. Assim, o que era morte põe-se a serviço da vida. Stephen Dedalus inaugura o desfile pelas páginas do *Ulisses* com uma súplica dirigida a um fantasma: “Mãe, deixa-me ser, deixa-me viver”. Incorpore-se em mãe o passado político e literário. Para construir-se como escritor, Stephen terá que libertar-se do império que abraça o Globo, de uma tradição literária gigantesca que se avoluma desde Homero. Stephen comparece no gabinete diretivo do colégio em que lecionava para receber parcos honorários. Desde a decoração até às palavras e os gestos, Deasy, o diretor, símbolo da cultura paralisada, é história, pesadelo. Cristalizada, a eminência paira na tranquilidade da morte, transmite o legado de outros tempos, vive num sonho de que não tem consciência, pesadelo de que não desperta. Stephen trabalha para despertar, não para abolir a história mas para fazer história. Libertar-se da mãe que o formou é ato revolucionário. A história acontecida no dia a dia deverá conduzi-lo a escrever. Stephen enfrenta a história como sujeito que não se sujeita. Para livrar-se das algemas do que já foi, Stephen deixa a escola dirigida por Deasy. O diretor instalou-se na morte, Dedalus debate-se com emergências vivas. Dedalus cai da segurança para a aventura, repercute na queda do pedreiro Finnegan do *Finnegans Wake*, entra no rol de outras: a de Lúcifer, a de Adão, a de Roma, a de Humpty Dumpty, a de Parnell, a do rei Marc, a de Tristão, a do Noé embriagado, a de Ricardo III, a da maçã de Newton, da queda nova-iorquina da bolsa de valores em 1929 – chuva diária dos homens em queda. A queda é avanço, a queda precipita o paraíso estático (sem sofrimento, sem morte) na sequência interminável do desgaste e da regeneração. Ana Lívia Plurabelle (ALP) rola da primeira linha à última do *Finnegans Wake*, morre e renasce no infindável fluir da vida. ALP devém desde o blablablá infantil ou do *baba-badalghar* que soa nas primeiras ondulações do primeiro dos dez trovões que de tempos em tempos abalam a prosa e o universo. Em palavras, que em várias línguas significam trovão, ouve-se trovar: cantar, inventar, rememorar, desejar.

Tremor adâmico reverbera na organização social fundada na instabilidade da moeda. *Qu'on dit ment* dirá na segunda metade do século passado Jacques Lacan, lembrado dos jogos linguísticos de Joyce. Qual é a diferença entre verdade e mentira? O condimento desvela e esconde, inventa e diversifica sabores, abala o estável, diz sim e não. O condimento *qondimente*. O condimento joyciano arranca a narrativa da sequência de acontecimentos históricos. Em *Finnegans wake*, corpos pairam sem pele, sem ossos, sem carne em giros de sonho. Sombras vêm, unem-se, confundem-se, dissolvem-se, partem, palavras desprendem-se de atos e de fatos, concorrem, rompem, arrombam, conjugam imagens, ideias e sons. Lembranças de ontem e de hoje convivem, o juízo final estilhaça-se em mil juízos, estes misturam-se com pedaços de conversas e charadas do dia a dia. A narrativa derrama-se com ALP no mar sem limites, a narrativa gira em círculos, regenera-se.

James Joyce distingue, no *Ulisses*, o monólogo masculino do feminino. O monólogo masculino é representado por Stephen Dedalus em conversa solitária com as coisas na beira

do mar. Prisioneiro rebelado da situação econômica, política e ideológica, Stephen passeia à beira do mar longe de amigos e de inimigos. Ondas carregam os destroços de um naufrágio, símbolos da morte, instalada nas coisas para impulsionar a regeneração. Verdemuco (*snot-green*) é signo de deterioração. O mar é o símbolo da vida, da destruição, da abundância, da regeneração. As cores, marcas deixadas pela passagem do tempo, assinam as coisas. O ritmo combina contiguidade (*nebeneinander*) e movimento (*nacheinander*). Contiguidade e movimento estruturam em cadeia metonímica o capítulo e o romance.

Distante de imposições dogmáticas, Dedalus busca Proteu, o deus multiforme. Entrega-se a especulações sobre percepção, maternidade, paternidade, consubstancialidade, estética, ninharias (as múltiplas formas de Proteu). Como Proteu, a linguagem não se deixa capturar, inventa incansavelmente configurações novas. Dedalus, além de mover-se no labirinto, é labiríntico, construtor de labirintos. Proteu é o ser, o saber, a renovação. Joyce disciplina a mobilidade (o dionisíaco, o fluir proteico) nos ritmos da prosa, o apolíneo de Nietzsche. Dioniso e Apolo, unidos, enfrentam a Medusa que petrifica. Masculina é a petrificação (Mulligan e Deasy), Proteu leva à Grécia, não o materialismo de Mulligan.

Em busca da liberdade, Stephen cai na armadilha dos signos, que protelam indefinidamente o acesso às coisas mesmas. Intelectual é a luta e tem como adversários ideias, palavras, livros. Stephen bate em objetos armado de capacete e espada à maneira de soldado. Estamos, desde a primeira palavra, em plena refrega proteica, cadeia metonímica de significantes. O olhar iluminado atravessa o visível em busca da matriz pré-humana, a força que move as ondas e o mundo. O nomeado inaugura a cadeia do já dito, do já conhecido, do interpretado, do semeado rumo ao invisível, o não nomeado, o real, que opera no dizer. Enredado nas malhas de Proteu, foge a Stephen o distante. Vitoriosos seriam os que lograssem atravessar as formas, mas o visível é inelutável. Frases levantam paredes.

No quarto canto do “Inferno” paira a sombra de Aristóteles, o Mestre dos que sabem (*Maestro di color che sanno*). Nesse círculo, o primeiro, vagam poetas, filósofos, investigadores a quem, por não terem recebido o batismo, o paraíso lhes é recusado. O canto é introduzido por um estrondo que coloca Dante diante do abismo. Entramos no inferno, o romance, realidade cambiante. No capítulo anterior, o estrondo é Deus. O inferno de Ulisses é a memória, morada de lembranças que descem a profundidades insondáveis. A diacronia persegue Stephen, é o pesadelo da história de que tenta despertar. Percebe outra distância, uma que o leva para além de todas as representações, sejam a mãe ou o peso da tradição. Quer uma ligação telefônica com o paraíso. Percebe o visível, a origem, a possibilidade de significar, o significante distante, primeiro, escondido atrás da cortina do visível. Na origem, estágio anterior à história, as formas se dissolvem. Sente dois inelutáveis: a inelutável mobilidade do visível e a inelutável mobilidade do audível. O visível delimita o espaço, o audível circunscreve o tempo. Experimenta o exterior (o macrocosmo) e o interior (o microcosmo).

Tempo e espaço, categorias do mundo interior, constroem o mundo exterior. De olhos abertos, movimenta-se no espaço. Fechando os olhos, avança no tempo. Olhos e ouvidos constituem opostos em busca de síntese. Os olhos inquietavam os gregos: Édipo, Tirésias, Platão... Cegar-se para alcançar visão profunda é a posição metafísica, cega para mudanças e atenta a verdades que ultrapassam o alcance dos sentidos. Heráclito privilegiou os olhos contra os ouvidos: os olhos, testemunhas mais acuradas, levam à investigação do espaço. Os ouvidos, auscultam o tempo, território da poesia épica. Não se anda de olhos fechados sem risco. No

Ulisses, anda-se de olhos abertos; no *Finnegans Wake*, de olhos fechados. O primeiro romance define os perigos da vigília; o segundo, os do sono.

Stephen evoca a teoria estética de Lessing: as artes do espaço (*nebeneinander*) e as artes do tempo (*nacheinander*). A arte do tempo leva até às mais remotas origens: ônfalos, zero, o nada, origem de tudo. Edenville (O Éden) é número que vem depois do zero, do nada. Quando abre os olhos, percebemos a unidade rompida, causa da perda da luz, causa da queda na história. Artes do tempo e artes do espaço não toleram exclusão. Joyce sobrepõe imagens – fragmentos colhidos em tempos e lugares diferentes – procedimento de pintores cubistas. Aqui estamos diante de coisas, não diante de discursos como nos capítulos anteriores.

Stephen pensa com os olhos, lê as coisas como palavras e as palavras como coisas, não as palavras e as coisas, e sim as palavras-coisas, as coisas-palavras. Percebe assinaturas em todas elas a demandar leitura. Encontra-se diante de um texto, signos visuais, tácteis, auditivos. Cumpre-se a antiga intenção retórica, reduzir o discurso a um corpo que se alinhe ao lado de outros corpos. As coisas não são só coisas. Stephen experimenta Deus acima das coisas, vive o deus que se fez carne, pedra, peixe. Os olhos pensam, pesam, os olhos no mundo e o mundo nos olhos. Stephen é todo sentidos. Teatro. Esbarra em barreiras sígnicas. Matou a mãe para encontrar o que a sombra encobre.

Deasy falou: “*I paid my way*” (gastei muito dinheiro para chegar até aqui). Stephen lê assinaturas. De quem são as assinaturas? De filósofos, de místicos: Aristóteles, São Tomás, Boehme... Autores que Stephen leu, meditou, reelaborou. Stephen, ao telefonar ao paraíso, apalpa a origem no som. O telefone é o aparelho do audível inelutável. Na antiguidade mítica, falavam da origem as filhas da Memória. Agora, o telefone. Das origens resta a sonoridade. De cordão umbilical a cordão umbilical, constrói-se a rede que nos conecta com o paraíso. A morte da mãe chama, a distâncias remotas, o paraíso, a origem das origens. A ação se desenvolve em dois sentidos: a origem das origens (o paraíso) e o filho (a criação do novo). O novo se alimenta de remotíssimos princípios, transformando-os em presente. O telefonema heleniza, mistura culturas: a grega, a hebraica e a cristã (Aleph e Alfa = oo). O paraíso é a passagem do zero ao um. Por não ter umbigo, Eva não tem origem. Falta-lhe a marca da origem, o corte. Origem é o o. Do Aleph/Alfa, vai-se do zero ao paraíso, do um ao múltiplo, aos muitos caminhos. Como o h em português, o Aleph é sinal gráfico puro.

Stephen passa do masculino, o fixo (Deasy e Mulligan – posições inflexíveis) ao móvel, o feminino, a mãe, Eva. A parteira aparece como visão, a mulher que o arrastou do buraco à vida, a mulher sábia, que tem acesso à origem. Os olhos de Stephen voltam-se ao mar cor de vinho (*oinopa ponton*), a mãe além de todas as mães, mãe ausente, distante, misteriosa, caos original. Lembrado de Homero, Stephen procura capturar Proteu, o deus que se transforma tudo em tudo, o abastado em informações. Proteu, a linguagem, assume formas imprevisíveis. Proteu é todas as bibliotecas, acervo dos livros já escritos e por escrever. A partir da mãe remota, entramos na história, a nossa, nossa língua, nossos conflitos. A cultura hebraica e a grega convivem em conflito. Onde? Em nós, conflito que se multiplica em textos que nos distanciam dia a dia das nossas origens, culturas que se despedaçam e nos pomos a remembrar. oo é a meta do nosso desejo, a mãe mítica que nos chama. Deixamos marcas do nosso desejo em tudo o que fazemos e criamos. Stephen arranca de Proteu algumas páginas, tantas quantas a sede de saber comporta. Tece com elas enredos, o tecido é dele, mas as palavras, as frases, os pontos e as vírgulas são de Proteu. As construções de Stephen, porque guardam natureza proteica, têm a natureza do prodígio das metamorfoses. O fluir da consciência rompe o texto

gramatical, legislado. Resultam fragmentos livres em caótica busca de ordem. Apegado a Proteu, Stephen telefona, procura o que está além de Proteu. A luta não lhe dá mais do que pedaços de informações. Proteu protege segredos. O sangue jesuítico, injetado em sentido contrário nas veias de Stephen, prende o jovem ao texto, interposto entre o homem e a realidade desde a Idade Média. O domínio da Escritura se ampliou. Viajamos do texto sagrado a quaisquer textos. O texto é o lugar em que o saber se desvela e se oculta.

Visitar um tio materno é quase uma penitência. A morte da mãe pesa. Confunde a convivência com as ondas, o mar, a mãe originária. Pedir perdão pela morte da mãe ou assumir a morte da mãe para ir além da mãe, o conflito é esse. Ou se mata a mãe ou se é morto pela mãe. Morta a mãe, Stephen defronta Proteu. De Proteu arranca informações.

A polaridade homem-mulher é outra das ênfases do capítulo. Os homens estão mais bem definidos. As mulheres se diluem no feminino, a mãe universal. Como Mulligan e Stephen, os homens tendem à cristalização. O feminino os faz fluir. As transformações do capítulo são proteicas. Stephen vê uma mulher, que a seus olhos se transforma em parteira, isso desencadeia uma série de recordações, que o levam à origem, à sua própria, à origem de tudo. Os verbos (*arrasta, shlepeia, trena, dragueja, transcina*) prolongam e matizam as dores da Eva caída em muitas línguas, muitas culturas. Todas? Os verbos em várias línguas lembram as dores de Eva que se multiplicam na queda.

Stephen percebe-se no cão que trota, funga por todos os lados, à procura de algo perdido em vida passada. Chamem-no de *Sued (Dog)*, imagem que, forçado por Mulligan, viu no espelho. Vida de cão é a do escritor. Como descansar, privilégio de Deus, no sétimo dia, concluída a obra? A tarefa do escritor não conclui. A maldição é essa. Pesa sobre os ombros o trabalho interminável de reconstruir um mundo em ruínas. Deus, quando entra no mundo, não escapa da torrente das transformações proteicas: fez-se homem em Cristo, fez-se peixe na arte cristã. Deus faz-se carne em nossa carne, nos peixes que comemos. Em nossa pele, Deus entra nas proteicas transformações da história. Resta-nos o *Prix de Paris*, o prêmio da mais famosa das corridas de cavalos. Nossa recompensa será a de Páris, o príncipe troiano que recebeu como prêmio a bela Helena? Stesícoro, poeta grego, levanta a hipótese, aceita por Heródoto, de que Páris não teria levado mais que um simulacro, a verdadeira Helena teria permanecido fiel a Menelau, guardada no Egito até ao fim da guerra. Prêmios seduzem também em produtos de venda promocional. Uma palavra simples como prêmio nos leva ao mar das transformações.

O telefonema de Stephen é um furo através dos signos, via obstruída pela tagarelice de quem chama. As inquietações socráticas de Stephen embaraçam a marcha. O mar de palavras esconde a verdade. Stephen é dedálico porque pergunta, porque fala. O palavreado eruditó do filho assusta a mãe. O sorriso materno ilumina o silêncio, alegra os que calam. No desejo de dominar, o inquieto indagador corta, despedeça para aprisionar o percebido em períodos curtos, embora as coisas lhe escapem como Proteu que, quando agarrado, se transformava em outro ser. Stephen luta com coisas nomeadas, enfrenta assinaturas para buscar o que se esconde atrás de palavras, a unidade de que deriva a pluralidade fluorescente, inabarcável. Tudo se move, tudo se evade. Sedento, Stephen busca o sentido esquivo além das coisas, além do alef e do alfa, além do alfabeto. Bate em nada, zero, origem de tudo. Por mais que

se move, ele é fixo. Prisioneiro do labirinto cósmico, o passado lhe é pesadelo, o presente se esvai, anda em busca do futuro construído pelo desejo.

Molly, a protagonista do monólogo feminino; falada desde o início do romance, passa a falar. Nomes desfilam espontaneamente sem preocupação de sugerir outro sentido além daquele que navega. Imagens vêm e vão. Algemam o discurso com pontos e vírgulas, em Molly a fala desliza sem peias. A oposição masculino/feminino é a oposição Molly/Stephen (truncado, reflexivo, metafísico). Stephen, quando pensa, é um jesuíta execrável com o sangue injetado em sentido contrário. Feminino/masculino deve ser entendido como gênero literário, desvinculado do sexo. Os monólogos de Clarice Lispector, por exemplo, aproximam-se mais dos monólogos de Stephen. O monólogo masculino é de quem não tem, de quem busca, de quem nega. Stephen é characteristicamente o espírito que diz não: mata a mãe, renega o pai, recusa a proteção que Leopold lhe oferece. Molly lembra a mãe originária, a que reside além do Éden. No monólogo de Molly vozes dialogam do princípio ao fim. O monólogo é só aparente. Molly é a fonte do discurso incontrolável, discurso que gera discursos. A ausência de sinais de pontuação é frequente em inscrições antigas. Textos em língua grega grafavam-se com maiúsculas sem divisão de palavras. A escrita contínua a se aproximar da língua falada. O século dezenove, científico por excelência, legislou a pontuação para maior rigor, Mallarmé a abandona para atingir outros níveis: a indefinição, o irracional, o acaso. Não se busque o segredo da palavra só no emissor. A palavra significa quando recebida. A palavra vale como ação. Na transição de objeto a sujeito, Molly cria o seu próprio mundo. Platão propõe a mulher oca, Diotima. Molly é pré-platônica, plena, mítica, Terra.

Se Bloom lhe pediu o desjejum na cama, ele toma o lugar que é dela. Foi ela que recebeu o desjejum pela manhã. Ela dá à solicitação uma conotação licenciosa. Lembra que em outros tempos, fingindo-se de doente num hotel, ele foi servido por outra mulher. Aqui, as características homem/mulher se embaralham. Molly recebe na cama a refeição matutina, o marido, outros homens. A cama não é só cama. Fosse, seria indiferente se recebêssemos a refeição na cama ou à mesa. A cama está associada ao repouso, à reprodução, ao prazer. Solicitar a refeição na cama atrai outras conotações. Molly atribui ao marido os seus próprios sentimentos. Justifica em si o que reprova nele. A solicitação não é neutra. Ele a viu traidora. Pede o lugar em que imagina ser traído. O homem surpreende. Nada garante que não venha a fazer o que nunca fez. No leito gera-se a vida e geram-se os conflitos com todas as contradições, a vida sendo, a vida se mascarando.

Começa o jogo da sedução, do conflito, da interpretação. O homem é um animal que significa. Significa o quê? O mistério que se costuma atribuir às mulheres caracteriza a condição humana. Molly poderia sentir-se lisonjeada no papel de seduzida, sente-se traída. Revela-se em relação a Bloom e em relação a outras mulheres. Signos. E o que se esconde atrás dos signos? A Terra. Como Terra, Molly produz, ama, odeia. Um é o ponto de vista do sedutor, outro é o ponto de vista da seduzida. A realidade nos vem aos pedaços. Molly odeia discussões na cama porque esse é o espaço da plenitude, não da busca. No entanto, discussões acontecem. É a invasão do não (masculino) no domínio do sim (feminino). A palavra distancia. É possível viver sem discutir? Molly discute calada. Bloom a desafia sem falar. No instante em que a superfície não basta, no momento em que se busca o que se esconde atrás dos signos, começa a discussão. Não falam só as palavras. Falam os gestos. Preocupações de Molly: o que diz meu corpo? Como é interpretado? Molly finge a um Bloom que finge. Não são fingimentos os fósforos que ele procura? Nessa ocasião, a discussão não

se converteu em palavras. A cena é cinematográfica. Linguagem de gestos. Discussão sem palavras. A mulher que odeia discussão de palavras provoca discussão gestual. A mulher que ele tem nunca será a que ele deseja: inalcançável, sempre distante. Fora de casa ele sonha com Molly, em casa ele escreve à outra.

Embora Molly esteja continuamente preocupada com a sua existência corpórea, ela conceitualiza. Não recorda apenas os fatos, ela os comenta e, de alguma forma, procura ordená-los. Não o faz como um pensador, e nisso ela contrasta com Stephen. Ela fica presa ao que experimentou. Podemos ver no monólogo dela a diferença de quem experimenta e de quem pensa. Falta a Molly o padrão metafísico que caracteriza o monólogo de Justine (Sade). Justine balouça porque ideologia e realidade não coincidem. Ingrediente quixotesco. Justine enlouquece, Molly adormece, Stephen reorganiza. Verbalizar não é pensar. Pensar é avaliar, encontrar um sistema de ideias que sustente o vivido. Molly pertence à classe dos que experimentam, não à classe dos que pensam. Stephen, ao contrário, é pensador. Tenta compreender-se na vida individual e no universo. Analisa Shakespeare para compreender-se. A plenitude que Stephen busca não está em Molly, não está em mulher alguma. O saber, a plenitude, está sempre além, domínio do Outro.

Molly é no monólogo simultaneamente jovem e adulta. Ela é Terra, unida à Terra pela flor, Flower: fluir e flor. A flor simboliza frescor, beleza, precariedade, exuberância. O devaneio leva Molly à juventude. Stephen busca a aurora do mundo. Molly busca a aurora de sua própria existência. A mulher madura imagina-se nova. No rodar cíclico toca-se a origem. Matriarcado doméstico. A matriarca e filha adolescente disputam o mesmo espaço. A casa é o domínio da matriarca. Como ela não o divide com ninguém, Milly, aos quinze anos, sai de casa. O tempo muda as relações, de filha a rival. A juventude migra de Molly a Milly.

Parte do monólogo interior de Molly acontece no vaso noturno. Como no *Finnegans Wake*, o conteúdo do *nightpot* (vaso noturno) se converte em *nightplot* (varso nocturvo). O monólogo interior, que passa pela mente de todos, torna-se arte em *Ulisses*. Stephen telefona à mãe; no monólogo de Molly, entra-se na mãe, caótica origem do universo e do discurso. A linguagem ordenada, legislada, domínio do pai, o instrumento em que pessoas se comunicam, mente. O monólogo de Molly é anterior, atmosfera em que você respira a verdade: o, oo, oo... O monólogo de Molly termina com sim. No sim não há divisões. Sem dentro nem fora, nem continente nem conteúdo, real é a ausência de lei, o não-senso, sim.

O fluir épico de Haroldo de Campos

É o que se vê no Odisseu reinventado em *Finismundo, a última viagem*, título, que alude ao *Finnagans Wake* de Joyce, redesperta Odisseu para o nosso convívio. A ideia de fazê-lo morrer no mar lhe veio da *Divina comédia*. Obediente à técnica haroldiana de inverter a ordem no processo criativo, começemos pela segunda parte, consagrada ao Ulisses urbano, sujeito às leis do trânsito, ao brilho instantâneo do fósforo, às banalidades cotidianas. O Ulisses urbano de Haroldo é menos ambicioso que o Ulisses de Joyce. Para o Ulisses de Haroldo, preso a ninharias nem péríplo pela cidade há. Sem ousar aventurar-se à busca da última tule, contenta-se com a penúltima, a em que o conforto o confina. Do Éden basta-lhe um prosaico cartão-postal. Comparável ao escravo rebelde da caverna platônica, o Odisseu urbano quebra as cadeias

do conforto para uma aventura inusitada, uma viagem que o leva para além das vedadas colunas de Hércules rumo ao paraíso terrestre além do Oceano.

Nas veias deste Odisseu corre o sangue de Colombo. Como o genovês, o Ulisses de Haroldo morre sem encontrar o paraíso sonhado. Moderna é a busca do infinito, moderno é o mar que sepulta Odisseu sem outra lembrança que o sulco rasgado nas ondas pela quilha. O canto das sereias reinterpretado não para de soar aos ouvidos de Ulisses. Comparado ao das sereias, canto nenhum é o último. Lar e velhice tranquila são laços que prendem o aventureiro ao mastro. Rompidas as cadeias, o último som é o das sereias. Triunfa o canto delas confundido com as ondas do mar.

A exemplo do *Um lance de dados* mallarmaico, o poema de Haroldo traz as marcas do naufrágio. *Finismundo* reúne fragmentos de cantos estilhaçados. O nada devora os elos construídos outrora pelos rigorosos hexâmetros homéricos.

Galáxias nasce do sulco que a nau de Ulisses abre no peito de Poséidon, isto é, no corpo do mar. Quando Haroldo de Campos publicou *Finismundo*, *Galáxias*, obra começada em 1963, já se encontrava em avançado estágio de elaboração. Em *Galáxias*, com Ulisses naufraga a epopeia: memória, trama, personagens, mitos, versos, cantos. Emerge um livro de ensaios, o escrever sobre a arte de escrever, a epifania do nada. Em lugar de uma *Ilíada*, recebemos uma nihilíada, uma macarrónida. Finda a lenda, resta a delenda. O herói sem projetos, sem vida interior e sem nome, luta contra as máscaras que revestem o vazio em demanda da nudez do nada, a nudez do papel. O feminino abre-se em fenda, ferida onde escorre a vida, a viscosa placenta do nada.

O sulco no mar é a fenda que se fecha para gestar e se abre para gerar. O poema semelha uma borboleta de asas vermelhas que fechada é um livro e aberta mulher. O *oinopa ponton* homérico, o mar cor de vinho, se traduz em vulva violeta, sexo chaga lábios de ferida crinipúbis ouro no vermelho. Seduz, embora nenhuma essência, nenhum mistério, nenhum sentido se escondam em seu bojo.

Em lugar do eldorado que atraía os navegadores, temos um eldorado feldorado latino-amargo. O *paradiso* dantesco dessubstancializado devém materialidade textual, parladiso. O que se diz do mar vale para a página em branco, mar-texto. O texto é produzido sob a espécie da viagem. Note-se o latinismo semântico em espécie, derivado de *species*, aspecto, espetáculo. Para acompanhar o espetáculo, convocam-se, além do olhar, o olfato e o ouvido. As sugestões olfativas são abundantes, as sonoras insistem. O ritmo do livro imita as ondas do mar que, encadeadas, começam e recomeçam sem irem a lugar nenhum. Sinais de pontuação perturbariam o ritmo, travariam o movimento. Em lugar de parágrafos há fluxos e refluxos, sustentados pelo insistente emprego do gerúndio. Lugares que os mapas separam confluem, refluem. Em lugar de dias, meses e anos, temos milumanoites, noites sem princípio nem fim, cabendo todas numa noite só. A ausência de limites entre as porções temporais leva à criação de uma palavra gigantesca em que todos os segmentos são reabsorvidos na mesma unidade: *horáriodiáriosemanáriomensárioanuário*, unidade do livro, visto que as *milumanoites* revêm em *milumapáginas*. O fluxo do escrever não cessa, porque detê-lo seria a morte, não situada em algum lugar fora do texto, mas incorporada ao texto, necessária ao texto, porque das entranhas da morte a vida se refaz. A estória e a escória formam um corpo só.

No mar-texto não se aguardam lances originais. Escrever não é produzir, é traduzir. Lê-se em *Galáxias* que o branco é uma linguagem que se estrutura como linguagem. A definição parafraseia Lacan. O branco, tendo tomado o lugar do inconsciente laca-

niano, não pode ser posto na categoria de estruturas fixas. A linguagem feita de fluxos e refluxos procede de um branco da mesma natureza, fluir contínuo, viés imprevisível, imprevisibilidade dos possíveis.

Todo começo é recomeçar. O começo nos levaria a uma instância autoral ou a um acontecimento desencadeante. Elidida a relação causa-efeito, temos fenômenos que de si mesmo se manifestam: a neve neva, a noite noita, o fim fina. Em *Galáxias* o próprio texto se encarrega de construir as conexões. O texto textualiza, produz a sua própria textualidade. Levados pela viagem, só conseguimos refletir sobre ela no instante em que a interrompemos. No interesse da reflexão, seccionamos o que é inteiro. Fenda, só a da origem originante, vista não em si mesma, mas no fluir sem fim. Este não é o rio heraclitiano. O pensador de Éfeso quereria território seco para que se pudesse refletir sobre o fluir. A constante exigência de parar produziu os fragmentos. O fluir de *Galáxias* busca os sentidos, não a razão. O discurso logocêntrico fragmenta o todo, deixando o fluir em abismos que os sentidos não alcançam. No pensamento antilogocêntrico, o movimento das ondas sobe à superfície, sentimo-las corpo a corpo, no roçar da pele. Fragmentos, só os que mentalmente construímos. O livro é de ensaios porque nada se define. As cidades nomeadas dissolvem-se na bruma. Vozes soam sem que se identifiquem os locutores. No mundo destituído de elos causais, o nada é poeira levantada, é ímã na limalha. O imprevisto exila o visto. Por trás das palavras, palavras que são coisas, não acontece explosão alguma nem jamais aconteceu, reina o silêncio, o oco das coisas.

Não estamos, entretanto, entregues ao caos incontido. Muitos são os polos de aglutinação. O prefixo *poli* gera polifluente, poliglauco, polifosfóreo, poliflui, polipurpúreo, polilendo-se, polilido, atraindo sons próximos: livro, pli, plus. Embora as fronteiras se dissolvam, reconhecemos lugares da Espanha, da Itália, da França, da Alemanha, da Rússia, do Brasil, da Argentina, do México, dos Estados Unidos... Não são muitos e se alinham ao longo dos roteiros usuais. O repertório onomástico é o da nossa bagagem cultural: Gauguin, Artaud, Wilde, Schiller, Goethe, Voss, Hölderlin, Lorca, Sousândrade, Safo, Vico, Homero, Volpi, Oswald... Poucos sons se distanciam dos que ouvimos com frequência. Movemo-nos num mundo familiar. Da nossa galáxia acompanhamos o movimento das galáxias. O vazio que mina os alicerces do poema não lembra só o efeito devastador do niilismo contemporâneo, reflete também o naufrágio de nossas ilusões de grandeza. Conscientes de faltas e de falhas, cabe-nos construir o que ainda não existe. A decisão nos faz poetas.

A teoria antiépica de Virginia Woolf

Voltemos os olhos às mentes rebeldes de princípios do século XX, à revolucionária Virginia Woolf. Em *A Room of One's Own* (Sala própria), Mary Beton, palestrante ficcional, declara que refletiu à beira de um rio sobre o que acabava de expor. Mary promete apresentar as ideias como elas lhe vêm. Ela nasce como escritora, palestrante, pensadora no que diz. Desperta do pesadelo milenar em que as mulheres nascem, como Palas Atena, da cabeça de homens. A mulher seria uma ficção masculina, consideradas as personagens criadas por escritores, teatrólogos, poetas? Nomes dizem o quê? Chamem-na de Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael... Qual é a diferença? Nomes situam-se aquém do nomeado. Quem escreve mente. A épica, por privilegiar homens, supera a lírica? Por que o cenário da guerra é mais importante do que ambientes domésticos? Críticos erram, aplaudem livros medíocres. A palestrante

rompe convenções masculinas; do almoço, narra trivialidades culinárias que romancistas costumam ignorar. Interessam-lhe as folhas de outono em queda, sente-se atraída pela beleza perecível. O mês é de outubro, outono europeu, liga a ficção ao tempo que passa, líquido, móvel. No *British Museum* o alvoroço das ideias não muda, fluir é a essência da verdade. O que será da mulher quando ela deixar de ser protegida, quando deixar de ser inventada por homens? Escritores inventam heroínas, mas na vida real as mulheres vivem como escravas. A mulher que se desvenda em *Mary* é combativa, luta para ser livre, pleiteia o direito de produzir. Encerrada a exposição de *Mary Beton*, fala *Virgínia Woolf*. A capacidade dos homens e das mulheres é a mesma. Escrever o que se deseja é o que importa, satisfazer autoridades respeitadas é traição. Liberdade intelectual repousa em base material; mulheres foram prejudicadas, faltou-lhes oportunidade para se exprimirem, escreviam em lugares inadequados; sujeitas a interferências de toda sorte. Como esperar que sejam criativas? Mulheres não se expressavam a contento porque as circunstâncias lhes eram adversas. Importa que cada um seja o que é e tenha ambiente para declará-lo. Faltam à mulher requisitos básicos para inventar. A mulher criativa não exige muito, um quarto silencioso e renda satisfatória são o bastante. O masculino e o feminino fundem-se em *Virginia Woolf*.

O fluir na ficção de Clarice Lispector

A ficção de Clarice se confunde com a fluidez das águas e do vento. A narradora de *Perto do coração selvagem* se move em emoções inquietas. O corpo é uma caixa de ressonância. Palavras, ideias, imagens assumem a materialidade das coisas que a cercam. A narradora invade territórios para conhecer. O romance abre com o monólogo de Joana. Joana menina é uma consciência voltada para as coisas vividas no coração. No coração de Joana, o mundo desfila recriado, sem causa nem efeito, sem antes nem depois. Sol, minhocas, galinhas deixam imagens na mesma tela. Materializam-se palavras, cheiros, paladares, ideias. No coração de Joana, reflexões e sensações convivem misturadas. O dia é um relógio que para e volta a andar ao movimento da corda. O tempo flui no coração de Joana. O pretérito existe como presente, desfila como vivido. Joana passa com as coisas que passam.

Água viva é romance epistolar. Contam as relações da missivista com a vida. Assistimos ao borbulhar de palavras, de frases. Em lugar da síntese, recebemos sensações vagas, partidas. O prazer de criar se assemelha à exuberância da floresta caótica. Palavras aprofundam-se em busca das origens e retornam revigoradas para nomearem vagas fulgurações. Selvagem, a escrita evolui no movimento das sílabas e dos cipós. Nexos lógicos se desarticulam. Massas verbais escorrem ferventes como a lava. Se o texto é fugaz, fluida será a leitura. Ao contrário do eu disse eu, o eu se dissolve em sentimento geral de vida e morte, um rosto vazio volta-se às águas, de todos e de ninguém, imerge em cósmica paixão narcísica, espalhada no ar, no mar, nas plantas. O *homo faber* confunde-se com o *homo esse* (o homem que é) aqui e agora. A história deixou de ser pesadelo porque o passado não é um tonel que acumula coisas. Presente, passado e futuro fluem no presente-água, nada acontece fora do fluir. O é de Clarice lembra o ser parmenídico vivo e ativo, move-se de nada a nada na alegria de ser. “E tudo isso eu ganhei ao deixar de te amar”, afirma a missivista. O amor amarra, a narradora de Água viva é livre. Livre ou em vias de libertação. A liberdade está em dúvida porque tudo se move na dúvida. A liberdade é um processo ativo no presente fluido. No momento em que a narradora tenta

agarrar o presente, o presente já foi e retorna no fluir. A energia vital não vem do eu, brota do isso, do aquilo anterior a quaisquer divisões, a quaisquer definições. O narrar de Clarice não comporta a divisão joyciana entre discurso masculino ou feminino, pensar e sentir fundem-se no corpo em movimento.

Referências

CAMPOS, Haroldo de. *Crisantempo*: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CAMPOS, Haroldo de. *Sobre finismundo*: a última viagem. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

JOYCE, James. *Ulysses*. London: Penguin Classics, 2000.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. London: Faber & Faber, 1939.

JOYCE, James. *Finnegans Wake/Finnicius revém*. Tradução de Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê, 2022.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Sabiá, 1974.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.

WOOLF, Virginia. *The Selected Works of Virginia Woolf*. London: Wordsworth, 2007.

“Am I All of Them?”: Virginia Woolf’s *The Waves* as Autobiography

“Sou todos eles?”: As ondas de Virginia Woolf como autobiografia

Mariana Muniz Pivanti
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
marianapiv@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-5783-2727>

Davi Ferreira de Pinho
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
davi.pinho@uerj.br
<https://orcid.org/0000-0003-3438-1895>

Abstract: In this essay, we depart from Virginia Woolf’s overtly autobiographical writings, such as “A Sketch of the Past” (1976), in order to think through the writer’s experimental literary stance towards autobiography as a genre and to investigate how the transgressive aspects of such a stance would appear in her fiction, notably in *The Waves* (1931). We argue, with Woolfian scholar Christine Froula (2005), that the novel could be read as an autobiography not in terms of Woolf’s material, empirical life, but of the birth of a fluid and fragmented subjectivity of the writer as artist. We turn to theorists of autobiography as a genre in order to understand how the traditional autobiographical gesture was erected on the belief in truth and in an indivisible, knowable, and masculine “I”. By doing so, we discuss how modernist and Woolfian texts defy such authoritative ideas of the autobiographical author. We shall point out examples of genre (and gender) transgressions in Woolf’s memoirs and diaries to finally depict how it also mobilises her fiction.

Keywords: Virginia Woolf; autobiography; fiction; subjectivity.

Resumo: Neste ensaio, partimos dos escritos abertamente autobiográficos de Virginia Woolf, como “Um esboço do passado” (1976), a fim de analisar a postura experimental da escritora em relação ao gênero literário, de modo a pensar como esses aspectos transgressivos aparecem em sua ficção, notadamente em *As ondas* (1931). Defendemos, com a pesquisadora woolfiana Christine Froula (2005), que o romance poderia ser lido como uma autobiografia, não nos termos da vida



material e empírica de Woolf, mas do nascimento de uma subjetividade fluida e fragmentada da escritora enquanto artista. Recorremos aos teóricos do gênero autobiográfico para entender como a autobiografia tradicional é erigida sobre a crença na verdade e em um “eu” indivisível, cognoscível e masculino. Nesse movimento, discutimos como os textos modernistas e woolfianos desafiam essa ideia autoritária de autor autobiográfico. Apontaremos exemplos de transgressões de gênero nas memórias e diários de Woolf para finalmente retratar como isso também mobiliza sua ficção.

Palavras-chave: Virginia Woolf; autobiografia; ficção; subjetividade.

Even though modernist writer Virginia Woolf at times refrained from using the term “autobiography” to define her literature,¹ in many of her works, we, as readers, catch glimpses of her life. These glimpses are scattered throughout her oeuvre, which – across the many genres she experimented with, having a special interest in forcing the novel and the essay to their limits – always uses fiction as its mode of thinking through language. We catch glimpses of her childhood in *To The Lighthouse* (1927), for example; glimpses of her life as an avid reader, researcher and public speaker in *A Room of One's Own* (1929); glimpses of people with whom she shared a life from *The Voyage Out* (1915) to *Between the Acts* (1941), to mention a few of the many different ways through which her real life leaks into her writing. In none of these instances, however, does Woolf conform to the constraints of autobiography as a traditional genre – or to other literary genres, as a matter of fact – as she challenges it by merging reality and fiction, as well as confounding concepts of truth and linearity. One of the best examples of Woolf's experimentations with the genre, as we shall discuss, might be her autobiographical piece “A Sketch of the Past” (1976), in which she explores and defies notions of time, self and gender. But she does not stop there. We shall argue in this essay that Woolf transgresses the very tenet of autobiographical discourse, that is, the belief in an authoritative, masculine, indivisible “I” that controls the narrative. On the contrary, we shall turn to Woolf's 1931 novel *The Waves* to demonstrate how she may have inaugurated a new form of self-disclosure. Through a multiple and fragmented “I” that heavily relies on fiction and lyricism to achieve a more comprehensive idea of life itself, what Woolf writes is her own subjective formation as artist – after all, “fiction here is likely to contain more truth than fact” (Woolf, 2014, p. 18).

¹ In her text “Spaces of Time: Virginia Woolf's Life Writing” (2014), scholar Elizabeth Abel affirms that Woolf was “wary of the term ‘autobiography’, which raises the specter of the ‘damned egotistical self’, and ‘biography’, inevitably constrained by the granite of fact” (Abel, 2014, p. 55). According to the author, Woolf's “preferred term was ‘memoir’, a genre whose embrace within her milieu reflected the consensus that it offered a particular lens on a shared historical experience” (Abel, 2014, p. 55).

Autobiography as Genre

As scholar Laura Marcus explains (2018, p. 9), the textual practice of self-disclosure began centuries ago, as narratives such as conversions, testimonies, and confessions – from Saint Augustine to Jean-Jacques Rousseau, staples of the life narrative genre – were written as a model of self-expression, which mostly dealt with the subject's relation to religion, in the case of confessions and conversions, and to the Law, in the case of testimonies. According to the *Oxford Dictionary of English Etymology* (1966), the term “autobiography” derives from the Greek *autós*, which means “self”, “of or by oneself, independently” (Onions, 1966, p. 63). It also clarifies that “bio” comes from the Greek *bíos*, meaning “life” (Onions, 1966, p. 96), while “graph”, which comes from the Greek *graphós*, means “written”, or “writing” (Onions, 1966, p. 410). Therefore, as Marcus argues, in the word “autobiography”, the “element of writing or text is inscribed in the term itself. Language, as well as the workings of memory, shapes the past” (Marcus, 2018, p. 1).

Some theorists have striven to confine and define autobiography as a fixed genre. One of the pioneers of autobiographical studies, the French theorist Philippe Lejeune, has defined autobiography in his *Le Pacte Autobiographique* (1975) as the following: “DEFINITION: Retrospective narrative in prose that a real person writes of their own life, inasmuch as they deal with their individual lives, particularly the history of their own personality”² (Lejeune, 1975, p. 14). Lejeune defends that every reader must expect veracity out of an autobiography since, as authors of their own life narrative, autobiographers should be able to disclose the whole truth about the events of their life and about their personality. This veracity is supported by what Lejeune names as “Autobiographical Pact”, which, as explained by the theorist, is established through the employment of the first person, that is, the text is necessarily self-referential, and through the condition that it makes reference to the author of the narrative. In other words, the “I” in the text, or the “grammatical person”, as Lejeune puts it, must refer to the author of the book (Lejeune, 1975, p. 15).

As Laura Marcus points out, even though his definition is problematically strict, the emphasis Lejeune places on “the textual aspects and generic markers of autobiography” (Marcus, 2018, p. 3) is an important contribution to the field, one that generated renewed critical and theoretical attention to autobiography as a genre in the late twentieth century. Before that, as scholars Martine Watson Brownley and Allison B. Kimmich (1999, p. XI) suggest, autobiography was considered a “subliterary genre”. It was believed that, since it drew its events from real life, it required lesser skills than other genres, such as poetry and novels, which required imagination. Brownley and Kimmich also demonstrate that early 1980s autobiographical criticism would assume and perpetuate the belief that “autobiographer” was automatically a representation of the Western, white man. Therefore, “scholars did not treat

² The translations from French and Portuguese into English are ours. In the source text: “DÉFINITION: Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité”.

works by women as 'real' autobiographies, especially if women wrote life stories that diverged from the textual models established by their counterparts" (Brownley; Kimmich, 1999, p. XII).

In this sense, there are, as life writing critics point out,³ limitations and inconsistencies when it comes to the tenets of the autobiographical genre as elaborated by Lejeune and other theorists from the early eighties – such as their belief in truth and textual veracity and in the fated condition that would allow for autobiography as a gesture, that is, a knowable self who is absolutely certain of its own narrative, and an author who believes to be able to recapture this known self through memory and consciousness, as life writing critic Shari Benstock (1988, p. 145) summarises. These critics argue that, when this condition is called into question, it becomes very difficult to attain any sense of a single and strict truth or identity through discursive means even when it comes to autobiographies or any other kind of life narrative. After all, as Viana, Dalmaso and Morais (2021, p. 12) state, life writing "is as much about the truth as it is about discourses of the truth [...] Some authors even take advantage of the fluidity of these discourses of the truth, playing with the notion of fictionality in their own life writing". Autobiography, then, starts to be read as producing this double gesture.

According to Benstock, instead of revealing a unified and conscious subject, autobiography would precisely depict subjects marked by the unconscious, whose workings produce the gaps in a supposedly linear narrative informed by an instance as uncertain as memory (Benstock, 1988, p. 146). In this sense, Laura Marcus demonstrates that the efforts to define and constrict autobiography into a generic form, as done by some early theorists such as Lejeune himself, are less productive than to assume its fluidity, its transitions, and its shifting definitions. After all,

Lejeune's vocabulary of 'pact' and 'contract' has [...] been criticized for its 'legalism'. For the literary theorist Paul de Man, the attempt to define autobiography was a fruitless endeavour [...]. The drive to define and demarcate autobiographical writings is thus countered by an equally strong sense that autobiography escapes final definition (Marcus, 2018, p. 3).

Indeed, according to Brownley and Kimmich (1999), the notion of the fluid, decentralised self, as well as the defence of autobiography as an undefinable genre, became a benefit for the studying and writing of women's marginal, unconventional, and contradictory lives in a patriarchal society that held strong beliefs in the unity of the dominant, masculine ego. After all, the theories that posited fragmented identities would precisely question the notion of self-knowledge and true self, which would, in turn, favour women's positions as outsiders in a masculine system that constantly excluded them from public life. Therefore, the value of women's autobiographies would be the disclosure of their otherness. As Brownley and Kimmich defend,

If identity is a fluid process, we cannot discover an individual's one true self but rather the individual's many selves. The concept of multiple selves has been a liberating one for many feminist critics because traditional ideas of selfhood go hand in hand with unity, and the notion of a unified, essential self has historically been more appropriate for a man's life than a woman's (Brownley; Kimmich, 1999, p. XIII).

³ See MARCUS, Laura (2018); SMITH, Sidonie; WATSON, Julia (1998); BROWNLEY, Martine Watson; KIMMICH, Allison B. (1999).

Thus, these feminist critics argue that women's autobiographies represent a transgression both in terms of content and form, since their writing decentres the masculine ego (and debunks its universality) by presenting fluid subjectivities which are expressive of the fragmented aspects of women's lives. Shari Benstock (1999, p. 9), for instance, defends this idea when she affirms that, in women's autobiographies, the "relation of the conscious to the unconscious, of the mind to writing, of the inside to the outside of political and narrative systems, indicates not only a problematizing of social and literary conventions – a questioning of Symbolic law – but also the need to reconceptualize form itself". From Margery Kempe⁴ and her dictated autobiography in the third person onwards, women have been undoing the gender and genre of autobiography itself, disturbing the idea of "woman" as a category in the process. It is their double gesture that Virginia Woolf inherits as her own.

Virginia Woolf and Life Writing

As Laura Marcus (2018, p. 6) argues, towards the end of the 19th century and well into the 20th century, writers began to question autobiography's claim of disclosing life in full, with no gaps or omissions. Their scepticism towards the genre would, in turn, give rise to the memoir as a narrative of self-disclosure precisely because of its penchant for impressions rather than truth, and its toleration towards imprecisions, non-linearity and loose accounts of specific life events. As Marcus (2018, p. 6) specifies, while autobiography would be viewed as "a sustained and serious self-investigation", the memoir could be defined as "a more outward-facing record of experiences and events", though the term "autobiography" is still broad and general, and is normally used to account for any self-referential narrative.

If we consider Virginia Woolf's modernist scene, then, we could suggest that her generation was indeed questioning and transforming how the self was to be perceived and expressed in narrative. According to Marcus (2018), in the past, theorists and researchers of modernism would have easily declared that most modernist writers did not write autobiographies at all. However, in recent years, this understanding has been refined thanks to the expansion of the term life writing and the wide range of narratives about the self it encompasses. In this sense, modernist life narratives are understood as important pieces of life writing that do not abide by the form and norms of traditional autobiography (retroactively challenging strict genre definitions). One of the main differences between modernist life writing and traditional autobiographies is the insertion of fiction, or fictionalised events and characters, into supposedly real life narratives. Modernists adopt a conscious aesthetic approach to the genre, an aesthetic approach that is marked by the growing interest in psychoanalytical theories circulating at the time. If experience, narrative and fiction came to be understood as inextricably intertwined in the first half of the twentieth century, formal experimentations with

⁴ *The Book of Margery Kempe* (1438) is considered to be the first autobiography in the English language. It depicts the life of medieval mystic Margery Kempe, whose pilgrimages through holy places around Europe are documented in the narrative. It is interesting to note that, even though it is categorised as autobiography, *The Book* blurs, from the outset, the strong contours that the genre would gain through the work of later theorists and critics: her narrative is believed to have been dictated by Margery to a priest who wrote it, and her story may have been annotated by a number of different "scribes", "listeners", and readers, challenging, thus, the very notion of authorship in the collective writing of her life (see Bale, 2015, p. xviii).

the genre of autobiography, then, became part of a literary practice that tried to resize the possibilities of narrating life in the modern world. Marcus (2018, p. 112) reminds readers, for instance, that “autobiographical fiction, with its possibilities for multiple perspectives on characters and situations, answered to the need to represent complex, composite, and divided selves, creating the most appropriate vehicles for identities which can never be fully known”.

We argue that most of Woolf's works involve this dimension of life writing as a double gesture – in between lived and imagined experience, marked by the impossibility of knowing the self and the possibility of creating an open-ended narrative subjectivity – and we single out her 1927 novel *To the Lighthouse* as an example of Marcus's autobiographical fictions, especially when it comes to the attribution of real experience to fictional characters. Indeed, it is possible to establish parallels between Woolf's childhood summer house in St. Ives, a fishing village in Cornwall, and the Ramsays' summer house in the Hebrides, in Scotland. Furthermore, the personality of the fictional couple Mr. Ramsay and Mrs. Ramsay had been consciously drawn from Woolf's parents, Sir Leslie Stephen and Julia Stephen, and the relationship they had had with their children. The young son James, who desperately wants to go to the lighthouse but has his desires castrated by his father and soothed by his mother, represents the impressions Sir Leslie and Julia left on the young Stephen children, described by Woolf elsewhere.

We learn of this autobiographical dimension of *To the Lighthouse* in “A Sketch of the Past”, which was written in between hiatuses and long pauses between 1939 and 1940 as Woolf's way of insisting on narrating life when all about her signalled death. In terms of form and genre, “A Sketch”, posthumously edited and compiled by Jeanne Schulkind with other autobiographical accounts⁵ in *Moments of Being* (1976), displays loose narrative and diaristic tones, being, thus, defined by Woolf and her critics as a memoir. Throughout her narrative, Woolf herself admits to the fragmentary and loose format of the text, which at times she calls her “notes” (Woolf, 1976, p. 95), and even seems to forget about their existence altogether: “I have just found this sheaf of notes, thrown away into my waste-paper basket. I had been tidying up; and had cast all my life of Roger into that large basket, and with it, these sheets too” (Woolf, 1976, p. 100). If the sketch-like quality already suggested by the title seems to highlight the informal or unintentional method of this unfinished piece, Woolfian scholar Julia Briggs (2005) is apt to affirm that Woolf's loose and diary-resembling writing is nothing but intentional. In Briggs's reading, Woolf's aim is precisely to construct a fragmentary subjectivity and experiment with unfixed notions of time and genre by engaging with a non-linear process of writing, mixing diary and memoir. For Briggs, Woolf's diaries would become a pivotal tool for debating and experimenting with writing. The diary would eventually turn into a formal methodology in itself, that is, an alternative to other rigid life narrative genres. In this sense, diary-writing would intentionally inform and inspire Woolf's “A Sketch of the Past” (Briggs, 2005, n.p.).

Woolf herself would remark on the diary as a possibility and alternative to life narrative in an entry dated 20 April 1919, years before she began writing “A Sketch” in 1939, which demonstrates that Woolf had been pondering on conflating the genres for a long time:

⁵ They are *Reminiscences*, an account addressed to Vanessa Bell's unborn son, Julian; *Hyde Park Gate, Old Bloomsbury*, and *Am I a Snob?*, contributions read to the Memoir Club.

I believe that during the past year I can trace some increase of ease in my professional writing which I attribute to my casual half hours after tea. Moreover there looms ahead of me the shadow of some kind of form which a diary might attain to. I might in the course of time learn what it is that one can make of this loose, drifting material of life; finding another use for it than the use I put it to, so much more consciously & scrupulously, in fiction. What sort of diary should I like mine to be? Something loose knit, & yet not slovenly, so elastic that it will embrace any thing, solemn, slight or beautiful that comes to mind (Woolf, 1977, p. 266).

Furthermore, Woolf was not only experimenting with notions of literary genre in her life writing: she was also worried with the very category of the author itself, and how this identity should – or should not – be portrayed. Her thoughts on whether she believed writers should insert themselves in their texts are very clearly stated in a particular diary entry dated January 26, 1920. She discusses the effect she is trying to achieve in her short stories “The Mark on the Wall”, “Kew Gardens” and “An Unwritten Novel” as she ponders on what could be a new form for a new novel. Woolf realises she must search for a kind of unity unhindered by personal limitations:

What the unity shall be I have yet to discover: the theme is a blank to me; but I see immense possibilities in the form I hit upon more or less by chance 2 weeks ago. I suppose the danger is the damned egotistical self; which ruins Joyce and [Dorothy] Richardson to my mind: is one pliant & rich enough to provide a wall for the book from oneself without its becoming, as in Joyce and Richardson, narrowing & restricting? (Woolf, 1978, p. 14).

The dangers of the “damned egotistical self” in writing is a theme that cuts across many of her essays. She criticises, for example, the expression of an author’s ego in literature in “Jane Eyre and Wuthering Heights” (1925). As she compared the sisters Charlotte and Emily Brontë, Woolf considered the latter’s *Wuthering Heights* (1847) poetically superior to the former’s *Jane Eyre* (1847) because Charlotte’s book carried too many of her personal grievances, which diminished its poetic potency, whereas Emily’s managed to be collective and atemporal. For Woolf, Charlotte Brontë wrote the personal anger she felt for the restrictions of being an English woman in the nineteenth century into the character of *Jane Eyre*. In Woolf’s hypothesis, readers would eventually lose their ability to identify with Jane, since the Victorian governess would forever mimic the author’s historically and personally specific anger. This lack of identification would not occur in Emily’s work, since, according to Woolf, she was able to dissolve her own self and let her characters speak on their own (Woolf, 1953, p. 159).

Woolf also defended that this authorial voice in works of fiction often bore the mark of a masculine ego in a sort of writing dominated by what she understood as a masculine sentence, short and direct (Woolf, 2014, p. 105), in *A Room of One’s Own*. Following the apparition of the masculine “I” across the page, Woolf famously elaborated: “It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter ‘I’. One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. Whether that was indeed a tree or a woman walking I was not quite sure” (Woolf, 2014, p. 133). Read alongside this monolithic phallic “I” barring all other manifestations of life, Woolf’s discussion of the Brontë sisters gains a different dimension: it seems to be the self-enclosed ego (a phallic “I”) that is being called into question, not a disavowal of anger itself. This sort of egotistical writing is often gendered masculine in

Woolf's oeuvre, a writing that submits everything to its own form, one that violently keeps other lives (whether women or trees, as we see in *A Room*) behind its erect bar ("I"). That she reads this phallic "I" as a position in language disturbs sex and gender as natural categories, it is important to note.

Woolf's life writing, then, strives to accommodate, formally as well as thematically, a fluid subjectivity that is not ruled by the angry egotistical self of masculine ego, but that expresses its feelings and experiences in an increasingly mutable world through a feminine perspective. As the institutions that structured the world repeatedly crumbled under the horrors of wars, Woolf's self-disclosure in "A Sketch of the Past" (1976) is written so as to make all the certainties that formed the unified subject, such as truth and chronological time, crumble as well. Memory's unreliability becomes the source of life-narrative, which comes to depict such fluctuations and inconsistencies through new aesthetic forms. As scholar Elizabeth Abel puts it,

Unable to maintain confidence in the power of form to stay the relentless march toward a second world war, Woolf both relaxed her hold over the tightly crafted novelistic form and embraced the more flexible endeavor of life-writing. The challenge was to find a shape that could resist both the impersonal unravelling of time and the dubious consolation of aesthetic form (Abel, 2014, p. 56).

But it is not only towards the end of her life, while writing "A Sketch", that Woolf employed such conscious omissions and lapses as a constitutive part of life writing beyond fixed genres. If Woolf's choice of a fragmented narration and a diaristic format for her autobiographical account is a response to her uncertain times, as well as to the fragmentation of the subject who faced such uncertainties, she had tried her hand at other ways of responding to the destructive forces of the world with a different deconstructive understanding of subjectivity, one whose "I" is the sign of an interdependent existence.

***The Waves* as Autobiography**

In order to discuss Virginia Woolf's insistence on fiction as a mode of thinking and writing the interdependent porous subject into existence (beyond sex and gender and through an intensification of genre itself⁶), we turn to the exemplary case of her 1931 novel, *The Waves*. In this novel, Woolf enacts, from the outset, the birth of subjectivity through figurations of the sun and the sea as the symbolic day encompassing the life of her characters passes. The novel consists of monologues enacted by six friends (with Percival, a seventh character, as a silent bond among these friends): Bernard, Rhoda, Louis, Susan, Neville, and Jinny. Their monologues are interspersed with interludes in which a voice, or rather an *eye* without an *I*, captures and describes the landscape. The monologues are marked by the timid tags ("said Rhoda", "said Bernard", etc.) that a narrator applies in order to clarify to which character they belong. Woolf's experiment tries to do away with many of the staples of the novel as a genre (narrative, plot, linearity), which she carries out by thinking of the work rather as a "play-poem":

⁶ This process constitutes what Rosi Braidotti has aptly called "Woolf's intensive genre", which ultimately produces "the demise of gender" (Braidotti, 2011, p. 151).

a play, as it evinces the intercalation of actors delivering interdependent soliloquies, and a poem, as it highlights the way language should suggest its meaning through sound and rhythm rather than narrative. In one of her 1927 diary entries, while she still thought about calling it "The Moths", Woolf explains her "play-poem idea" as "the idea of some continuous stream, not solely of human thought, but of the ship, the night etc, all flowing together: intersected by the arrival of the bright moth" (Woolf, 1980, p. 139). It is not by chance that perhaps the most pressing question each character addresses in *The Waves* has to do with the formation of their own subjectivities: who am I?

Prefacing these soliloquies and, thus, grouping them into sections of the passing day, the interludes become a "This without an I", as proposed by Brazilian scholar Flavia Trocoli: "the Interludes reveal themselves to be pictures that look, as if they were a pure gaze that transforms the I into a looked object, engulfed by the picture, confused with the landscape of the Interlude, in which there is no one who says or looks. Pure voice and pure gaze"⁷ (Trocoli, 2015, p. 79). In her diaries, Woolf describes her urge to achieve the effect of "This without an I", as phrased by Trocoli, at the same time that she resorts to "autobiography" as a possible way of naming such an urge:

I'm not trying to tell a story. It should still be done that way. Yet perhaps it might be done in that way. A mind thinking. They might be islands of light – islands in the stream that I am trying to convey: life itself going on. The current of the moths flying strongly this way. A lamp & a flower pot in the centre. The flower can always be changing. But there must be more unity between each scene than I can find at present. Autobiography it might be called (Woolf, 1980, p. 229).

Many have noted autobiographical correlations between Woolf's novel and her life, taking serious heed of the idea that "autobiography it might be called". Hermione Lee, for instance, remarks that *The Waves* is Woolf's "Bloomsbury novel", as it emulates Bloomsbury's real characters, meetings and their conversational practices (Lee, 1996, p. 265). Moving away from such correspondent readings, however, Christine Froula proposes that *Orlando* (1928), *A Room of One's Own* (1929), and *The Waves* (1931) form what she calls "Woolf's middle series of self-portraits" (2005, n.p.): works in which the author reflects upon herself, her own life, and the formation of her subjectivity as artist, actively creating this subjectivity rather than representing any directly corresponding subject.

We follow Froula's understanding here, for, in these self-portraits, Woolf seems not to be concerned with recording life events that have shaped her identity, but rather with intervening fictionally and lyrically in such life events. "Loosed from objectivist notions of a singular, discrete individual", in Froula's (2005) words, Woolf abandons "conventional ideas of resemblance between image and object (the subject as bounded identifiable entity; a recognizable body; its observable doings) to explore a more expansive and abstract concept of being" (Froula, 2005, n.p.). For Froula, each of the three self-portraits presents fictional artists who enact Woolf's struggles against the representational practices of the past. Woolf, then,

⁷ "Isso sem Eu. [...] os Interlúdios se revelam quadros que olham, como se fossem um puro olhar que transforma o Eu em objeto olhado, tragado pelo quadro, confundido com a paisagem do Interlúdio, em que não há ninguém que diz ou olha. Pura voz e puro olhar".

seeks a greater freedom – a freedom that surpasses contingencies of politics and of identity – even as a woman artist's actualization of such freedom in a world in which it is said that women can't paint or write is implicitly political. In quest of this greater freedom, Woolf's autobiographical artist-figures play strategically with and against identity: Lily defies the identity Tansley predicates on her sex; Orlando calls some of her 'many thousand' selves; *Room's* speaker creates a persona of four legendary Maries in the spirit of an anonymous, androgynous Shakespeare; and *The Waves* ventriloquizes a [woman]'s vision through six lyric voices that tell a 'life of anybody' (Froula, 2005, n.p.).

If we consider *The Waves* as an autobiography in these terms, as the self-portrait Froula proposes, we are able to read Woolf's exercise of trying to write beyond identity, gender or otherwise, toward the creation of a collective, impersonal subjectivity. In this sense, turning back to Woolf's diary entry, the "unity" that she attempts to achieve between each group of soliloquies seems to be suggested precisely by the poetic voice that permeates the entire novel, and not through an individual self in the narrative. At first glance, the Interludes seem to represent an impersonal voice while the soliloquies become an articulation of different Selves, that is, the six different subjectivities of the novel. However, as Flávia Trocoli ponders, the impersonality of the Interludes seems to leak into the soliloquies, as some images reappear in what each character says (Trocoli, 2015, p. 73), thus characterising this poetic voice as "a mind thinking": a mind that is only one in its many-folded quality, in its pulverised and dissipated existence between the six different voices of the characters.

Woolfian scholar Makiko Minow-Pinkney (2010, p. 156) argues that the "book inscribes the emergence of subjectivity and the process of its consolidation. Its scenic details serve as a metaphor for the life process of the characters, and the first interlude evokes an undivided state before the subject appears". As "pure voice and pure gaze" – in Trocoli's terms –, this is how the first Interlude opens the novel:

The sun had yet not risen. The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it. Gradually as the sky whitened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky and the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually (Woolf, 2000, p. 3).

This initial passage converts the dawn into the scene of emergence of subjectivity, while the indistinction between sky and sea suggests the "undivided state" prior to this emergence. It is interesting to note that as the sun/the subject emerges from the sea, this perhaps indicates that Woolf writes this sea precisely as a dominant metaphor for the amorphous and undivided state prior to subjectivity pointed out by Minow-Pinkney. Furthermore, the initial landscape seen by the eye without I of the Interludes indicates that the emergence of the sun/subject implies the appearance of the dark line of the horizon that separates sea and sky and transforms the slightly wrinkled cloth of the sea into bars that follow each other into "thick strokes". This dominant image sends us back to *A Room of One's Own*, in which a masculine position in writing delineates a "straight dark bar, a shadow shaped something like the letter 'I'" (Woolf, 2014, p. 133). Between the divisive dark line of the horizon and the dark bar of the letter I, isn't Woolf suggesting that the amorphous substance of everything between sky

and sea is separated into binary oppositions not by subjectivity itself, but rather through the naming practices of a phallic “I”?

Froula (2005) unpacks this question in relevant ways. While tracing Woolf’s use of the pronoun “she” as she started to work on her novel, Froula reveals Woolf’s impetus to establish this mind that gazes, describes, and, by doing so, resizes the world as a feminine position in language. Woolf annotates in her diaries, for instance: “I shall have two different currents – the moths flying along; the flower upright in the centre; a perpetual crumbling & renewing of the plant. In its leaves she might see things happening. But who is she? I am very anxious that she should have no name” (Woolf, 1980, p. 229). Froula notes that Woolf changed this initial “she” into the impersonal pronoun “one”, which, for Froula, intensifies the political potential of a woman who writes this feminine position in language “under erasure” (Froula, 2005, n.p.). Jacques Derrida’s term “under erasure” is precious here, for it signifies something that is there, but not yet there, at the same time. In her English translation of Derrida’s *Of Grammatology* (1967), Gayatri Chakravorty Spivak explains the term *sous rature* (and the reason behind her translating it into “under erasure”) as the act of “writ[ing] a word, cross[ing] it out, and then print[ing] both word and deletion” (Spivak, 2016, p. XXXII). Froula graphs the term “woman” as “[woman]”, and also “[she]”, in between brackets, so to evince the terms as being under erasure. Her ultimate argument, then, is that even though Woolf speaks in the name of a collective “one” in the final text, there is still a [she] that incorporates it, a “she” that impresses her material view of the world as the very matter of writing. This contradicts the idea that Woolf’s aesthetic experimentations in *The Waves* eschew any sort of political interference: instead of reproducing the binary sex/gender system that has historically naturalised the feminine as a subaltern position, her “play-poem” transforms “she” into “one”, writing sex/gender under erasure:

In exploring the movement from *she* to *[she]/one* – from woman in particular to woman as universal – Woolf leaves open the question of whether its creator’s sexed body and/or gender-inflected history necessarily register the work of art, and if so, as an essential or a merely contingent feature, and in what sort of relation to the universal (Froula, 2005, n.p.).

This notion of the woman “under erasure” is not only marked by this transit between “she” and “one”. To go back to the opening interlude, there is a woman under erasure already there:

Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green. Behind it, too, the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away [...] (Woolf, 2000, p. 3).

That the work that cleared the dark bar of the horizon from the sky and changed its monotone colour to a multiple “white, green and yellow” comes from a woman, specifically, should be no coincidence; and that this woman is hidden beneath the horizon sounds even less coincidental. This image might reinforce the reading of the feminine appearing in Woolf’s oeuvre as gateway to the collective, for “the [woman] in *The Waves* is still there, in the *one* and the omniscient voice: as woman unmarked and/or as woman simulating the condition

of being unmarked" (Froula, 2005, n.p.). However, this writing under erasure takes place not without the violence that it crosses out and inscribes at the same time, since Woolfian scholars like Jane Goldman (1998, p. 189) note that the couched woman "suggests both woman as enslaved functionary of the patriarchal order, and woman as appropriating the icon of masculine subjectivity (the sun)". That "the imagery fits with suffragist iconography", "the white, green, and yellow blades of the sun may perhaps recall the white, green, and gold of the Women's Freedom League" (Goldman, 1998, p. 189), adds to the complex writing of [woman] under erasure in Woolf's novel.

This discussion also leaks into the soliloquies, in which the individual subjectivities of the characters also enact their gendered anxieties. The first words spoken by each friend are the descriptions and impressions of how each one of them apprehends the landscape of dawn through the senses of sight and hearing. Focusing on Bernard, Louis and Rhoda as examples, we read: "I see a ring," said Bernard, 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light'; "I hear a sound," said Rhoda, 'cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down'; "I hear something stamping," said Louis, 'a great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps'" (Woolf, 2000, p. 4). While Bernard sees the sun, Rhoda hears the birds, and Louis the waves. The waves are described in the initial interlude after the appearance of the dark line of the horizon as barred with thick strokes. In this sense, Woolf seems to relate Louis to the bar of the masculine ego, and indeed, this is how he will be identified throughout the novel. According to Minow-Pinkney (2010, p. 159), "Louis necessarily embodies this hated 'masculine' ego — Acrid, suspicious, domineering, difficult, and formidable". Unlike other friends who inquire over and over about their multiple and transforming subjectivities, Louis seems to be certain of his individuality by perceiving himself as a complete and indivisible subject, besides recognising himself, we may interpret, as part of a masculine and capitalist tradition that has ferociously consumed many peoples and places in History through the image of a worm eating through an oak; a tradition that results in an understanding of a masculine position as compact, finished, and impermeable as his:

"I have signed my name," said Louis, "already twenty times. I, and I again, and again I. Clear, firm, unequivocal, there it stands, my name. Clear-cut and unequivocal am I too. Yet a vast inheritance of experience is packed in me. I have lived thousands of years. I am like a worm that has eaten its way through the wood of a very old oak beam. But now I am compact; now I am gathered together this fine morning" (Woolf, 2000, p. 93).

Indeed, Minow-Pinkney locates in Louis a domineering and homogenising impulse, "a will for integration [that] extends to the whole world, indeed to the whole of human history. His megalomaniac ambition is to produce some vast totalization [...]" (Minow-Pinkney, 2010, p. 160).

Rhoda, on the other hand, cannot see herself as a unified subject, and constantly feels scattered and fragmented, tormented by a world of impressions. As Flavia Trocoli points out, Rhoda's initial words mark her state of fragmentation and incompleteness, since "in addition to there being no creation of an image, the sound does not gain a figuration like the foot stamping heard by Louis, what Rhoda hears is noise"⁸ (Trocoli, 2015, p. 71). Therefore, Rhoda does

⁸ "Além de não haver criação de uma imagem, o som não chega a ganhar uma figuração como a pata batendo ouvida por Louis, o que Rhoda ouve é ruído".

not adhere to an identity position: “I have come to the puddle. I could not cross it. Identity failed me. We are nothing, I said, and fell” (Woolf, 2000, p. 34). If Louis embodies the masculine as imperviousness, Rhoda embodies the feminine as absolute porosity, refusing to gather anything that amounts to one single thing.

Woolf’s earlier self-portrait, *A Room of One’s Own* (1929), envisions a position beyond this impossible binary, an androgynous mind that she attempts to read as a way of finding a different sentence (beyond the binary masculine/feminine sentences) for the living human creature. “To think, as I had been thinking for these two days, of one sex as distinct from the other is an effort. It interferes with the unity of the mind” (Woolf, 2014, p. 130). Unlike Louis or Rhoda – whose minds are distorted by different sentences (as position in language and verdict for human performance) – Bernard seems to desire an androgynous position in language, one that oscillates among the different subjectivities of the six friends by the end of the novel, one that can only raise the letter “I” as an interdependent trace that does not obliterate their lives:

And now I ask, ‘Who am I?’ I have been talking of Bernard, Neville, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know. We sat here together. But now Percival is dead, and Rhoda is dead; we are divided; we are not here. Yet I cannot find any obstacle separating us. There is no division between me and them. As I talked I felt, ‘I am you’. This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome (Woolf, 2000, p. 162-163).

Indeed, if we recall how Bernard apprehends the opening scene of dawn, we realise that unlike Rhoda, who does not see herself as a subject, Bernard can relate to his subjectivity once he perceives the sun, the figuration of the subject’s birth; but unlike Louis, who perceives himself as one and indivisible, Bernard’s sun is a ring, not a solid circle, that is, the interior of his circle is empty to write subjectivities other than his own under erasure, as critics such as Christine Froula annotate in spite of the sun’s “predominantly patriarchal” figuration in readings such as Jane Goldman’s (1998, p. 187). Maintaining the contradictions and ambivalences that writing under erasure produces, Froula argues that it is Bernard’s capacity to remain open to multiplicity that makes him an androgynous writer and artist: “Bernard paints human beings as neither ‘slaves’ suffering ‘incessantly unrecorded petty blows on our bent backs’ nor ‘sheep... following a master’ but ‘creators’ whose ‘force’ transforms ‘chaos’ into thought and art [...]” [Woolf, 2000, p. 81]” (Froula, 2005, n.p.).

It is in this sense that we read the novel as redoubling autobiographical gestures beyond corresponding events of Woolf’s life. *The Waves* constitutes the self-disclosure of Woolf’s subjectivity as artist, and art here also means the struggle to escape gender binaries by writing the collective perspectives of friends who always remain under erasure, tracing the *I*. Woolf, we conclude, struggled, like Bernard, to reframe this *I* as interdependent, which imposes its own risks. Who, after all, “is to foretell the flight of a word”?

The entirely unexpected nature of this explosion – that is the joy of intercourse. I, mixed with an unknown Italian waiter – what am I? There is no stability in this world. Who is to say what meaning there is in anything? Who is to foretell the flight of a word? It is a balloon that sails over the tree-tops. To speak of knowledge is futile. All is experiment and adventure. We are forever mixing ourselves with unknown quantities. What is to come? I know not. But as I put down my glass I

remember: I am engaged to be married. I am to dine with my friends tonight. I am Bernard, myself (Woolf, 2000, p. 66).

References

ABEL, Elizabeth. Spaces of Time: Virginia Woolf's Life-Writing. In: DIBATTISTA, Maria; WHITMAN, Emily O. (ed.). *Modernism and Autobiography*. New York: Cambridge University Press, 2014. p. 55-68.

BALE, Anthony. Introduction. In: KEMPE, Margery. *The Book of Margery Kempe*. Oxford: Oxford University Press, 2015. p. ix-xxxiii.

BENSTOCK, Shari. Authorizing the Autobiographical. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. (ed.). *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988. p. 145-155.

BENSTOCK, Shari. The Female Self Engendered: Autobiographical Writing and Theories of the Self. In: BROWNLEY, Martine Watson; KIMMICH, Allison B. (ed.). *Women and Autobiography*. Wilmington: Scholarly Resource Inc., 1999. p. 3-13.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.

BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf: An Inner Life*. London: Penguin Books, 2005.

BROWNLEY, Martine Watson; KIMMICH, Allison B. Introduction. In: BROWNLEY, Martine Watson; KIMMICH, Allison B. (ed.). *Women and Autobiography*. Wilmington: Scholarly Resource Inc., 1999. p. XI-XIV.

FROULA, Christine. A Fin in a Waste of Waters: Women, Genius, Freedom in *Orlando*, *A Room of One's Own*, and *The Waves*. In: FROULA, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-Garde*. New York: Columbia University Press, 2005. p. 175-212.

GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Vintage Books, 1996.

LEJEUNE, Philippe. *Le Pacte Autobiographique*. Paris: Éditions du Seil, 1975.

MARCUS, Laura. *Autobiography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

MINOW-PINKNEY, Makiko. *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.

ONIONS, Charles Talbut. *The Oxford Dictionary of English Etymology*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. Introduction: Situating Subjectivity in Women's Autobiographical Practices. In: SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. (ed.). *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1998. p. 3-56.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Translator's Preface. In: DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2016. p. XXVII-CXIII.

TROCOLI, Flavia. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*. Campinas: Mercado das Letras, 2015.

VIANA, Maria Rita Drumond; DALMASO, Renata Lucena; MORAIS, Juliana Borges Oliveira de. Life Writing Across Genres and at the Intersections of Alterity. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 74, p. 11-17, 2021.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Collector's Library, 2014.

WOOLF, Virginia. A Sketch of the Past. In: SCHULKIND, Jeanne (ed.). *Moments of Being*. New York: Mariners Books, 1976. p. 64-159.

WOOLF, Virginia. Jane Eyre and Wuthering Heights. In: MCNEILLIE, Andrew (ed.). *The Common Reader*. Orlando: Harcourt Inc., 1953. p. 155-161.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*: Volume One: 1915-1919. Edited by Annie Olivier Bell. Orlando: Harcourt Inc., 1977.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*: Volume Three: 1925-1930. Edited by Annie Olivier Bell. Orlando: Harcourt Inc., 1980.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf*: Volume Two: 1920-1924. Edited by Annie Olivier Bell. Orlando: Harcourt Inc., 1978.

WOOLF, Virginia. *The Waves*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2000.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. London: Collector's Library, 2004.

The Flirtations among the Arts: Virginia Woolf's Essays on Literature and Visual Culture

Os namoros entre as artes: os ensaios de Virginia Woolf sobre literatura e cultura visual

Genilda Azerêdo

Universidade Federal da Paraíba
João Pessoa | PB | BR
CNPq
genildaazeredo@yahoo.com.br
<https://orcid.org/0000-0003-1267-059X>

Abstract: The aim of this text is to discuss three essays and a short story by Virginia Woolf on the dialogue between literature and the visual arts: "Pictures" (1925), "The Cinema" (1926), "Three Pictures" (1929), and "Walter Sickert" (1934). "Three Pictures" appears classified as an essay in Leonard Woolf's organized edition *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), and as a short story in *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (1989), organized by Susan Dick. This aspect calls one's attention to how Woolf uses creative strategies in her essays, thus blurring the boundaries between fiction and nonfiction. The discussion will highlight Woolf's knowledge of visual art and culture so as to show, in the analysis of "Three Pictures", the visual potential of the short story in dialogue with her critical principles.

Keywords: essay; visual art; cinema; interart studies; Virginia Woolf.

Resumo: O objetivo deste artigo é discutir três ensaios e um conto de Virginia Woolf sobre o diálogo entre a literatura e as artes visuais. São eles: "Pictures" (1925), "The Cinema" (1926), "Three Pictures" (1929) e "Walter Sickert" (1934). "Three Pictures" aparece classificado como ensaio no livro *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), organizado por Leonard Woolf, e como conto na coletânea *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (1989), organizada por Susan Dick. Esse aspecto chama a atenção para o modo como Woolf faz uso de estratégias criativas em seus ensaios, de modo a esgarçar as fronteiras entre ficção e não-ficção. A discussão



busca enfatizar o conhecimento de Woolf sobre a arte e cultura visuais, a fim de mostrar, com a análise de "Three Pictures", o potencial visual do conto em diálogo com os princípios críticos elaborados por ela.

Palavras-chave: ensaio; arte visual; cinema; estudos interartes; Virginia Woolf.

I think a great deal of my future, and settle what book I am to write – how I shall re-form the novel and capture multitudes of things at present fugitive, enclose the whole, and shape infinite strange shapes

(Woolf, 1977, p. 356).

Introduction

Virginia Woolf's vast and prolific production includes essays that might contribute to a theory of interart studies, as for instance, "Pictures and Portraits" (1920), "Pictures" (1925), "The Cinema" (1926), "Three Pictures" (1929), "Walter Sickert" (1934) and "The Artist and Politics" (1936). As the titles already announce, in these essays Woolf reflects on issues associated with the image, both the image as represented in paintings (such as those by Walter Sickert) and the moving image (the movies). According to Claudia Tobin (2022, p. 9), "read together [these essays] illuminate the preoccupations and innovations of Woolf's fiction and nonfiction, and stimulate new hybrids of artist, critic, and writer". Furthermore, reading the essays as a group shows how literature might profit from the interaction of the arts, or what Woolf herself calls "the loves of the arts" or "the flirtations" among them:

Probably some professor has written a book on the subject, but it has not come our way. 'The Loves of the Arts' – that is more or less the title it would bear, and it would be concerned with the flirtations between music, letters, sculpture, and architecture, and the effects that the arts have had upon each other throughout the ages (Woolf, 2015b).

This is a passage from "Pictures", an essay written in 1925, which shows, in a pioneering way, Woolf's awareness concerning the hybrid nature of aesthetic creation. The essay already opens with a hypothesis, thus characterizing one of the strategies adopted in essay-writing. Here, Woolf ironically assumes the existence of academic material on the subject, but as it has not been available, she goes on arguing about the necessity to elaborate on it.

Although the history of the arts (literature included) has always been characterized by hybridism and dialogue, evincing the inexistence of purity, it is highly relevant to reflect on the aesthetic interaction of different artistic genres and expressions on theoretical and critical terms, so as to understand the rupture with artistic conventions and the erasure of aesthe-

tic boundaries. Woolf plays a significant role in this process – one might even think of it as a literary project –, since her essays, heterogeneous in their topics and style, illustrate what the *essay*, in its origin, meant: self-exercises that deny an authoritarian stance and embrace a critical attitude (Lima, 1946, p. 56). Being a highly creative author, Woolf's essays are also characterized by fictional strategies, an aspect that makes them ambivalent – such is the case with "Three Pictures", inserted by Leonard Woolf in *The Death of the Moth and Other Essays*, and by Susan Dick in *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Here, we are going to consider "Three Pictures" as a short story, although we also recognize some of its passages as possessing the quality of essays.

Woolf's essays are characterized by such attributes of freedom, ambivalence, experimentation, multiple meanings, critical inquiry, curiosity and imaginative power. Woolf herself also reflected on the writing of essays. In "The Modern Essay", published in *The Times Literary Supplement* in 1922, she points out the versatility of the essay: "The essay can be short or long, serious or trifling, about God and Spinoza, or about turtles at Cheapside" (Woolf, 1992, p. 40). For her, "a good essay must have [a] permanent quality about it; it must draw its curtain round us, but it must be a curtain that shuts us in, not out" (Woolf, 1992, p. 49).

Rachel Bowlby (1992, p. ix), who edited and introduced Woolf's *A Woman's Essays*, calls one's attention to the fact that "Virginia Woolf the novelist and Virginia Woolf the essayist are two writers who might seem to have very little in common". The apparent difference would rest on a set of conventions that tends to attribute aesthetic value to the novels and commercial value to the essays, usually published in journalistic contexts, having been commissioned and thus written for money. In "The State of Nonfiction Today", Philip Lopate (2013, p. 3, 5) also observes the condescending attitude towards nonfiction, as if it were inferior to fiction, the genre that has always held "a higher status in the literary pantheon". Bowlby's arguments also include the fact that Woolf herself might have been responsible for such assumptions, since "in her diaries Woolf does not refer to her essays in the way that she does her novels, as part of a continuing and conscious project" (Bowlby, 1992, p. ix). As a result, the novels are often perceived as possessing a unity, linked to the experimental and highly modernist project Woolf develops, whereas the essays, varied in issues and style, would be characterized by a scattered and random nature. Actually, it is inherent to the essay's nature to reflect the fragmentation and discontinuity of reality: "the essay must allow totality in a trace" (Adorno, 2003, p. 35). Cynthia Ozick (2018, p. 230), who also wrote about the formal features of the essay, argues that one of the essayist's qualities is exactly his/her power to transform a world which is apparently chaotic and dispersive into a singular and solid imaginative picture.

Bowlby also declares that except for the feminist essays – *A Room of One's Own* and *Three Guineas*, which were published as separate books, and Michèle Barrett's edition, *Women and Writing* (1979), having texts that address the relation between women and tradition, women and fiction, women and (lack of) power, women and professions, as well as critical pieces on various women authors –, the other essays are about many different topics, and such a heterogeneous nature might have been responsible for a lack of an accurate appreciation of their relevance. Luckily, Woolf's *Oh, to be a Painter* (2022), organized and introduced by Claudia Tobin, also constitutes a response to the richness of Woolf's essays on visual culture, its impact on literature, and the possibility of studying them in dialogue. The volume gathers "some of [Woolf's] most arresting essays on art, from the early 1920s through the late 1930s, ranging from reviews of contemporary artists and exhibition catalogues to meditations on

the role of the artist in society" (Tobin, 2022, p. 9). In the Brazilian context, Tomaz Tadeu translated some of Woolf's (2015a) essays and organized them in an edition in which they are named as poetical prose. The essays are framed under the following sections: life and art; the street and the home; the eye and the mind. These different editions of Woolf's essays reveal singular looks at them and somehow respond to Bowlby's (1992, p. X) complaint that "The writings on literature have usually been treated not in their own right, but as accessories to understanding what Woolf may have been trying to achieve in her fiction, considered as the true object of interest for her and for the readers".

Actually, Bowlby's arguments highlight a vast territory to be explored in Woolf's production; as Bowlby observes, some of the essays are characterized by ambivalent and ambiguous statements, demanding a careful analysis "in their own right" so as to transcend such an accessory role. Considering the attributes of the essay as a genre, one could affirm that Woolf's essays are experimental, ambiguous, seductive and highly imaginative and critical. They actually constitute reflections on a multiplicity of subjects, ranging from literature itself ("Mr. Bennett and Mrs. Brown", "Modern Fiction", "Craftsmanship", "The Art of Fiction", "Reading", "The Art of Biography"); the literary tradition and its relation to women; articulations between literature and the other arts; considerations on the nature of essay-writing itself, as "The Decay of Essay-Writing", "The Modern Essay" and "Montaigne" can attest; to more ordinary topics, as for instance, "Life Itself", and broader political concerns, as "Thoughts on Peace in an Air Raid" and "The Artist and Politics".

The present paper somehow attempts at responding to Bowlby's indirect and challenging invitation for one to consider Woolf's essays "in their own right". Among Woolf's many essays, here I will consider "Pictures" (1925), "The Cinema" (1926), "Three Pictures" (1929), and "Walter Sickert" (1934),¹ in order to investigate: 1. the particular tone and style employed in the essays; 2. the issues addressed; 3. articulations among these essays that might contribute to a theory of interart studies. In different ways, these essays deal with the power of the image as represented in paintings, on screen and in literature. As Gillespie (1995, p. 2) argues: "[Woolf] invades the realm of the visual arts to learn and to commune with an outlook she finds not only alien but also compatible".

"Pictures"

Besides speculating on the existence of a book entitled *The Loves of the Arts*, which would be concerned with the interrelations among the arts and the effects that they have had upon each other throughout time (Woolf, 2022, p. 35), in "Pictures", Woolf reflects specifically on the influence of painting in literature. She affirms: "Were all modern paintings to be destroyed, a critic of the twenty-fifth century would be able to deduce from the works of Proust alone the existence of Matisse, Cézanne, Derain and Picasso [...]" (Woolf, 2022, p. 35). The argument leads her to reflect further on the visual quality of the literature produced by certain authors, such as (besides Proust), Hardy, Flaubert and Conrad, who use their eyes with accuracy and subtlety, differently from previous writers. Woolf recognizes the difficulty of justifying the

¹ These are the dates of publication. See References for the dates through which the texts will be referenced along the paper.

presence of visual expressiveness in literature. She remarks that “a writer whose writing appeals mainly to the eye is a bad writer” (Woolf, 2022, p. 35-36); in other words, objects should not be described as ends in themselves, but as seen through the eyes of characters, whose emotions should dominate the scene. The fact is, as her argument goes, writers appreciate paintings – in this case, modern paintings – because they might help them with their own art, stimulating and challenging them in their own (literary) medium.

In “Pictures”, differently from what one notices in “Walter Sickert”, Woolf criticizes storytelling pictures and emphasizes the silence and reticences of painting, even including Sickert among what she calls the silent painters: “[...] painters lose their power directly [when] they attempt to speak. They must say what they have to say by shading greens into blues, posing block upon block” (Woolf, 2022, p. 38). Here, there seems to be a more precise boundary between painting and literary writing, a position changed in a period of nine years, separating “Pictures” and “Walter Sickert”. In this latter essay, Sickert is considered, among other attributes, as a literary painter. As we mentioned at the beginning of this text, Woolf’s essays are also characterized by ambivalence and contradictions. That is why considering some of her essays in dialogue is so relevant, because it allows one to perceive not only the resonances among them, but also the writer’s process of revisiting previous ideas.

“Walter Sickert”

A significant essay about the relationship between image and word, painting and literature is Woolf’s “Walter Sickert: A Conversation”, published in *The Captain’s Death Bed and Other Essays*.² The text is constructed as if it were a dialogue (though most of the time in reported speech) among friends, while dining together. The question “But when were picture galleries invented?” (Woolf, 1978, p. 187) serves to foster an interesting conversation about the relevance of the eye for humanity, about Walter Sickert’s paintings, about the relationship between his portraits and biography; his paintings and realist literature, on the one hand; his paintings and poetry, on the other. As the opinions are presented in a dialogue form, ideas are compared and responded, others are questioned, thus giving the impression that the essay is actually an attempt at constructing an argument about Sickert’s art.

Before concentrating on Sickert, the conversation is about colour and about “how different people see colour differently” (Woolf, 1978, p. 188); the argument is that not only painters themselves are affected by their place of birth when they create, but that children also view colour differently from adults, mainly if they are politicians and businessmen, and spend their days “in an office leading to atrophy of the eye” (Woolf, 1978, p. 188). As it is typical with Woolf, in order to point out the relevance of developing a capacity for appreciating colour, she presents a story about insects “found in the primeval forests of South America, in whom the eye is so developed that they are all eye [...] – insects who are born with the flowers and die when the flowers fade” (Woolf, 1978, p. 188-189). Such insects are referred to as “little creatures drinking crimson until they became crimson” (Woolf, 1978, p. 189). This story leads one of the people to question: “Were we once insects like that, too [...], all eye? Do we still preserve the capacity for drinking, eating, indeed becoming colour furled up in us, waiting proper conditions to deve-

² In some editions, the title appears as only “Walter Sickert”, without the subtitle. See references.

lop?" (Woolf, 1978, p. 189). As one might notice, Woolf makes use of hypothetical ideas to discuss, in an experimental mode, the effect of modern conditions upon one's senses.

This initial dialogue serves as a transition for them to concentrate on Sickert, whose exhibition was shown in London at the time. At first, Sickert is conceived as a biographer: "When he sits a man or woman down in front of him he sees the whole of the life that has been lived to make that face. [...] Not in our time will anyone write a life as Sickert paints it" (Woolf, 1978, p. 191-192). The comparison suggests a parallelism between two different aesthetic representations (as the verbs 'write' and 'paint' show), and yet, despite the difference, there is the possibility of bringing them together, since both have the potential to reflect "a life". Another person argues: "Words are an impure medium; better far to have been born into the silent kingdom of paint" (Woolf, 1978, p. 192). To the alleged silence of painting, another interlocutor responds: "But to me Sickert always seems more of a novelist than a biographer [...]. He likes to set his characters in motion, to watch them in action. As I remember it, his show was full of pictures that might be stories [...]" (Woolf, 1978, p. 192).

Clearly, it is the knowledge one has about literature, about narrative, that supports such comparisons. If Sickert's "characters" are endowed with movement and evoke stories, if his portraits lead one to rescue the whole of the life behind them, painting—at least as Sickert creates it—is not "silent" at all: "The figures are motionless, of course, but each has been seized in a moment of crisis; it is difficult to look at them and not to invent a plot, to hear what they are saying" (Woolf, 1978, p. 192). The terms "action", "crisis" and "movement" endow the pictures with a subjectivity that transcends the boundaries of the framework, thus allowing for an expansion of the paintings' supposed meaning.

After characterizing Sickert as a 'biographer' and a 'novelist', another person makes several observations about the kinds of people that inhabit his paintings, and the fact that "there is an intimacy in [his] pictures between his people and their rooms" (Woolf, 1978, p. 195)—that is, the objects in the rooms are expressive of their owner—so as to conclude that Sickert is a realist, mostly interested in the life of the middle class:

He likes bodies that work, hands that work, faces that have been lined and supplied and seamed by work, because, in working, people take unconscious gestures, and their faces have the expressiveness of unconsciousness—a look that the very rich, the very beautiful and the very sophisticated seldom possess (Woolf, 1978, p. 195).

Other comments on Sickert's paintings come to the point where they attribute to him the qualities of a poet, making the spectator not imagine plots anymore but behold a vision—visions of beauty and his tangible colours; also the beauty of human nature: "He never goes far from the sound of the human voice, from the mobility and idiosyncrasy of the human figure. As a poet, we must liken him to the poets who haunt taverns and sea beaches, where the fishermen are tumbling their silver catch into wicker baskets" (Woolf, 1978, p. 197). This part of the conversation seductively invites the reader to search for Sickert's paintings and appreciate their visions of beauty.

By reuniting seven or eight people who talk about painting and literature, and by juxtaposing different opinions and arguments about Sickert's paintings, Woolf raises relevant observations about the particularities of each art, at the same time that she subverts their supposedly fixed limits. Throughout the text, these different views offer significant reflec-

tions on the nature of aesthetic interactions and hybrid artists: “Let us hold painting by the hand a little longer, for though they must part in the end, painting and writing have much to tell each other: they have much in common. The novelist after all wants to make us see” (Woolf, 1978, p. 198). These arguments inevitably lead the reader to question: how differently from painters do novelists make us see?

In the last part of the text, Woolf brings Sickert’s own words: “I have always been a literary painter, thank goodness, like all the decent painters” (Woolf, 1978, p. 201), thus corroborating the whole conversation on the relationship between his paintings, biography, realist novel and poetry:

Among the many kinds of artists, it may be that there are some who are hybrid. Some, that is to say, bore deeper and deeper into the stuff of their own art; others are always making raids into the lands of others. Sickert it may be is among the hybrids, the raiders (Woolf, 1978, p. 201).

Interestingly, this conclusion on Sickert’s art could well be applied to Woolf herself, whose literature constitutes a substantial evidence of hybridism and raids into the lands of others. Likewise, “[h]er writings continue to stimulate countless painters and sculptors, choreographers, and filmmakers to explore the permeable boundaries between the visual and the verbal” (Tobin, 2022, p. 88).

“The Cinema”

I initially came across “The Cinema”, originally published in 1926, through other critics’ words, second-hand sources, as for instance, Robert Stam (2008) and Linda Hutcheon (2006), in their discussions on film adaptation. In “Introduction: The Theory and Practice of Adaptation”, Stam (2008, p. 4) accuses Woolf of reinscribing “the axiomatic superiority of literature to film”. In *A Theory of Adaptation*, Hutcheon (2006, p. 3) refers to how Woolf viewed the transposition from literature to film as a simplified process.

Although “The Cinema” is not specifically about adaptation, both critics quote Woolf to refer to the conventional prejudice against adaptations, and attribute to her a reductio-nist and biased view of the issue. Yet, Woolf refers to several other topics in her essay, and what she says about adaptation should be considered in the broader context of the essay. For instance, Hutcheon herself also points out Woolf’s awareness concerning the singularities of verbal and audiovisual semiotic languages: “Yet she [Woolf] also foresaw that film had the potential to develop its own independent idiom: ‘cinema has within its grasp innumerable symbols for emotions that have so far failed to find expression in words’ [Woolf, 1978, p. 183]” (Hutcheon, 2006, p. 3).

Woolf’s recognition of the difference between verbal and cinematic language, and the power of film to represent emotions in a way literature might not accomplish it already shows the need to analyze her speculations in detail.

The reading of the source text, “The Cinema”, in *The Captain’s Death Bed and Other Essays* (1978), revealed a different perspective to me: actually, despite the adoption of an aggressive and ironical tone, I immediately perceived that Woolf was concerned with a variety of sub-

jects: the different roles of the eye and the brain in the apprehension of contents and subjectivity; the effect of photography to differently show real life; the specific capacities of verbal and audiovisual languages, and thus the different ways of conveying emotion, such as fear; the potential to show the passage of time; and the simplified and superficial transposition of literary texts (the example she gives is Tolstoy's *Anna Karenina*) to screen.

As a matter of fact, Woolf's negative reaction to the adaptation of literature comes as follows:

All the famous novels of the world, with their well-known characters and their famous scenes, only asked, it seemed, to be put on the films. What could be easier and simpler? The cinema fell upon its prey with immense rapacity, and to the moment largely subsists upon the body of its unfortunate victim (Woolf, 1978, p. 182).

Considering this passage in isolation, one can hardly agree with Woolf: first, if literature and cinema constitute different languages, why would it be simple and easy to transpose novels to screen? After all, it is not a matter of mere transference of characters and scenes from one medium to another, but creative interpretation in a different semiotic language. Brian McFarlane (1996) makes a distinction between *transfer* and *adaptation proper* exactly to argue for the intricate process inherent to semiotic transposition. Furthermore, the metaphors of predatory (for cinema) and prey and victim (for literature) are endowed with relations of power and aggressiveness that do not allow for the different, playful and creative ways texts can be reactivated and responded to when transposed to another medium.

But considering the passage in the context of the adaptation of *Anna Karenina*, it is almost impossible not to agree with Woolf. In fact, her complaint is against superficial adaptations that attempt at recreating characters based, for instance, on appearance, and thus neglecting their psychological density. In *Anna Karenina*'s case: "All the emphasis is laid by the cinema upon her teeth, her pearls, and her velvet" (Woolf, 1978, p. 182). Interestingly, Woolf does not merely criticize this specific adaptation, but by posing a crucial question, she redirects the issue from the notion of faithfulness to creative adaptation:

None of these things has the least connexion with the novel that Tolstoy wrote, and it is only when we give up trying to connect the pictures with the book that we guess from some accidental scene – like the gardener mowing the lawn – what the cinema might do if left to its own devices.

But what, then, are its devices? If it ceased to be a parasite, how would it walk erect? (Woolf, 1978, p. 183).

The repetition of the metaphor related to 'predatory' and barbarous relations, in which cinema would play the role of a 'parasite', getting advantage of literature's energy, raises a very relevant question and vindication: that cinema would 'walk erect', i.e., without the support of literature, without its 'crutches'. Again, let us remember that Woolf wrote this text in 1926. And yet, her claim for specific cinematic devices so as to make cinema free from literature and develop its own language is really surprising and challenging. Actually, both critique

and claim have characterized much of the subsequent debate on adaptation, decades afterwards, when theories on the field started to flourish and eventually develop.

Besides adaptation, Woolf's essay refers to other significant topics. As it is typical in essay-writing, here Woolf also adopts a tone of curiosity and inquiry, asking questions in a vivid process of critical thinking: "Is there, we ask, some secret language which we feel and see, but never speak, and, if so, could this be made visible to the eye? Is there any characteristic which thought possesses that can be rendered visible without the help of words? (Woolf, 1978, p. 183)".

Clearly, Woolf is referring to a kind of non-verbal sensorial language – typically visual – and to different ways of representing thought. Such musings lead her to make further conjectures on the subsequent development of cinema, from the 1920s on, taking *Dr. Caligari* as a relevant reference so as to point out the power of filmic language: "For a moment [the shadow] seemed to embody some monstrous diseased imagination of the lunatic's brain. For a moment it seemed as if thought could be conveyed by shape more effectively than by words" (Woolf, 1978, p. 183). This expressionist film constitutes material for Woolf to think on the relationship between thought, emotion and symbolic representation.

According to David Trotter (2005, p. 13-26), Woolf's "The Cinema" responds to three kinds of film: documentary, mainstream narrative, and avant-garde. He also observes how the cinema helps her to think about narrative in terms of continuity, movement and action, and how these might affect space. He declares: "Cinema had taught her a crucial lesson about constitutive absence. It gave her a productive shape to her enduring preoccupation with 'the thing that exists when we aren't there'" (Trotter, 2005, p. 21).

Sharon Ouditt (1999) also welcomes Woolf's observations about the new medium. For her, Woolf

recognizes in the cinema just that – immense potential for formal innovation [...]. She is beginning an exploration, in other words, of the relationship between the emotive and formal capacities of the moving image and, very probably, considering them for use in her own work (Ouditt, 1999, p. 147).³

Leslie Kathleen Hankins (1997) is another critic who offers a substantial discussion of "The Cinema", mainly because she inserts the text in a cultural context that includes cinema itself, film forums and also theories on the new medium, also available to Woolf. In her view, "The Cinema" is evidence of Woolf's multidisciplinary aesthetics: "[her] essay challenged her spatial theory, remapped the intersections between literature and the other arts, and expanded the scope of literary art" (Hankins, 1997, p. 148).

Therefore, though writing about cinema at a time when cinematic language was still trying to find its own grammar, and fighting to overcome technical difficulties, Woolf was already alert to topics that would become crucial in the subsequent discussions of film language, film adaptation and intermedial studies. Therefore, far from deplored the art of cinema, Woolf reflects on the differences characterizing the writer's and filmmaker's works, attributing the latter a promising future: "We get intimations only in the chaos of the streets,

³ Ouditt's argument is made evident in "Words Are an Impure Medium: Intermedial Relations in Virginia Woolf's 'Kew Gardens'" (Azerêdo; Nóbrega, 2022).

perhaps, when some momentary assembly of colour, sound, movement, suggests that here is a scene waiting a new art to be transfixed" (Woolf, 1978, p. 186).

“Three Pictures”: The Ambivalence of Visual Frames

As previously mentioned, “Three Pictures” was originally published in *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), but also appears in *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (1989), organized by Susan Dick, thus considered as a short story. The different contexts of publication that classify “Three Pictures” initially as an essay and later on as a short story call one’s attention to Woolf’s experimentation in terms of genres and her often breaking of literary boundaries. Here I will align with Susan Dick and discuss “Three Pictures” as a short story, and as a substantial example of Woolf’s innovating literary project.

As the title already anticipates, “Three Pictures” is composed of three sections/frames, named “The First Picture”, “The Second Picture”, and “The Third Picture”, which at first appear to be disconnected. The text begins with a very strong declaration: “It is impossible that one should not see pictures [...]” (Woolf, 1970, p. 12). The argument is elaborated so as to point out that the naturalness inherent to this inevitable gesture – reading pictures, making pictures out of daily scenes, while one observes life – also contains the risk of misreading them; not only does one frame certain fragments of reality but ends up inventing stories about them. The narrator further reflects on how certain situations actually appear to us as pictures, or what the narrative voice calls “picturesque” (Woolf, 1970, p. 12), as already possessing a visual appeal. This gesture of looking and attempting at interpreting the picture raises issues associated with a metafictional impulse, since the narrator lays bare strategies related to the very production of the narrative, in which inferences are made, blanks are filled in, and information supplied. Actually, “Three Pictures” illustrates Woolf’s definition of imagination as “the picture making power” (Woolf, 1982, p. 176 *apud* Gillespie, 1995, p. 18), since the reader grasps the narrative’s elements – or at least there is a simulation of that – at the very moment the narrator visualizes and represents them.

The first picture is hypothetically entitled “The sailor’s homecoming” and is described as follows: “A fine young sailor carrying a bundle; a girl with her hand on his arm; neighbours gathering round; a cottage garden ablaze with flowers [...]” (Woolf, 1970, p. 12). Let us notice the strategy of enumeration of the picture’s elements (sailor, bundle, girl, neighbours, garden), as if they had been apprehended as “takes” of a scene. The narrator continues: “[...] as one passed one read at the bottom of that picture that the sailor was back from China, and there was a fine spread waiting for him in the parlour, and he had a present for his young wife in his bundle; and she was soon going to bear him their first child” (Woolf, 1970, p. 12). In a metafictional gesture, the narrator ‘reads’ the picture so as to enlarge its frame, so as to make the ‘takes’ of the scene cohere into a narrative of a happy family sharing their happiness with their neighbours.

As the observer passes the ‘picture’, she goes on reflecting about other details, such as the colour of the woman’s dress, of the sailor’s eyes, and a sandy cat round the cottage door, so as “to fill the picture as completely as [she] could” (Woolf, 1970, p. 13). Even after some time, the picture keeps returning to her mind, thus making “the imagination supply other pictures springing from that first one” (Woolf, 1970, p. 13). The subsequent appearance of the picture

in the narrator's mind reveals its impact, thus provoking a necessity or desire to fill in and supply its vision, thus enlarging the initial picture through other actions that interfere in the spatial configurations: the movement from the garden to the cottage door and the parlour; the girl's present, brought in the bundle, now placed on the chimneypiece. The narrator keeps offering other 'takes', other flashes, as that of the girl pregnant and sewing her baby's clothes; and Rogers (only by now he is named) smoking his pipe. The reader feels as if entering their house together with their neighbours and also celebrating with the girl the sailor's return. The picture ends up simulating a design characterized by multiple perspectives, movement and depth, thus resembling a cinematic camera rendition.

These passages exemplify the narrative potentiality of certain pictures, as if their borders (or frames) did not limit their contents or prevent the reader/spectator from musing on a larger context informing the pictures' focus and backing their significance. According to C. Ruth Miller (1988, p. ix):

In Virginia Woolf's writings, the frame is often portrayed as a representative of the ordering powers of art. Framing encourages the selective vision needed to perceive the enclosed scene as a unified work of art, but Virginia Woolf was suspicious of the limitations and distortions that such a process entails.

Miller's argument supports the relationship between framing and the metafictional strategy that has been pointed out earlier; her declaration also suggests an ambivalence in terms of the potentials of framing for enclosing and limiting a scene, on the one hand, and the possibility of enlarging the scene by transcending the frame, on the other. According to Jacques Aumont (2004, p. 114), "to create an image always involves the presentation of an equivalent of a certain field – a visible field and a spectral field, and both together at the same time". In the case of "Three Pictures", the narrator initially represents the image, the picture, the way she views it; but this initial vision is further enlarged by her imagination, through a process of supplying the picture with other elements, thus articulating presence and absence, inclusion and exclusion, visibility and imagination.

The second picture does not have a title, but could have been called "A Hideous Cry": "In the middle of the night a loud cry rang through the village. Then there was a sound of something scuffling; and then dead silence" (Woolf, 1970, p. 13). It is interesting to remark that this second picture is not visual, but auditory, as the expressions "loud cry", "scuffling sound" and "silence" illustrate. As such, it constitutes a rupture when one thinks about the association between picture and visual property. The narrator contrasts the cry – characterized as ominous – with the serenity of the night, with its quiet fields and shining stars. And although she guesses that "it was a woman's voice" [...], and "it was as if human nature had cried out against some iniquity, some inexpressible horror" (Woolf, 1970, p. 14), she fails in her attempt at figuring out what is behind the cry. The reference to dead silence appears three times, and also contrasts with the narrator's expectations that other elements might clarify the mystery: "But no light came. No feet were heard. There was no second cry. The first had been swallowed up, and there was dead silence" (Woolf, 1970, p. 14).

Differently from the first picture, which brims in storytelling potential, here the narrator lacks data to complement the scene in a sensible way, though the effect of the cry keeps reverberating in her mind:

One lay in the dark listening intently. It had been merely a voice. There was nothing to connect it with. No picture of any sort came to interpret it, to make it intelligible to the mind. But as the dark arose at last all one saw was an obscure human form, almost without shape, raising a gigantic arm in vain against some overwhelming iniquity (Woolf, 1970, p. 14).

By affirming that “[t]here was nothing to connect it with” and that “[n]o picture of any sort came to interpret it, to make it intelligible to the mind”, the narrator suggests that listening and looking are different senses when one considers their potential to inform and represent. Could one affirm that listening is more limiting than looking when one reads/interprets life? Does visualizing entail more information than merely hearing? The fact is, the cry is saturated with disruption – it is loud, hideous and ominous – and yet, the narrator fails in her interpretation of it.

The change of setting in time, from day to night, also affects the initial apprehension (both by the narrator and the reader) of the village. The atmosphere of lightness and happiness is now replaced by bad augury and horror, creating fear and suspense; the narrative also keeps suspended – after all, “[t]here was nothing to connect it with. No picture of any sort came to interpret it, to make it intelligible to the mind”. The narrator fails as a storyteller, lacking concrete elements with which to continue the story. Here one feels a lack of narrativity in favour of more pictorial qualities, which enhance a sinister atmosphere, as the terms “obscure human form”, “without shape” and “gigantic arm” might confirm.

In the third picture, that could be entitled “The Churchyard” or “The Picnic by the Grave”, the narrator/spectator takes advantage of the fine weather to walk around the countryside. Everything is serene and peaceful: the valley, the farmhouses, the hills, the sheep, the puppy and the butterflies are referred to as elements of that quietness and stability. The narrator says:

All was as quiet, as safe could be. Yet, one kept thinking, a cry had rent it; all this beauty had been an accomplice that night; had consented; to remain calm, to be still beautiful; at any moment it might be sundered again. This goodness, this safety were only on the surface (Woolf, 1970, p. 15).

The third picture refers back to the cry, thus producing a first connection, a kind of narrative sequence with the second picture. Furthermore, as the narrator says, in order “to cheer oneself out of this apprehensive mood one turned to the picture of the sailor’s homecoming” (Woolf, 1970, p. 15) – which makes another narrative connection, this time, with the first picture. While rescuing various little details of the first picture, the narrator persuades herself that there is nothing treacherous or sinister beneath that surface of serenity:

And so one turned back home, with one’s mind fixed on the sailor and his wife, making up picture after picture of them so that one picture after another of happiness and satisfaction might be laid over that unrest, that hideous cry, until it was crushed and silenced by their pressure out of existence (Woolf, 1970, p. 15-16).

It becomes clear that the narrator experiences a struggle, which might be expressed by the contrast between happiness (the first picture: “the sailor’s homecoming”) and unrest (the second picture: “A Hideous Cry”). The struggle between these dissonant feelings is

resolved at the end through another picture, “the third picture”, now visualized in the churchyard: “A man was digging a grave, and children were picnicking at the side of it while he worked” (Woolf, 1970, p. 16).

This picture of celebration and death (echoing *Mrs. Dalloway*) also reminds the reader of a poem entitled “We Are Seven”, by William Wordsworth, in which a child refuses to accept the death of her two siblings, maintaining, instead, the belief that they somehow go on living – “their graves are green, they may be seen” (Wordsworth, 1979) – and that she can play by their graves. Similarly, here in “Three Pictures”, the children also remain indifferent to the weight of death, and go on picnicking by the graves. But differently from the temporary childish and innocent vision, this time the image of death prevails:

Who was going to be buried, I asked. Had old Mr. Dodson died at last? ‘Oh! no. It’s for young Rogers, the sailor,’ the woman answered, staring at me. ‘He died two nights ago, of some foreign fever. Didn’t you hear his wife?’ She rushed into the road and cried out (Woolf, 1970, p. 16).

The woman’s answer supplies the narrative with the missing elements, by justifying the hideous cry and its effect of a sinister and heavy atmosphere, at the time enigmatic for the narrator. The last picture, in its images of childhood and adulthood, picnic and grave, life and death, summarizes and encompasses the first picture (celebration) and the second (a hideous cry) as a whole. At the end of the short story, whose last sentence is “What a picture it made!” (Woolf, 1970, p. 16), the articulation between the “three pictures” is established, thus further problematizing the vulnerability of happiness and life, on the level of experience, and the relationship between pictorial, auditory and verbal/narrative qualities, on the level of formal construction. More than that: the pictures may also be viewed in terms of audiovisual (having the cry as soundtrack), moving takes or frames of a narrative, thus composing a large mosaic of audiovisual storytelling.

Concluding Remarks

The discussion of these texts as a group reveals the relevance of audiovisual arts in Woolf’s literary creations. Both “Pictures” and “Walter Sickert” refer to the dialogue between painting and literature, but whereas in the first she comments on the influence of painting upon the writers’ works, in the latter she reflects on how Sickert’s paintings could be viewed as “literary” pieces. In “Walter Sickert”, several interesting points are raised on the relations between literature and painting: how can paintings tell stories? What kind of narratives do paintings tell – realist, biographical, lyrical? How poetical can paintings be? Can portraits tell a life, slices of life? In what ways does this relate to Woolf’s fragmentary and spasmodic characterizations? Such questions make the reader activate not only the knowledge about another aesthetic creation but also the effects and tensions resulting from their interaction in Woolf’s literature. After all, “the novelist is always saying to himself, How can I bring the sun on to my page? How can I show the night and the moon rising?” (Woolf, 1978, p. 198).

“The Cinema” constitutes a pioneering discussion of the peculiar ways the eye and the brain can apprehend materials on screen and on the page. The references to the adapta-

tion of *Anna Karenina* constitute provocations on the issue of (shallow) adaptations, whereas the comments on *Dr. Calligari* acknowledge the power of cinematic language to suggest and represent feelings in a way which seems impossible for literature. And yet, critics have also pointed out how Woolf took advantage of filmic language to endow some of her narrative pieces – “Time Passes” in *To the Lighthouse*,⁴ “Kew Gardens”, “Three Pictures” – with movement and spatial configurations that resemble cinematic strategies, such as takes of scenes, long sequences, transitions from *close* to panoramic shots.

“Three Pictures”, whose first paragraph adopts the tone of essay-writing (let us remember that Leonard Woolf included this text in a book of essays), is a very interesting and original short story dealing with the relations between literature and the making of pictures; using frames for certain ordinary scenes; the possibility of enlarging and expanding the frames so as to endow the pictures with storytelling potential, enabling them “to speak”. Differently from Walter Sickert, whose discussion on the interaction of visual and verbal material departs from paintings in galleries, specifically Sickert’s paintings, constituting already flashes of representation, in “Three Pictures”, the pictures are in daily scenes, in life itself, and in the spectator’s/ reader’s capacity to frame, read and appreciate them, so as to compose, in a metafictional fashion, stories of life. In “Three Pictures”, Woolf invites the reader to embark onto a trajectory of picture, auditory and storytelling-making, in which imagination and creativity are the guides. Therefore, not only are the essays under scrutiny here substantial evidences of Woolf’s openness to the other arts – they also show her power in the art of essay-writing, contributing as material for the reader to appreciate her literature in a larger context of creation.

Acknowledgement

This piece of research results from a larger investigation entitled *Narratology and intermediality in Virginia Woolf*, carried out with the financial support of CNPq.

References

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003. p. 15-45.

AZERÊDO, Genilda; NÓBREGA, Caio Antônio. Words Are an Impure Medium: Intermedial Relations in Virginia Woolf’s “Kew Gardens”. *Revista Ártemis*, v. 33, n. 1, p. 94-112, 2022. Available at: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/artemis/article/view/63555>. Accessed on: Aug. 31, 2024.

BOWLBY, Rachel. Introduction: A More Than Maternal Tie. In: WOOLF, Virginia. *A Woman’s Essays*. London: Penguin, 1992. p. IX-XXXIII.

GILLESPIE, Diane Filby. Introduction: Raiding and Writing. In: GILLESPIE, Diane Filby. *The Sisters’ Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. Syracuse: Syracuse University Press, 1995. p. 1-20.

⁴ Cf. Laura Marcus (2015, p. 244), “Film and Modernist Literature”.

HANKINS, Leslie Kathleen. "Across the Screen of My Brain": Virginia Woolf's "The Cinema" and Film Forums of the Twenties. In: GILLESPIE, Diane Filby. (ed.). *The Multiple Muses of Virginia Woolf*. Columbia; London: University of Missouri Press, 1997. p. 148-179.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York; London: Routledge, 2006.

LIMA, Sílvio. *Ensaio sobre a essência do ensaio*. São Paulo: Livraria Acadêmica/Saraiva e C.a Editores, 1946.

LOPATE, Phillip. The State of Nonfiction Today. In: LOPATE, Phillip. *To Show and to Tell*. New York: Free Press, 2013. p. 3-16.

MARCUS, Laura. Film and Modernist Literature. In: RIPPL, Gabriele (ed.). *Handbook of Intermediality*. Berlin: De Gruyter, 2015. p. 240-248.

MCFARLANE, Brian. *Novel to Film*: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MILLER, C. Ruth. *Virginia Woolf*. The Frames of Art and Life. London: Macmillan, 1988.

OUDITT, Sharon. Orlando: Coming Across the Divide. In: CARTMELL, Deborah; WHELEHAN, Imelda (ed.). *Adaptations*: From Text to Screen, Screen to Text. London; New York: Routledge, 1999. p. 146-156.

OZICK, Cynthia. Retrato do ensaio como corpo de mulher. In: PIRES, Paulo Roberto (org.). *Doze ensaios sobre o ensaio*. São Paulo: IMS, 2018. p. 224-233. (Antologia Serrote).

STAM, Robert. Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra (ed.). *Literature and Film*: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation. Maiden; Oxford; Victoria: Blackwell Publishing, 2008. p. 1-52.

TOBIN, Claudia. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *Oh, to be a Painter!* New York: David Zwirner Books, 2022. p. 8-24.

TROTTER, David. Virginia Woolf and Cinema. *Film Studies*, v. 6, p. 13-26, Summer 2005.

WOOLF, Virginia. *A Woman's Essays*. Edited with an Introduction and Notes by Rachel Bowlby. London: Penguin, 1992.

WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe*: prosas poéticas. Seleção e tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015a.

WOOLF, Virginia. *Oh, to be a Painter!* Introduced and selected by Claudia Tobin. New York: David Zwirner Books, 2022.

WOOLF, Virginia. *The Moment and Other Essays*. Australia: Project Gutenberg, 2015b. Available at: <https://www.gutenberg.net.au/ebooks15/1500221h.html#ch21>. Accessed on: Jan. 29, 2022.

WOOLF, Virginia. *The Captain's Death Bed and Other Essays*. New York; London: A Harvest/HBJ Book, 1978.

WOOLF, Virginia. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Edited and with an Introduction by Susan Dick. San Diego: A Harvest Book, 1989.

WOOLF, Virginia. *The Death of the Moth and Other Essays*. San Diego: A Harvest/HBJ Book, 1970.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf: 1882-1912*. Edited by Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. New York; London: A Harvest/HBJ Book, 1977. v. 1.

WOOLF, Virginia. *Walter Sickert: A Conversation*. Bilingual edition. Traduzione di Alessandro Passi. Venezia: Damocle, 2022.

WOOLF, Virginia. *Women and Writing*. Introduction by Michèle Barrett. London: The Women's Press, 1988.

WORDSWORTH, William. *We Are Seven*. In: JONES, Alun; TYDEMAN, William (ed.). *Wordsworth: Lyrical Ballads*. London: Macmillan, 1979.

No lugar do narrador tagarela, a crítica tagarela: sobre a dialética da explicação em *Ulisses*, de James Joyce

*Instead of the Chattering Narrator, the Chattering Criticism:
on the Dialectic of Explanation in James Joyce's Ulysses*

Camila Hespanhol Peruchi
Universidade Federal de Goiás (UFG)
Goiânia | GO | BR
CNPq
camila.peruchi@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5374-6381>

Fabio Akcelrud Durão
Universidade Estadual de Campinas
(UNICAMP) | Campinas | SP | BR
fadurao@unicamp.br
<https://orcid.org/0000-0002-0098-6362>

Resumo: O primeiro passo argumentativo deste artigo consiste em apresentar e discutir as descontinuidades narrativas que caracterizam a primeira parte de *Ulisses*, de James Joyce. Intimamente ligado à técnica do monólogo interior e à verossimilhança psicológica, o estilo, nesse momento, é marcado por vazios, falhas e lacunas. Por isso, o narrador atuante aqui contrasta agudamente com aquele do realismo, que, ao explicar tudo, defendemos, tagarelava. A ideia central do texto é a de que parte significativa das explicações do romance, quase que um gênero à parte, ao se propor preencher tais vazios, falhas e lacunas, reinstaura esse narrador na forma comentário. Do percurso traçado surge uma dialética da explicação: esclarecer, elucidar, desvendar são produtivos quando estão à serviço da interpretação; em sua ausência, são meros agentes de capital simbólico de um *Ulisses* agora rendido à indústria da (alta) cultura.

Palavras-chave: *Ulisses*; explicação; interpretação.

Abstract: This article starts by presenting and discussing narrative discontinuities that characterize the first part of James Joyce's *Ulysses*. Intimately related to the stream of consciousness technique and the resulting psychological verisimilitude, style is here constituted by holes, gaps or fissures in the narrative material. The narrator at work here contrasts sharply with that of XIX century realism, who, by explaining everything, we argue, chattered. The main claim of the article is that a significant part of *Ulysses* criticism, by trying to fill out such holes, gaps or fissures, reinstates this blabbering narrator through the form of commentary, almost a



genre on its own. As a result, a dialectics of elucidation takes shapes: clarifying, explicating, decoding etc. are productive when they are at the service of interpretation; in the lack thereof, they are nothing but agents for the work's accrual of symbolic capital, a *Ulysses* now totally surrendered to the culture industry.

Keywords: *Ulysses*; commentary; interpretation.

Now patience; and remember patience is the great thing, and above all things else we must avoid anything like being or becoming out of patience.

Finnegans Wake

“Solene, o roliço Buck Mulligan surgiu no alto da escada, portando uma vasilha de espuma em que cruzados repousavam espelho e navalha” (Joyce, 2012, p. 97).¹ O leitor, ao encontrar pela primeira vez essas linhas de abertura de *Ulisses*, não poderia imaginar o que o espera, não fosse o conjunto de informações que ronda essa obra, alcançando até os mais desprevenidos. Uma recepção desse tipo, desprovida de qualquer contexto prévio, só pode ser hoje em dia presumida: a multiplicação dos discursos em torno de *Ulisses*, embora tenha solidificado sua posição como epítome dos ideais modernistas, acabou por impossibilitar uma leitura livre de qualquer *background*, reduzindo, assim, o potencial do texto de Joyce de provocar impacto estético, no sentido enfático do termo, ou seja, como veículo de uma experiência que unifica e tensiona mimesis e racionalidade, afeto e reflexão.² Falar de *Ulisses* no tempo presente é, portanto, abordá-lo em um momento no qual ele se tornou não apenas amplamente citado e divulgado, mas também quase um objeto de culto, o que não quer dizer que seja efetivamente lido para além do círculo restrito de especialistas. Na verdade, quando isso acontece, é possível que ocorra o efeito inverso: *Ulisses* está presente em todos os lugares, mas o próprio romance está geralmente ausente, quase nunca tratado a partir de uma experiência estética de verdade.

Em primeiro lugar, é muito comum se supor essencial ter lido um número considerável de obras literárias antes de “enfrentar” pela primeira vez o romance: *Hamlet*, *Odisseia*, *Dubliners* e *A Portrait of the Artist as a Young Man* são alguns títulos recorrentes de um catálogo extenso o bastante para constituir uma espécie de cânone primário. Para os leitores “especializados”, existe também uma abundância de críticas acadêmicas; para os “iniciantes”, vários guias de leitura. O pressuposto da necessidade de recorrer a ambos antes mesmo da leitura do próprio romance é a circulação de uma espécie de mito acerca da complexidade e erudição

¹ Com o objetivo de tornar a leitura deste artigo mais fluida, as passagens de *Ulisses* serão apresentadas no corpo do texto em português (a partir da tradução de Caetano Galindo). Por uma questão de espaço, não reproduziremos o texto original em nota de rodapé.

² Para uma descrição aprofundada de nossa concepção do estético, cf. T.W. Adorno *Aesthetische Theorie* (1970); para uma leitura da presença do estético no processo composicional de Adorno, cf. Durão (2012, p. 41-70).

da obra, que alcança tanto os leitores de primeira viagem quanto os não leitores. Tudo isso sugere que a proliferação de discursos em torno de *Ulisses* pode, na verdade, resultar em seu oposto: o desaparecimento do próprio romance que, no melhor dos cenários, não chega a ser autenticamente lido e, no pior deles, não chega a ser sequer lido. Com “autenticamente lido” queremos dizer que grande parte da singularidade do convívio com *Ulisses* deriva do fato de que o romance nos ensina a ler o que estamos lendo: desde os primeiros episódios, é preciso perceber, e gradativamente dominar, a intricada presença de vozes e perspectivas, diferenciar o que é falado do que não é, o que se pensa do que se narra, e o que é verbalizado daquilo que permanece não expresso. Nas palavras de Kenner (1978, p. 383), “passamos a confiar no livro e a entender até que ponto essa confiança é válida; com as repetições, aprendemos que a expressão ‘Plato’s, alto nível em chap’ é uma marca deixada na página pela ação do suor e não um erro tipográfico”. É claro que o acúmulo de informações que dificulta esse processo que, pela falta de melhor expressão, poderíamos chamar de “leitura pela intimidade e pela aprendizagem” é resultado da consolidação de conhecimento sobre o objeto e que, portanto, o define como tal. Nessa condição, ele é também um efeito positivo do registro da interpretação dos artefatos culturais; um efeito que, vale notar, não se restringe a *Ulisses*, mas abrange toda grande obra, especialmente as modernistas, que converteram a dificuldade em princípio composicional. No que diz respeito a *Ulisses*, no entanto, esse acúmulo de informações não apenas se torna mais incisivo, como também ganha uma forma específica, sedimentando-se em um padrão. É esse *modus operandi* recorrente que dá ensejo para que ele seja também problematizado: uma parcela considerável da crítica de *Ulisses*, afinal, se contenta em narrá-lo sob uma ótica tradicional, reestruturando completamente o seu enredo, preenchendo suas lacunas e apresentando convencionalmente os personagens (incluindo os secundários), o que beira uma reconfiguração total. Observado sob essa perspectiva, o procedimento pode ser visto como o desencadeador de um *desaparecimento de Ulisses*, um efeito secundário da emulação ou eliminação, respectivamente, daquilo que em grande medida o torna singular, principalmente na primeira metade do texto: a supressão do narrador realista tradicional e a preponderância do monólogo interior. Consequentemente, elimina-se também a principal implicação desses dois procedimentos: o surgimento de uma estrutura narrativa marcada pela indeterminação.

Uma menção ao que se convencionou denominar como “primeira parte” do romance pode elucidar o que queremos dizer. Atualmente, é amplamente aceito pela crítica o fato de que *Ulisses* pode ser segmentado – além das três divisões clássicas que seguem a estrutura da *Odisseia* – em dois blocos: o primeiro (operante até “Sereias”), composto por um estilo padrão; o segundo, gradativamente dominado pela voz do estilo (Kenner, 1978, p. 61-71). Porém, mesmo esse padrão narrativo de *Ulisses* não é, de fato, padronizado, sendo, antes, uma estrutura discursiva que inclui 1) o narrador em terceira pessoa e o uso da perspectiva como meio predominante de transmitir os dados narrativos, o que o leva, por vezes, a adotar o vocabulário dos personagens; 2) o uso do discurso direto; 3) a rara ocorrência de narrações psicológicas; 4) o discurso indireto livre (e suas variações) e 5) o monólogo interior, que assume várias configurações, do mais ao menos estruturado. São, portanto, a fusão e a variedade os pilares fundamentais do estilo inicial (Peruchi, 2022, p. 70). No entanto, à medida que a narrativa avança, o monólogo interior se transforma, de maneira definitiva, na principal técnica que molda as situações dos primeiros episódios do romance. O modo de representação da consciência assume, assim, uma configuração até então inaudita, o

que lança luzes retrospectivas para a tradição do gênero. Em suma, seria possível dizer – pagando o preço do reducionismo em prol da clareza – que, antes do modernismo, o personagem e sua subjetividade eram predominantemente definidos por outra instância do discurso; a sua significação, assim, dependia do fato de que ele se tornava objeto do discurso do narrador. Com o advento do monólogo interior, o personagem se vê emancipado tanto da terceira pessoa responsável por apresentá-lo, descrevê-lo e julgá-lo, quanto do complexo ideológico-moral que ele deveria, como exemplo ou contraponto, representar. Ao se tornar o próprio “narrador” de sua história e o responsável gramatical pelo discurso que a transmite, o personagem, por meio do monólogo interior, “acaba por produzir um discurso 1) sem destinatário e, portanto, 2) sem qualquer pretensão de elaborar discursivamente o presente ou de reelaborar discursivamente o passado” (Peruchi, 2022, p. 17), já que não precisa, afinal, dar a si mesmo os pressupostos do seu próprio “pensamento”.

Embora a principal marca do monólogo interior possa ser considerada a sua autonomia em relação à voz do narrador, isso não se aplica de forma absoluta ao monólogo interior de *Ulisses*, já que, aqui, o narrador em terceira pessoa permanece, ainda que de forma lateral. Não só a troca entre as instâncias enunciadoras, mas também a fusão gradual entre elas – decorrentes da manutenção da terceira pessoa – abrem uma zona inédita de indistinção e geram uma série de omissões e descontinuidades. Com isso, *Ulisses* institui uma indeterminação que abrange tanto o conteúdo enunciado, quanto a identidade de quem enuncia. Em outras palavras, ao transformar os processos internos na substância central de sua narrativa, *Ulisses* obscurece o enredo. Dessa forma, Joyce faz da rejeição ao narrador realista que tudo explica, um narrador tagarela, a marca mais distintiva de seu romance e a condição sem a qual a verossimilhança psicológica não seria possível. O processo de reconstrução das referências exigido por essa dinâmica é, evidentemente, complexo e desafiador, especialmente para o leitor acostumado com as convenções realistas. É a constatação desse processo e a observação de sua consequência que nos levam à nossa hipótese interpretativa: a de que a crítica, então, assume o papel daquele narrador que *Ulisses* veementemente recusa. O exemplo paradigmático é a obra de Gifford e Seidman (1988), *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, uma enciclopédia para o *Ulisses*. As anotações explicam nomes de lugares, termos coloquiais, alusões literárias e referências a eventos históricos; apresentam personagens e biografias reais. Além disso, fornecem uma série de resumos sobre instituições, mitologias, tradições religiosas e práticas locais etc. com o objetivo de contextualizar o universo complexo que Joyce constrói. As anotações estão organizadas em seções que seguem a estrutura do romance, episódio a episódio. Seu pressuposto é o de que *Ulisses* é uma obra densa e repleta de referências que podem passar despercebidas ou serem incompreensíveis para leitores que não possuam um conhecimento profundo da cultura irlandesa, da história europeia e das inúmeras referências usadas por Joyce. O livro se pretende, portanto, um apoio para que esses detalhes sejam apreciados, revelando significados e camadas adicionais do texto. Ora, com exceção das referências literárias (a metalinguagem, afinal, ainda não estava em jogo), eram essas as funções do narrador realista; ou seja, no lugar do narrador tagarela, surge a crítica tagarela, um efeito externo à obra, mas decorrente da sua estrutura interna de indeterminação.

Vejamos um exemplo em “Hades”. Bloom, a caminho do funeral de Dignam, observa pela janela da carruagem:

O senhor Bloom entrou e sentou no lugar vago. Ele puxou a porta atrás de si e bateu-a bem até fechar bem. Passou um braço pela braçadeira e olhou sério pela janela aberta da carruagem para as persianas baixadas da avenida. Uma puxada para o lado: uma velha espiando. Nariz branchatado contra o vidro. Agradecendo a sua estrela ter perdido a vez. Extraordinário o interesse que elas têm por um cadáver (Joyce, 2012, p. 206-207).

O excerto utiliza a mudança de vozes, de tal forma que a intervenção do narrador gradualmente cede lugar para a representação do pensamento de Bloom, sem que haja marcas nítidas dessa transição. O processo de focalização permanece: é Bloom, afinal, quem mira, com seriedade, da “janela aberta da carruagem para as persianas baixadas da avenida”. O que se segue é um rastro de descrição do que é vislumbrado (o personagem está em movimento) e, portanto, capturado de forma fragmentária: um nariz, de uma velha espiando, contra o vidro. Em seguida, transitamos da percepção da realidade tangível para aquilo que Bloom imagina: a idosa estaria grata por não ter sido ela que morreu. Gifford e Seidman (1988, p. 105) observam que, na cultura irlandesa, as janelas eram cobertas e os comércios fechados durante os funerais nas proximidades, o que faz com que a presença da velha na janela seja interpretada por Bloom como um sinal de curiosidade. Em um romance de Balzac ou de Stendhal, essa informação seria certamente apresentada; assim, a escolha de não fornecê-la não só constitui uma condição indispensável para o que se convencionou chamar de verossimilhança psicológica, mas também o fundamento desse romance (e, por extensão, da própria prosa modernista): é justamente por causa da ausência desse tipo de esclarecimento que a representação de um movimento psicológico se torna possível e impactante, ou, em outras palavras, a razão pela qual *Ulisses* não se presta a uma leitura contemplativa. É evidente que as notas, em particular a configuração que assumem em Gifford e Seidman, são formadas não somente a partir da reconstituição – que inevitavelmente constitui uma etapa inicial do processo interpretativo de toda crítica literária – mas a partir, também, de uma recriação do enredo. No que diz respeito à reconstituição, é inegável que há críticas que chegam a conclusões substanciais após (e precisamente por) seguir essa estratégia. Kenner (1974), em seu texto sobre o episódio “Circe”, enumera os eventos que envolvem transações financeiras:

1. Bella pergunta sobre o pagamento e Stephen entrega uma nota para ela.
2. Lynch chama: ‘Dedalus! Dê a tua bênção pra ela por mim’, e Stephen entrega a ela uma moeda, com as palavras: ‘Ouro. Está com ela’.
3. Bella sugere que ela não recebeu 30 xelins (equivalente a 3 meninas por 10 xelins cada). Stephen paga duas coroas [...] e declara que sua visão é um tanto problemática.
4. Há ‘conversas e brigas’ sobre quem pagou por quem.
5. Zoe enrola um meio soberano no alto de sua meia.
6. Kitty agarra ‘as duas coroas’.
7. Bloom ‘silenciosamente pousa um meio soberano sobre a mesa [...] recolhe a nota de uma libra’ e diz: ‘Três vezes dez. Estamos acertados’. Bella (‘com admiração’) o chama de ‘comequieto’. Bloom ‘vai com uma nota de uma libra até Stephen’ e a devolve para ele.
8. Bloom então (‘calmamente’) sugere que Stephen confie a ele seu dinheiro restante: “Por que pagar mais?” (Kenner, 1974, p. 349-350).

Nessa listagem, Kenner evidencia que, depois do ponto (5), o dinheiro envolvido pertence a Stephen, o que torna possível calcular a quantidade total que o personagem possuía. Assim, pode-se deduzir que Bella notou que Stephen ignorava se o montante correspondia a uma libra ou à metade desse valor, tornando necessária a intervenção de Bloom para evitar que Stephen fosse extorquido em dez xelins a mais. Kenner identifica na não especificação das notas e moedas usadas na transação um engenhoso artifício narrativo de Joyce. A recapitulação transforma-se em uma revelação: até mesmo a forma dramática de Circe é apenas à primeira vista neutra, pois também está condicionada à percepção turva de Stephen sobre os acontecimentos. De acordo com o crítico, Joyce não só omite as especificidades monetárias, como também faz questão de que o leitor perceba essa ausência, uma vez que o “método naturalista” do episódio é ambíguo e se entrelaça sutilmente com a lógica da focalização interna. Algo semelhante também acontece em “Ítaca”, quando a voz questionadora, que se apresenta sempre anônima e impessoal, solicita uma compilação dos gastos diários de Bloom. A resposta, no entanto, não menciona aquilo que Bloom ocultaria, caso fosse questionado por Molly: precisamente, as despesas no bordel (Cf. Kenner, 1974, p. 351). Tudo isso indica que tanto a estrutura dramática de “Circe”, quanto a objetividade de “Ítaca” são, respectivamente, influenciadas pelas perspectivas de Stephen e de Bloom.

Resgatar as considerações de Kenner aqui permite delimitar o problema. Em vez de rejeitar a recapitulação, concebendo-a como algo simplesmente dispensável, buscamos evidenciar que a produtividade do processo de preenchimento de lacunas, de explicação e de reformulação do enredo depende da presença ou da ausência de uma hipótese interpretativa: é ela que define a efetividade do discurso explicativo e, nesse sentido, nosso argumento é, também, uma defesa da interpretação. A crítica de Kenner, porém, também chama a atenção para o caráter estrutural que esse tipo de explicação adquire em parte expressiva da crítica de *Ulisses*. O exercício, frequentemente observado, deixa ver que, em algumas ocasiões, o reordenamento do enredo implica certo grau de vacuidade, sobretudo quando é utilizado sem outra finalidade que não o próprio rearranjo, impedindo, assim, que o romance seja lido *nos seus próprios termos*. Nossa pretensão não é acusar o impulso, mas, antes, concebê-lo como um efeito da negação formal de *Ulisses* em oferecer os elementos que as anotações passam então a suprir. Apesar do trabalho monumental de Gifford e Seidman e da relevância da pesquisa por eles empreendida – sobretudo quando apropriada – não se pode negar que ele produz um efeito menos louvável: a sensação de que o autor incorporou inúmeras ideias e pressupostos em sua obra e de que a crítica pode simplesmente se contentar em revelá-los, recuperando o que Joyce ocultou.

Cabe retomar, à essa altura, as reflexões apresentadas por Durão (2020, p. 27-38) a respeito do papel da crítica, uma vez que elas iluminam, por contraste, a dinâmica exposta. Em vez de acumular informações, a abordagem crítica da literatura deveria consistir em usá-la como núcleo produtor de saber. A singularidade da pesquisa em literatura, portanto, surge do encontro entre a imaginação do pesquisador e a materialidade do texto, e, evidentemente, da capacidade desse encontro de gerar novos argumentos à medida que se confronta com o aparato bibliográfico crítico preexistente. Quando esse encontro é frutífero, o que inicialmente era apenas uma intuição ou palpitar transforma-se em objetividade, modificando de tal maneira o objeto artístico que não se pode mais lê-lo sem considerar aquilo que foi, agora,

dito sobre ele. Naturalmente, esse efeito não decorre imediatamente das notas, embora possa surgir como consequência da apropriação das notas pela crítica.

A consideração de mais um exemplo pode ser útil para compreendermos melhor um dos resultados – embora não diretamente objetivado, inevitável – das notas, especialmente quando analisadas isoladamente. Em “Hades”, Martin Cunningham indaga a Bloom sobre a localização de Tom Kernan. Bloom então responde que ele está logo atrás, acompanhado de Ned Lambert e Hynes. Em Gifford e Seidman (1988, p. 105), encontramos um verbete que, depois de mencionar que Hynes, em *Dublinenses*, exercia a profissão de advogado, acrescenta: “Em *Ulisses* ele ainda parece relativamente desempregado e com pouca sorte, embora faça um parágrafo no *Freeman’s Journal* sobre o funeral de Dignam”. Esse caso deixa ver um aspecto intrigante das notas enquanto forma: raramente elas se limitam a apontar uma fonte. Quando empregadas em um romance como *Ulisses*, no qual uma das forças da narrativa repousa justamente na falta de informação, elas facilitam a inclusão de observações e conjecturas. Por essa razão, quando algumas das notas dizem respeito a um personagem, elas não apenas descrevem, mas também projetam estados que seriam quase impossíveis de deduzir apenas pela materialidade do texto, o que, por sua vez, indica um impulso ficcional da própria crítica. O mais interessante é perceber que, em exemplos como esses, reconstruir *Ulisses* não implica apenas recontá-lo de maneira distinta, mas também acrescentar algo à narração. Por trás dos comentários de Gifford sobre os personagens, ressoa uma lembrança das tradicionais sentenças balzaquianas – como “quem era o pai Goriot?” – seguidas por páginas de explicações sobre sua origem e contexto. Sob essa perspectiva, as notas parecem resistir à dissolução sistemática – realizada pelo romance – das categorias mais fundamentais da tradição literária: o narrador e o personagem.

É indiscutível, portanto, que qualquer explicação, ao se limitar a preencher lacunas, pode se transformar em uma estratégia retórica que busca ocultar falhas e ausências (Cf. Durão, 2012) que, talvez, seriam mais enriquecedores se experienciadas pelos leitores e analisadas pela crítica. Além disso, as notas também projetam um leitor ideal, quase que uma versão extrema do neurótico obsessivo que procura sempre preencher de sentido aquilo que constantemente se recusa a significar. Ora, a projeção de um leitor é o exato oposto do pressuposto do monólogo interior: a inexistência de um outro para quem o discurso se dirige e, portanto, a ausência da intenção de organizar os eventos, fatores que fazem dessa técnica uma das principais responsáveis pelo adensamento das relações internas na obra, as quais, muitas vezes, levam centenas de páginas para se consolidar. A crítica, portanto, quando estabelece essas relações, também impede um aspecto da fruição estética, já que atenua um dos principais efeitos de *Ulisses*: a suspensão, a abertura ou a complexidade do processo de significação, resultantes da estrutura de indeterminação já por nós referida. Assim, o preenchimento de lacunas como um fim em si parece uma traição ao espírito do romance. Os momentos de indeterminação, afinal, nem sempre possuem uma saída inequívoca, e seu sentido pode residir na própria indecidibilidade. É por meio das indeterminações, afinal, que *Ulisses* gera dentro de si os próprios mecanismos de sua permanência, pois são elas que asseguram a sua constante transformação, à medida que diferentes momentos históricos produzem novas camadas de significado, preenchendo de formas distintas uma lacuna já explicada ou não explicada ainda. Elas são, assim, responsáveis por permitir a diversidade de interpretações, garantindo a permanência de *Ulisses*: se a crítica, há muito tempo, tem lutado com a obra de Joyce, parece ter sido precisamente para um enfrentamento do tempo que ele a preparou. E é

por isso, também, que as indeterminações fazem ainda algo mais: permitem que uma interpretação de *Ulisses* seja tão verdadeira quanto o seu oposto.

As divergências frequentes, e até mesmo contraditórias, nas interpretações são resultados de duas esferas implicadas na indeterminação. A primeira delas refere-se ao aspecto objetivo, uma vez que as indeterminações decorrem de estratégias de composição que resultam, de forma direta ou indireta, na instabilidade semântica. Exemplos disso são a descontinuidade das vozes narrativas, a recusa de um narrador informador, a identificação do narrador com o personagem, a mistura do narrador com os personagens e o monólogo interior. A segunda dimensão das indeterminações diz respeito ao aspecto subjetivo, isto é, ao fato de que, devido a essas escolhas formais, o leitor se vê impossibilitado de estabelecer um sentido definitivo ou, ainda, o fato de que um leitor chega a uma conclusão enquanto outro, ao se deparar com o mesmo trecho, chega à outra. Tais instabilidades geram, ao menos, dois efeitos curiosos, quase opostos entre si: ou uma conclusão enfática subverte, de algum modo, a complexidade da obra, evitando os pontos indecidíveis, ou o gesto crítico se rende e abandona a tentativa de alcançar uma conclusão definitiva, limitando-se a um louvor vazio da complexidade e da multiplicidade semântica do texto.

Outro aspecto que contribui para a singularidade de *Ulisses* é sua tendência deliberada de negar e afrontar muitas convenções literárias. Essa postura foi um dos fatores que o tornou também uma crítica ao cânone literário, propondo sua reconfiguração. *Ulisses*, por um lado, incorporou temas que até então não eram considerados dignos de serem tratados pela literatura. É claro que parte do impacto de algumas cenas de *Ulisses* se perdeu com o tempo, uma vez que os leitores contemporâneos já estão acostumados a uma gama muito mais ampla de transgressões literárias. No entanto, na época, tais temas ainda eram novos, e *Ulisses*, ao abordá-los pela primeira vez, ampliou as fronteiras da representação; por outro lado, *Ulisses* também desafiou as formas tradicionais, impondo-se como uma obra de vanguarda tanto para os críticos quanto para o público. Esse caráter essencialmente modernista e transgressor é, muitas vezes, o que parte da crítica parece não aceitar.

Foi depois da leitura de *The New Bloomsday Book: A Guide Through Ulysses* (2009), de Blamires, que a ideia da crítica tagarela como uma reação à especificidade do modernismo nos ocorreu. Se considerarmos o argumento de Jameson (2016, p. 136), segundo o qual o modernismo corresponde a um momento social e histórico caracterizado também pelo fim do significado não problemático das coisas, podemos inferir que a expansão dessa experiência para o campo literário consistiu tanto no abandono do significado último como categoria inerente às obras (exemplificado pela ausência de um código moral ou de um narrador que tende a fornecer explicações), quanto na emergência do monólogo interior, uma resposta ao encontro inevitável com os mais variados elementos da realidade, elementos nem sempre motivados ou significantes. Não é por acaso, portanto, que Jameson associa essa condição a emergência da crítica simbólica para abordar as obras modernistas, uma reação a um contexto histórico e literário específico. Isso porque o simbolismo é capaz de atribuir significados concretos a quase tudo que compõe a narrativa. Ora, Blamires ilustra de maneira exemplar o que Jameson sugere. Tomemos como exemplo o início de *Telêmaco*, episódio a partir do qual Blamires chega a diversas conclusões: 1) a água com sabão, presente na vasilha, evoca a hóstia; os três assovios, o som do sino; 2) a aversão de Stephen ao banho é ligada à sua recusa do batismo, à sua incapacidade de se comprometer com uma mulher e de se envolver proficuamente com o fazer artístico; 3) a recusa em rezar por sua mãe é associada à rebeldia de Lúcifer

contra Deus; 4) Mulligan carrega uma conotação diabólica, e sua participação na abertura do romance é interpretada como um rito de sacrifício: o roupão “delicadamente sustentado atrás dele” se torna um rabo; o espelho quebrado (a arte irlandesa) e o intelecto de Stephen são oferecidos no altar projetado, e é como um demônio que ele chama Stephen do topo da torre, tentando persuadi-lo a se unir a ele para “helenizar” a ilha, instando-o a fazer uso de suas habilidades para arrancar algum dinheiro de Haines. Para Blamires, tudo isso converge para o paralelo entre “Telêmaco” e o episódio bíblico da tentação de Cristo.

A símilde e a elipse representam, com efeito, os recursos retóricos mais adequados para este ato interpretativo, que se priva de qualquer explicação sobre as conexões que estabelece. Embora as conclusões do crítico resultem de um deliberado esforço em direção à significação, o trajeto percorrido até ela permanece inexplorado. O paralelismo entre a rebeldia de Stephen e a de Lúcifer, sem dúvida, faz sentido, mas, para que ficasse claro ao leitor, precisaria ligar-se à imagem de Lúcifer como um artífice rebelde, que dominava o imaginário do jovem Stephen em *Um retrato do artista quando jovem*. Neste livro, a educação religiosa opressiva imposta a Stephen ainda na infância (exemplificada pelo impressionante sermão sobre o inferno) acaba se revertendo em sua antítese, um peremptório *non serviam* – ainda que carregado de culpa. No entanto, o crítico não desenvolve esses vínculos, nem fundamenta sua conclusão: ele se limita a expor, sem interpretar. De modo semelhante, ao julgar Mulligan como puramente diabólico, ele deliberadamente atribui os gestos e falas de Mulligan à maldade, ignorando as sutilezas e aspectos formais do episódio. A percepção negativa do leitor sobre Mulligan, afinal, provém do fato de que “Telêmaco” é narrado predominantemente sob a perspectiva de Stephen. Essa focalização interna age com tamanha força que faz os leitores desconsiderarem partículas adverbiais de modo, bem como outras ambiguidades que, se notadas, poderiam indicar, inclusive, certa afetividade de Buck Mulligan para com o ressentido amigo.

Existe, além disso, outro elemento problemático advindo dessa concepção de crítica simbólica: ela inevitavelmente desconsidera aquilo que resiste à simbolização, como os elementos escatológicos. Alguns exemplos são a meleca que Stephen, depois de se certificar que ninguém estava olhando, deposita “cuidadosamente” numa pedra ao fim de “Proteu”; a flatulência de Bloom quando, ao final de “Sereias”, percebe que o bonde que passa abafaria o barulho; ou, ainda, a cena emblemática de “Circe”, do cotovelo no ânus. Todos esses aspectos dificilmente se explicariam por meio do símbolo. Assim, diante de uma dessas cenas, Blamires não tem alternativa, a não ser o silêncio:

Stephen procura em vão o lenço emprestado por Buck Mulligan. Ele cutuca o seu nariz e deposita os resultados em uma pedra. Ele se vira em resposta a uma intuição profética (“Atrás. Talvez haja alguém”) que claramente prenuncia um encontro silencioso com Bloom no final da manhã [...]. O que ele vê em seguida tem um forte valor simbólico. Um navio de três mastros no mar; seus mastros, como três cruzes no horizonte, prenunciam a crucificação (Blamires, 2009, p. 15).

Essa postura, que confere significado as três cruzes do navio, mas que é incapaz de simbolizar a sujeira do nariz, limitando-se a mencioná-la, também desconsidera o comportamento contraditório de Stephen. Afinal, inicialmente, ele pensa “olhe quem quiser”, mas, em seguida, é dominado por certo pudor que o leva a se certificar de que realmente não havia ninguém o observando. Esse detalhe talvez seja tão relevante para o entendimento de

Stephen – que, na verdade, não é tão indiferente às convenções quanto aparenta – quanto o é o indício da chegada de Bloom para a estrutura do enredo. Interpretações como essa tendem, portanto, a estabelecer uma relação direta e inequívoca entre o desconhecido e o consagrado, ainda que essas relações sejam, muitas vezes, não unívocas e variadas. Ao conferir continuamente uma aura de erudição e sacralidade ao que é, ao menos em parte, também vulgar e absolutamente terreno, a leitura simbólica raramente atinge o cerne da obra. Isso porque ela substitui a criação de significado por uma simples transferência de sentido. Ao invés da instabilidade e da riqueza textual, que tornam o romance uma verdadeira fábrica produtora de sentido, foca-se no autor como demiurgo. Dessa maneira, o trabalho interpretativo corre o risco de se encerrar no autor, que teria antecipado e embutido intencionalmente o sentido identificado pela crítica. Ao se satisfazer com a clara identificação dos símbolos que Joyce incluiu em seu romance, a interpretação torna-se apenas uma forma de reconhecimento. Jerome Rothenberg (*apud* Perloff, 1981, p. 90) expressou essa questão ao comentar seu desconforto com a crítica sobre sua poesia: “minha própria resistência não é contra os símbolos em si, mas contra o simbolismo que substitui a interpretação pela mera apresentação”. Quando leituras como essas culminam na figura do autor, o resultado é menos negativo; com frequência, porém, elas culminam no próprio crítico, que acaba construindo uma leitura por meio da qual não apenas tudo possui um sentido, mas na qual todo sentido reflete algo sobre quem o propõe.

Embora seja inegável que leituras que visem a acessibilidade da obra são, sim, valiosas, também é evidente que sua crescente disseminação, especialmente no caso de *Ulisses*, reflete o enfraquecimento da nossa capacidade de apreciar uma esfera não diretamente relacionada ao já conhecido. Isso se torna claro não apenas quando a crítica, ao focar em temas religiosos, negligencia uma dimensão mais cotidiana e mundana do *Ulisses*, mas também quando o narra de forma tradicional, limitando-se a reestruturar a narrativa sob uma ótica realista. As passagens a seguir são extensas, mas fundamentais para ilustrar o procedimento. O primeiro excerto se refere a “Telêmaco”; o segundo, a ‘Nestor’, quando Stephen observa seu aluno Sargent.

[...] Mulligan desaprova seriamente Stephen por ter se recusado a confortar sua mãe rezando em seu leito de morte. Por causa da reputação de Stephen, Mulligan foi proibido por sua tia de ter contato com ele. A repreensão de Mulligan traz de volta a Stephen a memória de um sonho que ele teve logo após a morte de sua mãe, no qual ela apareceu para ele em suas roupas funerárias. Essa memória assombra Stephen intermitentemente ao longo do dia e, de fato, domina sua mente no momento de crise do episódio de Circe, ele próprio o episódio de crise do livro. [...] Mulligan ironicamente começa a cantar a mesma música que Stephen cantou para sua mãe, a seu pedido especial, em seu leito de morte (“Canção de Fergus”, de Yeats). Esta canção, também, volta à mente de Stephen em momentos posteriores de crise. Aqui ele relembraria a cena do leito de morte, depois os momentos da vida de sua mãe desde a infância, algumas das lembranças dela que lhe foram transmitidas [...] e isso leva a uma lembrança mais completa e detalhada de seu reaparecimento fantasmagórico em seu sonho, quando a agonia de sua morte e seu fracasso em induzi-lo a rezar são reencenados em grotesco terror (Blamires, 2009, p. 4-5).

[Sobre Sargent]: Stephen nota sua falta de atratividade desleixada, mas é gentil com ele, pensando em como a mãe do menino deve tê-lo amado apesar de sua

feira. Ele se pergunta se talvez o amor materno seja a única realidade segura da vida [...]. Deasy entra. Ele paga a Stephen seu salário, £ 3 12s., e lhe dá bons conselhos sobre o cuidado com o dinheiro e a necessidade de economizar, citando a frase de Shakespeare “Coloque dinheiro na sua bolsa”. Mas Stephen reconhece isso como uma máxima de Iago, não de Shakespeare – em suma, a máxima do tentador. Deasy atribui o sucesso e o poder dos ingleses à sua prudência com o dinheiro, ao orgulho de não se endividar. Desafiado sobre sua própria situação financeira, Stephen se lembra com tristeza da história de suas próprias dívidas, e seu salário começa a parecer pequeno. Olhando para o retrato de Eduardo VII sobre a lareira, Deasy se entrega aos clichês políticos tolerantes do Unionista. Em seguida, ele pede a Stephen que leve uma carta à imprensa para publicação, contando com a familiaridade de Stephen com os círculos literários de Dublin. Ao terminar de escrevê-la, Stephen estuda as fotos de cavalos nas paredes, lembrando as tentativas vãs de Cranly de interessá-lo por corridas e apostas. O fato de Stephen estar fora do mundo das corridas de cavalos e jogos de azar é notável, pois a corrida Ascot Gold Cup se tornará um tema dominante, simbolizando a busca masculina pelas mulheres e pelo sucesso (Blamires, 2009, p. 9, inserção nossa).

Nos dois trechos o discurso indireto predomina, tomando tanto o lugar do discurso indireto livre quanto do monólogo interior. Como resultado, as relações, que no livro são sutis, entre o que é observado no entorno (e, assim, só brevemente indicado pelo narrador) e as associações mentais que essa observação gera, tornam-se claras e explícitas. As cenas são realisticamente descritas, e várias delas, que o leitor acessaria exclusivamente por meio da ação (como o diálogo na sala do diretor), se tornam objetos da narração. De uma narração, vale notar, tendenciosa: Deasy oferece *bons conselhos* sobre economia, Mulligan canta *ironicamente* e Stephen recorda *com tristeza* suas dívidas. Por fim, aquilo que no texto aparece apenas como uma afirmação de Buck Mulligan – “A tia acha que você matou a tua mãe, ele disse. Por isso que ela não quer que eu me dê com você” – converte-se em: “Por causa da reputação de Stephen, Mulligan *foi proibido pela tia de se aproximar dele*”. Em resumo, pode-se dizer que a reconstituição do enredo é o gesto essencial de ambos os trechos (que exemplificam a obra de Blamires como um todo), mesmo quando a própria estrutura narrativa do romance esforça-se por ocultá-lo. A redução da participação do narrador é inversamente proporcional ao aumento da intervenção da crítica, que, ansiosa por preencher lacunas e vazios, assume o seu papel. A indústria cultural, como sabemos, é avessa a experimentações formais e está principalmente centrada no enredo, em questões de conteúdo, e parece que a “indústria” acadêmica de *Ulisses* segue, *mutatis mutandis*, uma lógica similar.³

Grande parte, porém, da experiência estética que *Ulisses* proporciona deve-se à exigência de que os leitores construam gradual e, muitas vezes, parcialmente o que é apresentado. Um exemplo notável dessa dinâmica de reconstrução é o próprio protagonista. A imagem física de Bloom só pode ser mentalmente montada pelo leitor de forma parcelada: a expressão “xícara bigodeira” (Joyce, 2012, p. 173) é um sinal de que ele possui bigode, ao passo que “pernas de uma cegonha espaventada” (Joyce, 2012, p. 177) indica sua magreza, enquanto “um rosto com olhos negros meditativos” (Joyce, 2012, p. 227) oferece outra de suas caracteri-

³ O termo “Joyce Industry” já foi canonizado na crítica joyciana. Ele se refere à enxurrada de publicações sobre o autor que vêm se acumulando nos 100 anos de existência do romance, e que não raro parecem ser motivadas primordialmente por interesses comerciais. Para uma discussão recente sobre o *modus operandi* da indústria cultural, cf. Durão (2024).

zações parciais no momento em que, em “Hades”, o narrador dele se distancia, abandonando brevemente a narração sob sua perspectiva. A alternância entre descrições focalizadas e o monólogo interior promove uma fragmentação do corpo, que raramente se apresenta de forma completa, exceto pela reconstrução mental do leitor. Gertrude Stein (*apud* Perloff, 1981, p. 90) parece ter notado esse desvio na representação dos personagens – que pode ser denominado de uma negação de uma prosa realista – quando, em uma entrevista, afirmou que o século XX consumia mais biografias do que romances, pois a literatura deixou de criar realisticamente os personagens. Coube, assim, às biografias o papel de último reduto artificial de um modo ultrapassado de apresentar os “indivíduos”. É justamente esse trabalho de reconstrução mental, que pode ser uma fonte de prazer, que é negado ao leitor quando o acesso às notas ocorre antes ou simultaneamente à leitura de *Ulisses*. Quando isso acontece, o romance perde o grau de especificidade que o distingue da escrita realista, que fornece diretamente as informações; por isso, argumentamos que essa abordagem crítica pode acabar impedindo que o romance seja lido *nos seus próprios termos*.

De maneira similar, as notas reduzem os efeitos de sentido que emergem com o uso do monólogo interior. A fragmentação e disruptão causadas pelo uso do monólogo interrompem o desenvolvimento linear dos eventos, pois fazem com que as conexões entre os fatos sejam, a princípio, apenas potenciais. Como o emprego desta técnica prevê uma série de deslocamentos, sobreposições e ausências, as frases nos dão a impressão de que há quase sempre algo pressuposto, mas não dito. Em resumo, é como se ouvíssemos uma conversa marcada pela intimidade e que, portanto, permite a ocultação de um nome, de uma palavra ou fato, porque já se sabe sobre o que ou quem se fala. Não seria exagero, afinal, considerar o monólogo interior como uma espécie de diálogo do personagem consigo mesmo. Por isso, em um primeiro momento, a sensação do leitor é de vazio e de desconexão, como se violasse uma correspondência alheia. É, assim, quase impossível decidir qual ou quais de suas partes são relevantes. Essa compreensão só é alcançada após algum tempo de imersão na mente do personagem, à medida que certos temas, porque aparecem recorrentemente, vão se mostrando essenciais. Invenções estruturais como essa modifcam substancialmente a experiência de leitura e são fundamentais para a verossimilhança psicológica. O artifício de obrigar o leitor a esperar várias linhas, páginas ou até vários episódios para entender uma associação ou para decifrar o seu sentido serve essencialmente à intenção de simular o *modus operandi* da própria mente: também a memória mantém sensações e ideias em suspensão até reaparecerem de forma inesperada.

Da mesma forma, a descontinuidade no monólogo simula os aspectos inarticulados que tornam a consciência de um indivíduo um mistério para a coletividade. A fusão entre narrador e personagem (resultado da intensa conjunção entre essas duas esferas) interfere na objetividade e na clareza que comumente caracterizam o discurso do narrador, modificando a maneira familiarizada como o leitor normalmente recebe o discurso do narrador. Podemos tomar como exemplo dessa desfamiliarização a relação simbiótica entre o narrador e Stephen, que gera recursos retóricos como aliterações e assonâncias. Esse processo faz com que o aspecto composicional se sobressaia ao referencial, já que o foco se desloca da significação para o jogo de significantes; o leitor, ao adotar uma visão meramente centrada no conteúdo – ou seja, orientada exclusivamente pelo enredo –, pode deixar de lado essa experiência sonora e poética dentro da prosa. Mas *Ulisses* exige ainda algo mais do seu leitor: uma convivência com elementos que podem permanecer suspensos temporariamente

(como no caso do “Jogafora” [Throwaway]) ou indefinidamente em aberto (como é o caso do mackintosh). O modo obcecado como esses elementos são interpretados e o desconforto que provocam na leitura refletem a rejeição à quase tudo que esteja desprovido da obrigação de representar. Perloff (1981, p. 44) evoca, a respeito disso, uma citação interessante de René Magritte. De acordo com Magritte, os que buscam significados para tudo são incapazes de capturar a poesia e o mistério: “certamente sentem o mistério, mas querem livrar-se dele. Quando se perguntam ‘o que isso significa?’, expressam o desejo de que tudo seja significável. No entanto, ao não rejeitar o mistério, novas perguntas podem ser feitas”.

É precisamente desse modo de ler que se precisa se desvincilar. E a literatura modernista, com seu modo de funcionamento ao mesmo tempo inaudito e singular, contribui para isso. Ao não se prestar a interpretações unívocas, fragmenta, multiplica e dispersa possibilidades de leitura. O reconhecimento dessa particularidade permite a compreensão da literatura não apenas como conteúdo a ser assimilado, mas também como uma forma a ser vivenciada; uma modalidade de escrita com a qual é prazeroso se engajar e se envolver. Em oposição ao ideal de clareza total que fundamenta certas leituras orientadas por alguns guias, pela crítica simbolista e até mesmo pela academia, o processo de descoberta. Muito do que é percebido como dificuldade em *Ulisses* se resume à frustração de nossas expectativas como leitores de obras realistas. Na verdade, o que ele oferece é uma forma nova de fruição. Em nossa sociedade utilitarista, não é difícil compreender por que a dificuldade (o esforço de reconstrução, a paciência) é frequentemente vista como algo negativo, enquanto a facilidade e a ausência de reflexão são associadas ao lazer e ao entretenimento. *Ulisses* subverte essa dicotomia social e psíquica, pois, uma vez que o leitor penetra seu universo e aceita o tipo de fruição que ele propõe, ele o recompensa. Boa parte do encanto de *Ulisses* reside justamente no trabalho e na paciência exigidos para decifrá-lo. Uma vez finalizado esse minucioso processo de reconstrução, o personagem e sua interioridade emergem com uma profundidade que ultrapassa a descrição realista. O resultado é, portanto, surpreendente e significativo, pois *Ulisses* cria personagens definitivamente marcantes e inesquecíveis. “Se me perguntassem qual o personagem mais completo da literatura desde Shakespeare e Cervantes, eu não hesitaria: ‘Poldy é o mais fecundo e levaria meu voto’, observou outro Bloom, o Harold (Bloom, 2003, p. 543). Booker (1995, p. 181) igualmente opina que “os personagens de *Ulisses* estão entre os mais vívidos e convincentes de toda a literatura”. A ilusão antropomórfica, isto é, a impressão de que há pessoas reais por trás das palavras, surge de uma disposição específica do material verbal que nos leva a projetar sobre os personagens características humanas, mesmo que eles sejam, essencialmente, linguagem. Como defende Durão (2012, p. 179), o prazer resultante desse tipo de leitura, mais exigente, confronta a concepção de prazer difundida na nossa sociedade. Ao integrar, na leitura, esforço e prazer, a literatura se aproxima de “uma utopia do trabalho como dissolução de sua oposição ao lazer”.

A postura puramente explicativa e reconstitutiva se opõe precisamente a isso quando parte de uma perspectiva que concebe a obra como conteúdo e a dificuldade como obstáculo: a ideia central é que o romance se tornará prazeroso assim que seu enredo for totalmente compreendido, ainda que isso ocorra às custas da sua especificidade formal. Nossa ponto, pelo contrário, é o de que as obras podem ser apreciadas mesmo quando (e também por causa disso) mantêm certa dificuldade e exigem abundante paciência. Em um mundo onde quase toda forma discursiva objetiva simplesmente a assimilação rápida, o das redes sociais, da propaganda, da persuasão que visa o consumo e a manipulação, a incompreensão

e a desaceleração se tornam experiências cada vez mais raras e, por isso mesmo, relevantes (Durão, 2022, p. 719-736).

Diante disso, vale destacar, então, o que fica da reflexão aqui desenvolvida: *Ulisses* é, antes de tudo, uma obra viva, cuja força reivindica, por um lado, a interpretação a partir da elucidação textual e, por outro, a consciência sobre as razões da tagarelice despropositada. Portanto, é fundamental avaliar se o preenchimento de lacunas, a elucidação, o estabelecimento de paralelos e a detecção de símbolos – ações frequentemente favorecidas por *Ulisses* – servem à interpretação e à construção de novas ideias sobre a obra, ou se atendem a outros interesses, como os da indústria da cultura ou os de um *Ulisses* como puro capital simbólico. Se tomarmos como exemplo os diferentes críticos aqui mencionados, percebemos o contraste entre suas abordagens: o gesto de Kenner (1974), em “Circe” – de estabelecer correspondências, recontar certos eventos e evidenciar aquilo que não é imediatamente perceptível – está subordinado à hipótese de que o ponto de vista do personagem resiste à supremacia dos estilos; o trabalho de Gifford e Seidman (1988), por sua vez, embora elucidativo, converte-se em um acúmulo de explicações desconectadas de um propósito crítico maior; em outros guias de leitura, como o de Blamires, a intenção parece ser tornar o romance palatável, evidenciando a sua grandiosidade e erudição e favorecendo uma espécie de valorização e legitimação da obra no imaginário cultural; nesses casos, a referência e a explicação surgem como um elogio à complexidade e à simbologia do romance. O fato de que o próprio Joyce tenha promovido projetos desse tipo indica que, mesmo um romance vanguardista, que desafiou os padrões convencionais de criação e de recepção literárias, teve, em certo sentido e de outra maneira, de se ajustar às expectativas da crítica e do público, assegurando previamente a existência de significados. Que esses projetos continuem existindo, porém, de modo tão veemente, é sinal de que a obra subverteu um padrão narrativo que continua tão predominante a ponto de a crítica considerar imprescindível emulá-lo, e a ponto de os leitores acharem essencial a ele recorrer.

Diante disso, só resta uma defesa enfática da interpretação: o gesto de explicar, de detalhar e de recontar *Ulisses* é produtivo quando serve ao pensamento, à interpretação, à elaboração de uma hipótese crítica. Caso contrário, ele se transforma em mera tagarelice, um discurso circular que serve apenas a si mesmo, ou à indústria cultural da alta cultura.

Referências

BLAMIRES, Harry. *The New Bloomsday Book: A Guide Through Ulysses*. New York: Routledge, 2009.

BLOOM, Harold. *Gênio*. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Objetiva, 2003.

BOOKER, M. Keith. *Joyce, Bakhtin and the Literary Tradition: Toward a Comparative Cultural Poetics*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Modernismo e coerência: quatro capítulos de uma estética negativa*. São Paulo: Nankin Editorial, 2012.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Em defesa da dificuldade. In: JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução e organização de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2022. p.719-726.

DURÃO, Fabio Akcelrud. Indústria cultural. In: JOBIM, José Luís; ARAUJO, Nabil. *Novas palavras da crítica (III)*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2024. p. 229-245.

DURÃO, Fabio Akcelrud. *Metodologia de pesquisa em literatura*. São Paulo: Parábola, 2020.

GIFFORD, Don; SEIDMAN, Robert J. *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. Berkeley: Los Angeles: London: University of California Press, 1988.

JAMESON, Frederic. *The Modernist Papers*. London: Verso, 2016.

JOYCE, James. *Ulysses*. Tradução de Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2012.

JOYCE, James. *Ulysses. The Gabler Edition*. New York: Random House, 1986.

JOYCE, James. *Dublinenses*. Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2013.

KENNER, Hugh. *Joyce's Voices*. Berkeley: University of California Press, 1978.

KENNER, Hugh. Circe. In: HART, Clive; HAYMAN, David (ed.). *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1974. p. 341-62.

PERLOFF, Marjorie. *The Poetics of Indeterminacy: Rimbaud to Cage*. United States of America: Princeton University Press, 1981.

PERUCHI, Camila Hespanhol. *Ulysses e o monólogo interior: consequências e origens*. Tese de doutorado (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2022.

Luto e precariedade em *Ao farol*, de Virginia Woolf

Mourning and Precariousness in Virginia Woolf's To the Lighthouse

Marcela Filizola

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
(UERJ) | Rio de Janeiro | RJ | BR
FAPERJ
marcelafilizola@letras.ufrj.br
<https://orcid.org/0000-0003-2966-1446>

Resumo: Este artigo se propõe a refletir sobre o interlúdio do romance *Ao farol* [*To the Lighthouse*], de Virginia Woolf, que marca uma passagem de tempo de dez anos durante a qual a casa de veraneio da família Ramsay se encontra vazia conforme a Europa vive o período da Primeira Guerra Mundial. Busca-se pensar o contraste entre a guerra e a invasão da casa por intempéries e de que modo humano e não humano são apresentados ao longo dessa década. Em conversa com Judith Butler, Sigmund Freud, Ann Banfield, entre outros nomes, o trabalho também explora as noções de luto e precariedade na terceira e última parte do romance de Woolf.

Palavras-chave: Virginia Woolf; *Ao farol*; guerra; luto; precariedade.

Abstract: This article reflects on the interlude of Virginia Woolf's novel *To the Lighthouse*, which marks a ten-year period during which the Ramsays' summer home is empty while Europe experiences the First World War. It considers the contrast between the war and the invasion of the house by storms, as well as how human and nonhuman lives are portrayed throughout this decade. In conversation with Judith Butler, Sigmund Freud, and Ann Banfield, among others, the work also explores the notions of mourning and precariousness in the third and final part of Woolf's novel.

Keywords: Virginia Woolf; *To the Lighthouse*; war; mourning; precariousness.



Em *A força da não violência* (2020), ao tentar imaginar futuros possíveis a partir de sua filosofia ético-política, Judith Butler (2021, p. 63) escreve: “Trata-se de uma luta aberta, necessária para preservar nossos laços de tudo aquilo que, neste mundo, tem o potencial de destruí-los”.¹ No mesmo texto, Butler (2021, p. 39-40) comenta a respeito do estado de natureza na visão hobbesiana como uma ficção para a criação do indivíduo, observando como a narrativa é erigida com base no mito sobre a aparição desse indivíduo primeiro e sem origem, uma vez que sua história começa no meio, com o apagamento da infância e das vidas necessárias para que esse ser – naturalmente um homem – sobreviva. Suas ponderações acerca das narrativas produzidas pelo pensamento político liberal procuram demonstrar o que é preciso apagar e excluir para que seja elaborada essa representação hegemônica – que não é possível sem as marcações historicamente construídas de gênero e raça –, bem como para que se crie uma história iniciada com a “masculinidade adulta atemporal” (2021, p. 48).

Reinterpretar a história e as estruturas que mantêm essas hierarquias é um movimento que a escritora inglesa Virginia Woolf também faz em sua obra ficcional e ensaística. Ao elaborar questões de gênero e classe que foram excluídas ou estão à margem do pensamento filosófico ocidental, a escrita de Woolf parece abrir uma conversa com a contemporaneidade. Embora com privilégios, suas visões ético-políticas como mulher eram as de uma *outsider*, pois as mulheres não tinham o mesmo acesso à educação e ao mundo público que os homens, conforme ela mesma diz em seu ensaio de 1938, *Three Guineas* – ou *Três guinéus* (2019), como foi traduzido por Tomaz Tadeu –, ao enfrentar a ascensão fascista na Europa que culminou na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A escritora era crítica aos sistemas nacionalistas e capitalistas dominantes que operavam então e que prevalecem ainda hoje. Sua visão não se restringia às guerras de seu tempo, mas a uma forma de ver e estar no mundo e à transmissão de conhecimento.

Em “Bordado e costura do texto” (1983), a escritora argentina Tamara Kamenszain (2021, n.p.) menciona o ensaio de Woolf de 1929, *A Room of One's Own* (Um teto todo seu, em uma das traduções brasileiras), e a conexão destacada pela autora entre a escrita das mulheres e suas mães, reforçando que “é no contato com a mãe que se desarma a frase”. Para repensar a realidade, para ver o mundo de modo diferente, é preciso lutar com o pensamento, desarmando a sentença patriarcal e unindo-a às possibilidades trazidas por vozes silenciadas, como Woolf procura fazer em sua escrita. Acredito que é na tentativa de buscar outra epistemologia que as obras de Virginia Woolf apresentam contemplações a respeito deste estar diante do mundo, mas também em constante separação, evidenciando a dificuldade e vontade de conhecermos aquilo que nos cerca. Em seu trabalho, observamos um jogo que coloca em xeque a própria noção de sujeito unitário e de verdade, procurando sublinhar “a natureza dinâmica do ato de pensar e a necessidade de restabelecer movimento no coração do pensamento”,² conforme escreve Rosi Braidotti (2011, p. 7, tradução própria) em *Nomadic Theory*.

¹ As ideias desenvolvidas neste texto são um desdobramento dos artigos “A linha que atravessa o quadro: da solidão à intimidade em *To the Lighthouse*” (Cadernos de Letras, UFF, 2019) e “Virginia e Francesca, ela e eu: lugares comuns” (Revista Letras, UFF, 2023), além de fazerem parte de minha tese de doutorado *Virginia Woolf & Francesca Woodman: movimentos do pensamento*, defendida em 2022 no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, UFRJ, sendo desenvolvida com bolsas CAPES (2018-2020) e FAPERJ Doutorado Nota 10 (2020-2022). Disponível em: <https://tinyurl.com/t7rm8fx9>.

² “[...] the dynamic nature of thinking and the need to reinstate movement at the heart of thought [...]” (Braidotti, 2011, p. 7).

Neste artigo, eu gostaria de refletir sobre o interlúdio do romance de Woolf publicado em 1927, *To the Lighthouse – Ao farol* (2016), na tradução de Tomaz Tadeu para o português brasileiro. Há três partes na narrativa em que acompanhamos a família Ramsay e seus convidados em uma casa de veraneio na Ilha de Skye, na Escócia: “A janela”, “O tempo passa” e “O farol”. Conforme lembra Michelle Levy (2004, p. 152) no artigo “Virginia Woolf’s Shorter Fictional Explorations of the External World: ‘closely united... immensely divided’”, “O tempo passa” foi publicado isoladamente um ano antes do romance, e Woolf sabia que o texto continha uma “qualidade poética” que ajudava a estabelecer a separação e independência do mundo não humano do humano. Podemos notar no interlúdio que o tom da narrativa se modifica e já não vemos pensamentos humanos tomando forma. Ainda que esta seção do romance marque o período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), não há tantos detalhes sobre isso. Os acontecimentos entre colchetes nos dão informações pontuais sobre personagens e expõem as ausências que acometem a vida da família Ramsay – desde a perda de Andrew Ramsay, que morre na guerra, às mortes de Mrs. Ramsay e de sua filha Prue.

A janela parece se assemelhar neste romance à janela do conto de Woolf “A Haunted House” (1921), “ora permitindo a entrada do mundo exterior, ora refletindo apenas o que já existe na casa”, conforme comenta Davi Pinho (2019, p. 4-5) no artigo “O conto de Virginia Woolf – ou ficção, uma casa assombrada”. O material possibilita que vejamos ambos os lados, pois muda de acordo com a luz refletida, servindo tanto para apartar o mundo externo quanto para assegurar que ele seja visto, tal qual ocorre na primeira parte de *Ao farol* quando a matriarca e James, seu caçula, olham para fora e imaginam a ida ao farol. Contudo, é também um objeto que mescla dentro e fora em seu reflexo, ou pode ainda funcionar como um espelho que reflete o interior da casa, dependendo da maneira como a luz bate no vidro. Tendo em mente que a primeira e a terceira parte do romance concentram-se em momentos que transcorrem ao longo de uns dias, enquanto o interlúdio é uma passagem de uma década na qual praticamente não temos presença humana, gostaria de sugerir uma leitura de “O tempo passa” como o instante de mudança da transparência da janela que vê o mundo exterior (o farol ao longe) para o mesclar dos espaços interno e externo, de modo a criar a suspensão temporal que perdura por dez anos, quando dentro e fora são um, ou melhor, quando tal distinção já não faz sentido. Há um exercício não linear nessa seção do romance, em que uma década não contém dias demarcados, e sim essa mistura de luminosidades e sons, de humano e não humano, quebrando hierarquias de tempo e espaço.

Graficamente, cria-se outra separação no texto: a ilha de um lado, onde as fronteiras entre interno e externo se misturam e acompanhamos a força da natureza e do não humano na casa, e, entre colchetes nos capítulos, a vida de personagens fora da propriedade e da ilha – espaços onde a linearidade é preservada. As notícias da família e da vida fora da ilha cavam buracos no romance, como janelas que interrompem a prosa poética do interlúdio. Com suas histórias de morte e barbárie, os colchetes dão a ver esse momento sombrio por meio de frases curtas e objetivas que parecem se desdobrar em um tempo outro ao longo dos dez anos em que a casa de veraneio sobrevive, persiste, porém, sem conseguir se distinguir do mundo exterior. Podemos refletir acerca da questão filosófica de Mr. Ramsay sobre “[s]ujeito e objeto e a natureza da realidade”, como descreve seu filho, ou, dito de outra maneira, sobre uma mesa de cozinha quando não há ninguém observando³

³ “Subject and object and the nature of reality,’ Andrew had said. And when she said Heavens, she had no notion what that meant. ‘Think of a kitchen table then,’ he told her, ‘when you’re not there.’” (Woolf, 2020 [1927], n.p.)

(Woolf, 2016 [1927], n.p.) para considerar o que é a janela sem o humano, uma vez que é tanto uma construção quanto um limiar humano.

Nesta passagem de tempo de uma década, vemos como a força da natureza se contrapõe à guerra que “destrói todos os laços comunitários entre os povos que combatem uns aos outros, e ameaça deixar um legado de amargura que por longo tempo tornará impossível o restabelecimento dos mesmos”, tal qual escreve Sigmund Freud (2010, p. 161) no ensaio “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, de 1915. Natureza e Homem (ela e ele) são colocados em conversa em “O tempo passa”, com a natureza demonstrando uma força destrutiva e anárquica de outra ordem, que não se equipara à violência dos campos de batalha e que questiona essa posição de soberania do homem dito civilizado. Ainda que nas duas situações haja perda, vemos que na propriedade é um momento de contato entre as coisas, de perda de si, ou seja, a temporalidade é marcada por sua possibilidade de continuar gerando vida. Se os efeitos devastadores das tempestades e dos ventos apontam para a imortalidade no sentido de um processo cíclico que destrói e reconstrói, a violência bárbara e cruel da guerra resalta as mortes infligidas a outros homens em um mundo considerado civil, ainda que essa violência não seja nova, lembrando o histórico europeu de invasão e colonização.

Nesse sentido, me pergunto se “O tempo passa” seria um momento de subversão do enquadramento epistemológico dominante,⁴ uma vez que o “palco” é dado para aqueles que não deveriam ocupar a casa – as intempéries, os animais, a trabalhadora. Seria colocar partes da guerra que estava ocorrendo no continente europeu entre colchetes um modo de explorar a fragilidade e a porosidade da divisão entre dentro e fora, bem como outra temporalidade, que procura dar a ver simultaneamente o tempo em suspensão na ilha e o tempo da violência humana e da morte no combate, trazendo para a cena também a quebra dos colchetes e a invasão do tempo de guerra com uma mancha de sangue que toma as águas da praia?

Quando o futuro se torna sombrio em *Ao farol* e está muito escuro para distinguir mar e terra (Woolf, 2016 [1927], n.p.), o interlúdio do romance começa. A partir do breu, entramos em um período de indistinção, em que forças da natureza invadem o que antes era um espaço seguro, com fronteiras demarcadas. Aqueles que haviam ocupado a casa na seção “A janela” são indicados nesse momento apenas por vestígios – as roupas deixadas, os objetos abandonados –, o que evidencia um tempo influenciado pelo não humano e por instantes de luz e sombra proporcionados pela janela ao permitir que a iluminação entre e que o farol mostre, momentaneamente, um caminho:

O lugar estava entregue à destruição e à ruína. Apenas o raio do Farol entrava nas peças por um instante, enviava seu súbito esplendor sobre a cama e a parede na escuridão do inverno, examinava com equanimidade o cardo e a andorinha, o rato e a palha. Nada agora lhes opunha resistência; nada lhes dizia não (Woolf, 2016 [1927], n.p.).⁵

⁴ Ver BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

⁵ “The place was gone to rack and ruin. Only the Lighthouse beam entered the rooms for a moment, sent its sudden stare over bed and wall in the darkness of winter, looked with equanimity at the thistle and the swallow, the rat and the straw. Nothing now withstood them; nothing said no to them.” (Woolf, 2020 [1927], n.p.)

As questões colocadas pelos objetos e pela natureza à medida que a casa é invadida e se torna permeável são aquelas que têm o “tempo à sua disposição”,⁶ como escreve Woolf (2016 [1927], n.p.), enquanto as interrupções lidas entre colchetes apontam para uma temporalidade marcada não apenas por perda e luto, mas também por um ataque à interdependência de uma vida comum. Podemos pensar a partir de Maurice Blanchot (2005, p. 17) que a casa sugere um tempo experimentado

como espaço e lugar vazio, isto é, livre dos acontecimentos que geralmente o preenchem. [...] o que é tudo isso, afinal? É o próprio tempo da narrativa, o tempo que não está *fora*, mas que se experimenta como um *exterior*, sob a forma de um espaço, esse espaço imaginário onde a arte encontra e dispõe seus recursos.

Woolf parece marcar a necessidade de se viver o desfazimento da casa quando não há um “eu” presente, para que então o quadro de Lily Briscoe, pintora e uma das hóspedes dos Ramsay, seja finalizado e outra visão possa surgir, uma que nos dê o percurso da janela – título da primeira parte do romance e ponto que nos dá uma perspectiva do farol – ao farol de fato – a última parte da narrativa. O interlúdio, assim como a linha que finaliza a pintura da artista, marca um corte necessário para que se crie um deslocamento e um entrelaçamento entre binômios e imagens fixas – a janela e o farol, interior e exterior, humano e não humano, passado e presente –, servindo como uma cisão que é também, paradoxalmente, uma linha de passagem para atar as duas pontas da narrativa. A própria Woolf descreve e desenha a estrutura do romance como “dois blocos unidos por um corredor” (1925, tradução própria),⁷ pois, ainda que haja uma década entre “A janela” e “O farol”, o tempo está, de certa maneira, congelado e se expande no espaço da casa, desviando o olhar da guerra, porém marcando a precariedade da vida ao inserir os acontecimentos no continente europeu de outro modo. No ensaio “*To the Lighthouse’s Use of Language and Form*”, Jane Goldman (2015, p. 33) sugere também a possibilidade de o desenho de Woolf ser pensado como um “I” deitado, aproximando-se da reflexão que a escritora inglesa desenvolveria posteriormente em *Um teto todo seu* ao pensar o “I” (eu) masculino como aquilo que bloqueia tudo a seu redor (2014 [1929], n.p.).

Acredito que seja possível ler “O tempo passa” como um ponto de fratura – uma janela que nos leva para outra lógica, bem como outra temporalidade e materialidade, criando outras janelas dentro dela –, uma vez que a casa deixa de ser estanque e vive sua nudez e seu encontro com a noite. Ou seja, esse momento de suspensão temporal – que separa dois momentos com um acontecimento histórico enquanto também os costura com a passagem do tempo marcada pelo corredor – torna-se necessário para que ocorra uma abertura para o desfecho da narrativa, podendo ser lido como um “momento espectral”, que é, segundo Jacques Derrida (1994, p. 12-13),

um momento que não pertence mais ao tempo, caso se compreenda debaixo desse nome o encadeamento das modalidades do presente (presente passado, presente atual: ‘agora’, presente futuro). Estamos questionando neste instante, estamos nos interrogando sobre este instante que não é dócil ao tempo, pelo menos ao que assim chamamos.

⁶ “[...] (gently, for there was time at their disposal) [...].” (Woolf, 2020 [1927], n.p.)

⁷ “Two blocks joined by a corridor.” Ver “Notes for Writing”, Berg Materials, 1925. Disponível em: <http://www.woolfonline.com/?node=content/image/gallery&project=1&parent=6&taxa=16&content=732>.

O interlúdio de *Ao farol* é marcado por breves questionamentos entre o vento e os objetos, entre o vento e a casa, enquanto “[a] beleza e a quietude apertaram-se as mãos no quarto [...]” (Woolf, 2016 [1927], n.p.).⁸ Eles sussurram perguntas que perpassam todo o romance: “Irão vocês extinguir-se? Irão vocês perecer?” (2016 [1927], n.p.),⁹ e a resposta é que não, que irão permanecer. A escuridão, as plantas e as chuvas vagam pela propriedade conforme a voz narrativa indaga sobre aliados e inimigos, sobre quanto tempo resistiriam (2016 [1927], n.p.). O silêncio de “O tempo passa” é rompido pelas mãos e pelo canto de Mrs. McNab, a trabalhadora de mais de setenta anos que vai limpar a casa dos Ramsay. O corpo de McNab é descrito como capenga e seu olhar nunca é direto. Seu canto e tagarelar, assim como sua figura desdentada, são “destituídos de sentido”¹⁰ (2016 [1927], n.p.) e sem lugar na história inglesa, indicando talvez uma impossibilidade de a personagem operar na lógica racional do indivíduo autossuficiente e privilegiado – no sentido de um homem público com acesso à educação que conduz o mundo à guerra, tal qual critica Woolf em *Três guinéus* –, mas é também a voz “da própria persistência” (2016 [1927], n.p.), o que abre espaço para outra ontologia, para um “eu” que não está voltado para si, vendo um mundo que o reflete, e sim em uma relação de distração, com uma persistência característica daquilo que não tem consciência, tal qual comenta Ann Banfield em *The Phantom Table* (2000, p. 348), ou que, na verdade, não tem a mesma consciência do homem branco europeu. Conforme aponta Stefanie Heine (2019, p. 124-125) em “Forces of Unworking in Virginia Woolf’s ‘Time Passes’”, Woolf escrevia o romance enquanto ocorria a Greve Geral de 1926 no Reino Unido, sobre a qual ela fala em seus diários (2020 [1980]). Heine (2019, p. 125) observa que no dia 6 de maio de 1926, ao contar sobre a greve, Woolf (2020 [1980], n.p.) menciona uma pergunta que lhe fazem a respeito de “quanto tempo [aquilo] vai durar” e retoma tal questão no romance a partir dessa mulher que limpa a casa vazia tomada pela natureza; uma mulher que está fora da sociedade e fora do centro de poder e hegemonia que levou à guerra, de modo que “[o] clima da greve, da inoperância, dos prejudicados, e a incerteza sobre o resultado e o fim se infiltram no texto” (Heine, 2019, p. 125, tradução própria).¹¹

Woolf traz considerações a respeito da hierarquia entre corpo e mente, questionando a própria base da civilização ocidental – literalmente construída por mãos invisíveis. McNab não precisa repensar os limites do corpo – um corpo cansado e sobrecarregado – porque o dela não é “uma placa de vidro liso, pela qual passa o olhar direto e claro da alma”, um corpo que, “exceto no que toca a uma ou duas paixões, como o desejo e a ambição, é nulo, negli-

⁸ “Loveliness and stillness clasped hands in the bedroom [...].” (Woolf, 2020 [1927], n.p.)

⁹ ““Will you fade? Will you perish?” (Woolf, 2020 [1927], n.p.)

¹⁰ “As she lurched (for she rolled like a ship at sea) and leered (for her eyes fell on nothing directly, but with a sidelong glance that deprecated the scorn and anger of the world – she was witless, she knew it), as she clutched the banisters and hauled herself upstairs and rolled from room to room, she sang. Rubbing the glass of the long looking-glass and leering sideways at her swinging figure a sound issued from her lips – something that had been gay twenty years before on the stage perhaps, had been hummed and danced to, but now, coming from the toothless, bonneted, care-taking woman, was robbed of meaning, was like the voice of witlessness, humour, persistency itself, trodden down but springing up again, so that as she lurched, dusting, wiping, she seemed to say how it was one long sorrow and trouble, how it was getting up and going to bed again, and bringing things out and putting them away again. It was not easy or snug this world she had known for close on seventy years” (Woolf, 2020 [1927], n.p., grifos meus).

¹¹ “The mood of the strike, of inoperativity, of the impaired, and the uncertainty about the outcome and end seeps its way into the text” (Heine, 2019, p. 125).

genciável e não existente" (2015 [1926], n.p.),¹² como criticado por Woolf em seu ensaio "On Being Ill", também de 1926, e traduzido por Leonardo Fróes como "Sobre estar doente". Para uma mulher e ainda mais para uma pessoa da classe trabalhadora, como Mrs. McNab, o corpo está presente, perdura; não há como contornar isso, o mundo é visto e sentido pelo corpo e pela mente, inseparavelmente. Podemos então nos perguntar: qual é a luta travada por Mrs. McNab? E quais consolos e esperanças ela encontra? Que rachadura é essa que permite que alguma luz passe e essa mulher sorria enquanto canta uma velha canção?

A trabalhadora, ao contrário dos místicos e visionários mencionados por Woolf em *Ao farol*, não tem o conforto de uma resposta (2016 [1927], n.p.).¹³ De todo modo, quais seriam suas perguntas? Nesse sentido, "O tempo passa" parece desmontar a própria questão filosófica do trabalho de Mr. Ramsay. Como a natureza, Mrs. McNab é uma força que se move contra o sistema, contra as probabilidades. O que o patriarca não consegue entender são os laços que unem uns e outros, humanos e não humanos. McNab "[continuar] a beber e a tagarelar como antes" não significa que ela não seja afetada pela perda, tanto as mortes quanto os efeitos materiais, como notamos enquanto ela limpa a casa e pensa nas mudanças trazidas pela guerra:

Mas, meu Deus, muitas coisas tinham mudado desde então (ela fechou a gaveta); muitas famílias tinham perdido seus entes mais queridos. Assim, ela estava morta; e o Sr. Andrew tinha sido morto; e a Sra. Prue, morta também, diziam, com o primeiro bebê; mas todo mundo tinha perdido alguém durante esses anos. Os preços tinham subido vergonhosamente e nunca mais tinham baixado (2016 [1927], n.p.).¹⁴

No capítulo seguinte ao de Mrs. McNab, surge uma das figurações da guerra por meio da imagem de um navio visto ao longe e de uma mancha escura na água parecida com sangue. É algo que aparenta querer invadir a praia. Notamos o contraste entre a harmonia das pessoas que passam e a calmaria do mar com "a silenciosa aparição [...] que chegou e desapareceu"¹⁵ e a mancha associada com morte e sangue, como ameaças iminentes que indicam o trauma que irá mudar a paisagem e o próprio entendimento de beleza do homem, conforme escreve Freud (2010, p. 188) em "A transitoriedade" (1916) a respeito da guerra. Essas marcas deixadas pela barbárie irão ressurgir na terceira parte do romance por meio da atmosfera de luto. Enquanto em seu texto Freud (2010, p. 186) observa e contesta a dificuldade de seu amigo poeta em aproveitar a beleza ao redor devido à "transitoriedade que era o destino de

¹² "[...] a sheet of plain glass through which the soul looks straight and clear, and, save for one or two passions such as desire and greed, is null, and negligible and non-existent [...]" (Woolf, 2020 [1926], n.p.).

¹³ "The mystic, the visionary, walking the beach on a fine night, stirring a puddle, looking at a stone, asking themselves 'What am I,' 'What is this?' had suddenly an answer vouchsafed them: (they could not say what it was) so that they were warm in the frost and had comfort in the desert. But Mrs McNab continued to drink and gossip as before." (Woolf, 2020 [1927], n.p.)

¹⁴ "But, dear, many things had changed since then (she shut the drawer); many families had lost their dearest. So she was dead; and Mr. Andrew killed; and Miss Prue dead too, they said, with her first baby; but everyone had lost some one these years. Prices had gone up shamefully, and didn't come down again neither." (Woolf, 2020 [1927], n.p.)

¹⁵ "There was the silent apparition of an ashen-coloured ship for instance, come, gone; there was a purplish stain upon the bland surface of the sea as if something had boiled and bled, invisibly, beneath." (Woolf, 2020 [1927], n.p.)

tudo", podemos pensar que Woolf joga com essa potência do efêmero defendida pelo psicanalista, pois expõe a impossibilidade de separação do caráter transitório daquilo que é belo.

Vemos a presença do espelho tanto na parte de Mrs. McNab, quando ela vê seu reflexo de soslaio, quanto no momento de aparição do navio. Nesta última, diante da guerra e de uma destruição que é vista com complacência pela natureza, a beleza externa já não é mais capaz de refletir a beleza interior. Não há mais como viver momentos de contemplação, pois "o espelho se partiu". Contudo, a meu ver, Woolf (2016 [1927], n.p.) termina esse capítulo com uma chave de como seguir em frente diante da experiência de guerra e violência, depois de o espelho quebrar, ao dizer entre colchetes: "[O Sr. Carmichael publicou, naquela primavera, um livro de poemas que teve um sucesso inesperado. A guerra, diziam as pessoas, tinha reavivado o interesse pela poesia.]".¹⁶ Seria a resposta por meio da literatura e da poesia, ao repensar a linguagem diante da barbárie, como se a impureza dessa materialidade permitisse outro modo de enxergar o mundo?

Na última seção do romance, "O farol", o olhar de Lily marca a passagem do tempo e o luto diante das perdas, mas também sublinha o fim da guerra ao ver um mar sem manchas. Ela acompanha o barco da família Ramsay conforme inventa uma narrativa, misturando-a às lembranças de Mrs. Ramsay. Desse modo, a personagem consegue ter sua visão:

O mar sem uma mancha, pensou Lily Briscoe, ainda de pé e passeando os olhos pela baía. O mar se estendia como seda ao longo da baía. A distância tinha um poder extraordinário; eles tinham sido tragados por ela, era a sua sensação, tinham ido embora para sempre, tinham se tornado parte da natureza das coisas. Estava tão calmo; estava tão quieto. Até mesmo o barco a vapor tinha desaparecido, mas o grosso rolo de fumaça continuava suspenso no ar e começava a arriar pesarosamente, como uma bandeira num ato de despedida (2016 [1927], n.p.).¹⁷

Refletindo sobre essa passagem de Lily Briscoe e sobre Mrs. McNab, podemos voltar mais uma vez à imagem da mesa de cozinha da filosofia de Mr. Ramsay. Assim como a mesa, Woolf não estaria afirmando a realidade dessa mulher e a realidade da arte? A autora parece estar justamente ressaltando o valor do não humano que persiste, como a própria casa e a canção de McNab, apontando a materialidade da música, da voz e da visão de Lily Briscoe como possibilidade de um mundo que difere daquele que levou à guerra. Para a escritora, essa voz e visão são anônimas, vindas de "Anon", uma noção explorada por Woolf em seus últimos escritos e recuperada pelo trabalho de pesquisa de Brenda R. Silver:

A voz que quebrou o silêncio da floresta foi a voz de Anon. Alguém ouviu a canção e a memorizou, pois mais tarde ela foi escrita, lindamente, em pergaminho. Assim, o cantor tinha seu público, mas o público estava tão pouco interessado

¹⁶ "[Mr. Carmichael brought out a volume of poems that spring, which had an unexpected success. The war, people said, had revived their interest in poetry.]" (Woolf, 2020 [1927], n.p.)

¹⁷ "[The sea without a stain on it, thought Lily Briscoe, still standing and looking out over the bay. The sea stretched like silk across the bay. Distance had an extraordinary power; they had been swallowed up in it, she felt, they were gone for ever, they had become part of the nature of things. It was so calm; it was so quiet. The steamer itself had vanished, but the great scroll of smoke still hung in the air and drooped like a flag mournfully in valediction.]" (Woolf, 2020 [1927], n.p.)

em seu nome que ele nunca pensou em dizê-lo (Woolf *apud* Silver, 1979, p. 382, tradução própria).¹⁸

Não cabe aqui recuperar todas as cenas de figuras que cantam em Woolf – que podem ser encontradas em *Jacob's Room* (1922), *Mrs. Dalloway* (1925) e *Orlando* (1928), por exemplo –, mas gostaria de enfatizar a repetição dessa imagem em sua obra talvez como indicação do lugar que a autora pretendia dar à literatura, buscando o apagamento do “eu” na materialidade da voz, sem apagar as subjetividades de um “ele” ou “ela” anônimos, como a mudança de perspectiva para a mesa de cozinha quando ninguém a vê, ou para a casa desabitada ou assombrada.

Há uma tensão entre os papéis de sujeito e objeto em “O tempo passa”, uma vez que, sem a necessidade de utilidade das coisas e mesmo de um tempo útil, observamos outra temporalidade, em que objetos deixam de ser objetos. Diferentemente de uma necessidade de estabelecer um lugar para o sujeito, esses momentos em que personagens deixam de ser indivíduos, como nas cenas de Lily Briscoe pintando, ou quando a natureza e o não humano assumem a cena no interlúdio do romance, parecem conter algo do que a autora entende por verdade, por mais passageiro que isso possa ser. Quando Woolf retira o sujeito da narrativa e mostra a insistência das coisas sem a necessidade da presença humana, o sujeito se reinscreve de outro modo no mundo, “[apresentando] uma realidade não afetada pela agência humana cujo correlato literário é o desaparecimento do autor [...]” (Banfield, 2000, p. 53, tradução própria).¹⁹ Deparamo-nos com um encontro de materialidades tornadas vivas e notamos “[a] resistência do mundo natural, e sua independência e indiferença aos assuntos humanos, [que] tanto nos atrai quanto nos aliena” (Levy, 2004, p. 145, tradução própria).²⁰ Conforme lembra Levy (2004, p. 140), nas palavras da própria Virginia, o humano e o não humano estão, de forma simultânea, “intimamente unidos” e “imensamente divididos”. Há momentos de percepção sobre a pequenez da singularidade humana diante de uma destruição natural incontornável, que se apresenta de forma distinta da violência das guerras – passadas e atuais, porque, ao contrário do que diz Freud (2010, p. 188-189) ao fim de “A transitoriedade”, ainda com alguma esperança, muitos ainda não descobriram sua precariedade (aqui também no sentido dado por Butler (2015): o elo comum que une todas as vidas, humanas e não humanas), de modo que não reconstruímos tudo que a guerra (uma das guerras) destruiu “em terreno mais firme e de modo mais duradouro do que antes”.

Capturar as graduações de luz, ou, como escreve Virginia Woolf (2014 [1929], n.p.), “aqueles gestos sem registro, aquelas palavras não ditas ou ditas pela metade, que se formam sozinhas, não mais palpáveis do que a sombra de mariposas no teto”,²¹ parece ser o que dá movimento à escrita da autora inglesa como forma de expor um processo de contemplação

¹⁸ “The voice that broke the silence of the forest was the voice of Anon. Some one heard the song and remembered it for it was later written down, beautifully, on parchment. Thus the singer had his audience, but the audience was so little interested in his name that he never thought to give it.” (Woolf *apud* Silver, 1979, p. 382.)

¹⁹ “It presents a reality unaffected by human agency whose literary correlate is the disappearance of the author [...]” (Banfield, 2000, p. 53).

²⁰ “The endurance of the natural world, and its independence from and indifference to human affairs, both attracts and alienates us” (Levy, 2004, p. 145).

²¹ “[...] those unrecorded gestures, those unsaid or half-said words, which form themselves, no more palpably than the shadows of moths on the ceiling [...]” (Woolf, 2020 [1929], n.p.).

essencial em sua obra. Nesse sentido, penso no esforço de Woolf na escrita autobiográfica e experimental trabalhada ao fim de sua vida em *Sketch of the Past* (1939-1940), ou *Um esboço do passado* (2020) na tradução de Ana Carolina Mesquita, para recuperar a memória de quando ela ainda era uma criança na casa de veraneio em St. Ives, na Inglaterra, entre dormir e acordar, ouvindo o barulho das ondas, sentindo o vento entrar e arrastar a cortina, vendo a luz no cômodo e sendo tomada pela sensação de “sentir que era praticamente impossível que eu [ela] estivesse ali; sentir o mais puro êxtase que sou [é] capaz de conceber” (2020, p. 16).²² Essa lembrança, descrita por ela como fundacional, também atravessa sua escrita e marca um projeto estético-político ligado às gradações de luz e ao barulho e movimento do mar, a um estado de mudança constante que coloca o sujeito no mundo como parte de um todo. Conforme aponta a pesquisadora Patricia Marouvo (2021, p. 231),

a luz e a escuridão se confundem a ponto de ser somente com o esforço da pena do escritor, por meio de comparações e gradações, que o dia se permite dizer [...] [perdendo] [...] qualquer moralismo que a elas a cultura ocidental tenha associado, sendo compreendidas, na verdade, uma como o desdobramento da outra, o que não impediria a coexistência de ambas simultaneamente.

Podemos retornar a *Ao farol* com a personagem de Cam, uma das filhas dos Ramsay que vai com James e seu pai ao farol no fim da narrativa, para refletir acerca da força do pensamento criativo. Se, como aponta Banfield (2000, p. 172), a relação dos Ramsay – esse casal heterossexual mais velho, inspirado nos pais da escritora – é uma em que um deles fala de forma egoísta enquanto a outra pessoa permanece em silêncio com seu tricô, sem palavras para lutar contra quem fala, a filha de Mrs. Ramsay encena outra relação com essa força masculinista, ainda que mantenha embates internos sobre isso. Não somente diante do pai, mas também do irmão caçula, que, ao lutar contra a tirania paterna, a reproduz. No capítulo 10 de “O farol”, após ser humilhada pelo pai por não saber os pontos cardeais, Cam foge para seus pensamentos e para um mundo alternativo, o que parece inserir a personagem em um estado de suspensão, no qual inclusive vemos sua circulação pelo universo dos homens, de modo que talvez habite um lugar entre mundos:

Assim era, pois, a ilha, pensou Cam, uma vez mais rasgando as ondas com os dedos. Nunca a tinha visto antes desde o alto mar [...] Assim, pegamos um pequeno barco, pensou ela, começando a contar a si mesma uma história de aventura sobre como escapar de um navio que afundava. Mas com o mar escorrendo-lhe por entre os dedos, um feixe de algas escapando por detrás deles, ela não queria contar seriamente a si mesma uma história; era a sensação de aventura e fuga que ela queria, pois estava pensando, enquanto o barco continuava a navegar, como a raiva do pai na questão dos pontos cardeais, a obstinação de James na questão do pacto, e sua própria angústia, como tudo tinha fugido, como tudo tinha passado, como tudo tinha fluído. O que vinha, então, em seguida? Para onde estavam indo? De sua mão, fria como gelo, profundamente mergulhada no mar, brotava uma fonte de alegria diante da mudança, da fuga, da aventura (por estar viva, por estar ali). E as gotas que saíam dessa intempestiva e impensável fonte de alegria caíam, aqui e ali, nas escuras, nas

²² “[...] it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive” (Woolf, 2020 [1976], n.p.).

adormecidas formas de sua mente, formas de um mundo irrealizado, mas girando em sua escuridão, captando, aqui e ali, uma centelha de luz; Grécia, Roma, Constantinopla. Por minúscula que fosse, e tendo a forma de uma folha verticalmente apoiada, com as águas sarapintadas de ouro fluindo para dentro dela e ao seu redor, não tinha ela, até mesmo essa pequena ilha, perguntava-se, um lugar no universo? Os velhos cavalheiros acomodados no escritório podiam, pensou ela, ter-lhe dado uma resposta (Woolf, 2016 [1927], n.p.).²³

A perspectiva de mundo de Cam, marcada por violências de gênero específicas diante do pai e do irmão, nos permite pensar na criação de uma contranarrativa. Não para reforçar o binômio homem/mulher, mas para considerar como esse não lugar ocupado pela personagem pode ser uma resposta não violenta que quebra com a realidade e abre possibilidades para um novo imaginário, tal qual propõe Butler (2021, p. 25-26) em *A força da não violência*. Essa “fonte de alegria” acessa “um mundo irrealizado”. “Grécia, Roma, Constantinopla” são histórias das quais Cam não faz parte, mas, como ela mesma pondera, “não [tem] ela [a pequena ilha ou, quem sabe, a própria Cam] [...] um lugar no universo?” (2016 [1927], n.p.).²⁴ A resposta poderia vir dos cavalheiros “com suas mãos imaculadas” (2016 [1927], n.p.),²⁵ distantes da violência da História escrita por eles mesmos. A menina, no entanto, talvez possibilite o desenho de um novo horizonte ao se inserir no espaço reservado do escritório e, assim, ter um vislumbre dessa realidade sem fazer parte dela, avaliando a tradição para reinterpretá-la a sua maneira (Goldman, 1998, p. 182). Contrapondo-se à violência de James, que “[g]uardara sempre consigo esse velho símbolo de pegar uma faca e cravá-la no coração do pai”²⁶ (Woolf, 2016 [1927], n.p.) como resposta à tirania de Mr. Ramsay, a jovem carrega possibilidades de um por vir. As mãos de Woolf criam mundo por meio da inventividade do pensamento que, outra vez, concentra-se na ponta dos dedos, no toque da água.

²³ “It was like that then, the island, thought Cam, once more drawing her fingers through the waves. She had never seen it from out at sea before [...] So we took a little boat, she thought, beginning to tell herself a story of adventure about escaping from a sinking ship. But with the sea streaming through her fingers, a spray of seaweed vanishing behind them, she did not want to tell herself seriously a story; it was the sense of adventure and escape that she wanted, for she was thinking, as the boat sailed on, how her father's anger about the points of the compass, James's obstinacy about the compact, and her own anguish, all had slipped, all had passed, all had streamed away. What then came next? Where were they going? From her hand, ice cold, held deep in the sea, there spurted up a fountain of joy at the change, at the escape, at the adventure (that she should be alive, that she should be there). And the drops falling from this sudden and unthinking fountain of joy fell here and there on the dark, the slumbrous shapes in her mind; shapes of a world not realised but turning in their darkness, catching here and there, a spark of light; Greece, Rome, Constantinople. Small as it was, and shaped something like a leaf stood on its end with the gold-sprinkled waters flowing in and about it, it had, she supposed, a place in the universe – even that little island? The old gentlemen in the study she thought could have told her” (Woolf, 2020 [1927], n.p.).

²⁴ “Small as it was, and shaped something like a leaf stood on its end with the gold-sprinkled waters flowing in and about it, it had, she supposed, a place in the universe – even that little island?” (Woolf, 2020 [1927], n.p.).

²⁵ “[...] with their clean hands” (Woolf, 2020 [1927], n.p.).

²⁶ “He had always kept this old symbol of taking a knife and striking his father to the heart” (Woolf, 2020 [1927], n.p.).

Referências

BANFIELD, Ann. *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*. Cambridge, RU: Cambridge University Press, 2000.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Theory*. New York: Columbia University Press, 2011.

BUTLER, Judith. *A força da não violência: um vínculo ético-político*. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2021.

BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?* Tradução de Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

FREUD, Sigmund. “A Transitoriedade”. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 185-189.

FREUD, Sigmund. “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 156-184.

GOLDMAN, Jane. “To the Lighthouse’s Use of Language and Form”. In: PEASE, Allison (org.). *The Cambridge Companion to To the Lighthouse*. Nova York: Cambridge University Press, 2015. p. 30-46.

GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf: Modernism, Post-Impressionism, and the Politics of the Visual*. Cambridge, RU; Nova York, EUA: Cambridge University Press, 1998.

HEINE, Stefanie. “Forces of Unworking in Virginia Woolf’s ‘Time Passes’”. *Textual Cultures*, v. 12, n. 1, p. 120-136, 2019. DOI: 10.14434/textual.v12i1.27150. Disponível em: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/textual/article/view/27150>. Acesso em: 31 mar. 2025.

KAMENSZAIN, Tamara. Bordado e costura do texto. Tradução de Clarisse Lyra. *Revista Capivara*, n. 6, 2021. Disponível em: https://dtllc.fflch.usp.br/sites/dtllc.fflch.usp.br/files/Kamenszain_Bordado%20e%20costura%20do%20texto.pdf. Acesso em: 31 mar. 2025.

LEVY, Michelle. “Virginia Woolf’s Shorter Fictional Explorations of the External World: ‘Closely United... Immensely Divided’”. In: BENZEL, Kathryn N.; HOBERTMAN, Ruth (org.). *Trespassing Boundaries: Virginia Woolf’s Short Fiction*. New York: Palgrave Macmillian, 2004. p. 139-155.

MAROUVO, Patricia. “O jogo de chiaroscuro em *The Waves*”. In: OLIVEIRA, Maria A. de; MAROUVO, Patricia; BORBA, Lucas Leite (org.). *A prosa poética de Virginia Woolf*. Coleção X (Organização Rafael Haddock-Lobo). Kindle Edition. Rio de Janeiro: Ape’Ku, 2021. p. 229-251.

PINHO, Davi. O conto de Virginia Woolf – ou ficção, uma casa assombrada. *Ipótesi*, Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 3-17, jul./dez. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/29176>. Acesso em: 21 mar. 2024.

SILVER, Brenda R. "Anon' and 'The Reader': Virginia Woolf's Last Essays". *Twentieth Century Literature*, v. 25, n. 3/4, Virginia Woolf Issue, p. 356-441, 1979.

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016 [1927]. E-book.

WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2020.

WOOLF, Virginia. Sobre estar doente. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2015. E-book.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014 [1929]. E-book.

WOOLF, Virginia. *Três guinéus*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019 [1938]. E-book.

WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf: The Complete Collection*. Pandora's Box. Kindle Edition. Hash Books, 2020.

“Eu sou o campo”: a natureza nos solilóquios de *As ondas*, de Virginia Woolf

“I am the field”: *Nature in the Soliloquies of The Waves*,
by Virginia Woolf

Joicy Silva Ferreira
Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
joy.silvaferreira@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2427-5853>

Thaís Flores Nogueira Diniz
Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
tfndiniz@terra.com.br
<https://orcid.org/0000-0002-4726-8536>

Resumo: Em um romance que mescla as ondas do mar às do fluxo de pensamento, Virginia Woolf explora a existência de seis personagens, da infância à vida adulta. *As ondas* faz amplo uso da técnica de fluxo de consciência, mais especificamente na forma de solilóquios, apresentados por cada um dos personagens. Bernard, Neville, Louis, Susan, Rhoda e Jinny apresentam suas visões sobre si mesmos, sobre os outros e sobre o mundo que os rodeia, em uma linguagem altamente poética. Para além do título, a presença das ondas e, de forma geral, da natureza, é essencial para o enredo, permeando cada um dos solilóquios e seus interlúdios. Sendo assim, o presente artigo se propõe a analisar e discutir o papel da natureza na construção de sentido da obra.

Palavras-chave: Solilóquios; natureza; ecocrítica; Virginia Woolf; *As ondas*.

Abstract: In a novel that blends the waves of the sea with the flow of thoughts, Virginia Woolf explores the existence of six characters, from childhood to adulthood. *The Waves* extensively uses the stream-of-consciousness technique, in the form of soliloquies presented by each character. Bernard, Neville, Louis, Susan, Rhoda and Jinny present their visions of themselves, of each other and the world around them in a highly poetic language. Beyond the title, the presence of waves and nature, in general, is essential to the plot, permeating each of the soliloquies and the interludes. Therefore, this paper aims to analyse and discuss the role of nature in the construction of meaning in the work.

Keywords: Soliloquies; nature; ecocriticism; Virginia Woolf; *The Waves*.



Introdução

Retratar o mundo através dos olhos – e mente – de uma personagem não é algo recente na literatura mundial. A técnica, conhecida como fluxo de consciência, grosso modo, explora os pensamentos de personagens, a subjetividade de seus pontos de vista a respeito do que vivenciam, seus humores e seus conflitos internos. De acordo com Reginaldo Oliveira Silva, o interesse de romances que utilizam a técnica do fluxo de consciência “se centra na vida psíquica do eu e não nos acontecimentos exteriores nos quais estaria enredado este eu, para demonstrar que se as relações objetivas não são mais tão fiáveis, há no espaço da constituição interna uma realidade mais verdadeira e autêntica” e “trata-se, ainda, de perseguir a verdade sobre o mundo e a esta conferir uma forma” (2009, p. 16-17). Não se trata, portanto, de uma técnica que imite um diário de emoções da personagem, mas, sim, de uma que explora a forma como essa personagem observa e interage com o mundo que a rodeia; como sua consciência confere sentido às suas relações e aos acontecimentos em que está envolvida. Dentre os grandes nomes reconhecidos pelo uso da técnica, destacam-se James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner e Clarice Lispector.

A obra de Virginia Woolf é amplamente reconhecida por seu caráter experimental e sua profundidade psicológica. Seus romances, como, por exemplo, *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao farol* (1927) e *Orlando: uma biografia* (1928), refletem e trabalham a vida interior das personagens, através do fluxo de consciência. A autora também se encarrega de discutir questões de gênero, tópico recorrente de suas obras não ficcionais, como *Um teto todo seu* (2014). O presente artigo se volta, então, para o romance *As ondas*, publicado inicialmente em 1931, pela Hogarth Press, considerado uma de suas obras mais experimentais, por ser construído na forma de solilóquios e não possuir um enredo. O foco da análise recai sobre a natureza, elemento central da narrativa, presente desde o título até a caracterização das personagens.

“minhas raízes descem às profundezas do mundo”: pensando a natureza em Virginia Woolf

“Na vida e nos textos de Woolf, encontramos com frequência um diálogo de vaivém entre a cidade e o campo, a cultura e a natureza” (Scott, 2012, p. 5, tradução nossa).¹ A escritora descreve, em diversos momentos e cartas, suas experiências no campo enquanto crescia, além de suas impressões sobre a natureza, depois de adulta. Em relação à natureza, suas raízes, como as da personagem Louis citadas no subtítulo, são profundas; seu contato, íntimo. Bonnie Kime Scott (2012, p. 14) aponta o que seriam as primeiras lembranças de Woolf para dizer que, para a autora, desde o princípio, natureza e cultura estão relacionadas. A natureza estaria implicada na cultura e a cultura invadida pela natureza. A autora menciona que, em seus diários, ensaios e ficção, Woolf fez justaposições de cenas repletas de pessoas e outras que se debruçam sobre a paisagem, de ambientes internos e externos, sendo comuns cenas retratando elementos naturais integrados a elementos urbanos, como rios e parques na cidade. Segundo

¹ No original: “We frequently find a shuttling dialogic between city and country, culture and nature, in Woolf’s life and writing” (Scott, 2012, p. 5) A menos que seja indicado, todas as traduções são nossas.

Scott (2012, p. 112, tradução nossa), “[p]erseguir alturas e procurar depressões ou charnecas são preferências de paisagem que ela atribuiu aos personagens”.²

É válido ressaltar que entendemos natureza como em referência a características normalmente observáveis do mundo: o natural em relação ao ambiente urbano ou industrial, animais domésticos e selvagens, o corpo físico no espaço e matérias-primas (Soper, 2000, p. 125). Entretanto, também é necessário pensar que

[a] natureza não é apenas um lugar físico ao qual se pode ir, nem um tesouro a ser cercado ou depositado em um banco, nem uma essência a ser salva ou violada. A natureza não está oculta e, portanto, não precisa ser revelada. A natureza não é um texto a ser lido nos códigos da matemática e da biomedicina. Não é o Outro que oferece origem, reposição e serviço. Nem mãe, nem enfermeira, nem amante, nem escrava, a natureza não é matriz, recurso, espelho ou ferramenta para a reprodução desse ser estranho, etnocêntrico, falogocêntrico e supostamente universal chamado Homem. Nem para seu substituto eufemístico, o “humano” (Haraway, 2004, p. 126, tradução nossa).³

Logo, a natureza não está isolada em um espaço marcado, em oposição à noção de cultura e do que é considerado humano. Ela está intrinsecamente relacionada a esses conceitos.

Christina Alt (2010, p. 8) explica que, desde o surgimento da ecocrítica, Woolf tem figurado entre as autoras mais comumente analisadas e menciona o trabalho de críticos como Josephine Donovan, Carol H. Cantrell, Louise Westling e Bonnie Kime Scott. Ainda de acordo com a autora, Woolf tem sido classificada como uma “proto-ecofeminista” ou como alguém que demonstra uma consciência aguçada para o fato de a humanidade ser parte do mundo natural. Essa atenção ao mundo como um todo e a consciência das interrelações entre diferentes organismos em um ambiente compartilhado seria resultado da familiaridade de Woolf com o trabalho de pesquisadores que, na época, se dedicavam à natureza e à ciência, em áreas como a taxonomia, a etologia, a ecologia, entre outras. Alt (2010, p. 10) afirma ainda que Woolf se baseou na compreensão científica da natureza para ressaltar a particularidade de suas representações do mundo natural e que seu engajamento com as ciências biológicas permitiu a abordagem de questões de percepção e descrição fundamentais ao estudo científico da natureza e da representação da vida na ficção. Além disso, esse contato possibilitou a utilização de analogias extraídas do estudo da natureza para expressar ideias centrais para o próprio projeto literário da escritora.

Para Justyna Kostkowska (2013, p. 4), Woolf demonstra um interesse óbvio no meio ambiente, mesmo quando ele não é seu foco principal. Assim, a pesquisadora defende que Woolf pode ser rotulada como uma ambientalista devido a sua filosofia e sua práxis textual. Ela continua explicando que Woolf abandona uma narrativa mestre hegemônica em prol de

² “Pursuing heights and seeking out hollows or moors are landscape preferences she assigned to characters” (Scott, 2012, p. 112).

³ Nature is not just a physical place to which one can go, nor a treasure to fence in or bank, nor an essence to be saved or violated. Nature is not hidden and so does not need to be unveiled. Nature is not a text to be read in the codes of mathematics and biomedicine. It is not the Other who offers origin, replenishment and service. Neither mother, nurse, lover, nor slave, nature is not matrix, resource, mirror, nor tool for the reproduction of that odd, ethnocentric, phallogocentric, putatively universal being called Man. Nor for his euphemistically named surrogate, the “human” (Haraway, 2004, p. 126).

formas pluralistas, democráticas e não autoritárias de escrita, que condizem com uma ecologia feminista, e que seus textos oferecem modelos formais que superam o pensamento dualista e desestabilizam os binarismos tradicionais do pensamento ocidental.

De forma similar, sobre a escritora, Louise Westling (1999, p. 856) defende que

Seus experimentos com ponto de vista e estrutura narrativa absorvem as lições epistemológicas da relatividade, da teoria das ondas e da interdependência do observador e dos fenômenos observados da física quântica em uma nova ontologia ficcional que atinge sua forma mais radical em seu último romance, *Between the Acts* (Westling, 1999, p. 856, tradução nossa).⁴

Westling (1999, p. 856, tradução nossa) chama atenção, assim como Alt (2010, p. 10), para o fato de que Woolf tinha conhecimento do que estava sendo produzido e discutido nas ciências naturais em sua época e se aproveitava disso em seus romances. Esse engajamento de Woolf com as ciências naturais mostra uma noção de uma perspectiva compartilhada que abarca os desenvolvimentos modernos nas artes e nas ciências, além de uma convicção de que mudanças de foco e abordagem em um campo podem fornecer um meio de articular novas estratégias em outro (Alt, 2010). Assim, é apenas natural que desenvolvimentos em outras áreas acabem influenciando também a sua escrita.

Westling (1999, p. 859) aponta ainda que “Woolf explorou o não-humano e o poroso, as fronteiras metamórficas entre formas e espécies e nosso profundo envolvimento com essa área dinâmica e mutável”,⁵ focando, em romances como *The Voyage Out* (1915), *O quarto de Jacob* (1922), *Mrs Dalloway* (1925) e *Ao farol* (1927), na exploração do mundo vivo fora das estruturas humanas e convenções culturais. O mesmo pode ser dito de *As ondas*, romance no qual os elementos naturais se misturam aos humanos, em que um é extensão do outro por meio da caracterização de cada um. As fronteiras entre o humano e não-humano são borradadas, tornam-se porosas e se confundem, sendo frequentemente transpostas. Woolf demonstra assim uma conjunção do que é humano e do que não o é, usando um na composição do outro, de forma que suas personagens são constantemente comparadas a elementos naturais e que a natureza em seus interlúdios aparece relacionada a temas humanos, como lençóis ou pessoas dormindo (Kostkowska, 2013, p. 52).

Com isso, Woolf dialoga com a premissa básica da ecocrítica, a de que a cultura humana está conectada ao mundo físico, constantemente afetando-o e sendo afetada por ele (Glötfelty, 1996, p. XIX). Vale ressaltar que, para a autora, o foco principal da ecocrítica são as interconexões entre natureza e cultura, mais especificamente os artefatos culturais da linguagem e da literatura. Já para Greg Garrard (2006, p. 16), o objeto da ecocrítica é “o estudo da relação entre o humano e o não-humano, ao longo da história cultural humana, e que implica a análise crítica do próprio termo ‘humano’”. Dessa forma, o elemento central para ambos os autores é a investigação das relações entre o humano e o mundo natural, as formas de interrelação entre eles, como um afeta e é afetado pelo outro. Questionar o próprio termo

⁴ “Her experiments with point of view and narrative structure absorb the epistemological lessons of relativity, wave theory, and the interdependency of observer and phenomena observed from quantum physics into a new fictional ontology that reaches its most radical form in her final novel, *Between the Acts*” (Westling, 1999, p. 856).

⁵ “Woolf explored the nonhuman and the porous, the metamorphic boundaries between forms and species, and our deep enmeshment within this dynamic, shifting area” (Westling, 1999, p. 859)

“humano”, como discute Garrard ao longo de seu livro *Ecocrítica* (2006), implica repensar as relações que este estabelece com o meio em que está inserido, levando em consideração também os aspectos naturais e não humanos que o rodeiam e com os quais interage.

Sobre a trajetória da ecocrítica, Glotfelty (1996, p. XXII-XXIV) identifica três momentos, seguindo o modelo proposto por Elaine Showalter para o estudo da crítica feminista. O primeiro estágio teria se dedicado ao estudo de como a natureza é representada na literatura, seja através de sua presença ou de sua ausência, com foco também para o estudo de fronteiras, animais, cidades, rios, montanhas, o corpo, entre outros. O segundo estágio estaria preocupado com o resgate e divulgação do gênero de escritas da natureza, com base em estudos de diversas áreas como a psicanálise, a crítica feminista, a desconstrução etc. Por fim, o terceiro estágio seria a fase da teoria, que inclui examinar a construção simbólica das espécies, questionando os dualismos presentes no pensamento ocidental, como aqueles que separam o significado da matéria, a mente do corpo, homens de mulheres e a humanidade da natureza.

É importante ressaltar que essa é apenas uma das formas de categorização da área e que esses estágios não são absolutamente estáticos. Hubert Zapf (2016, p. 5-6), por exemplo, propõe, com base em Buell (2005) e Adamson e Slovic (2009), uma divisão em três ondas, sendo a primeira dominante no início da década de 1990, a segunda na virada para o século XXI, e a terceira no começo da primeira década do século XXI. O que se mantém relevante é o fato de que “existia um pensamento ecocrítico antes da ecocrítica” (Zapf, 2016, p. 6, tradução nossa),⁶ isto é, antes mesmo da teorização do campo, já existiam textos fundamentalmente dedicados ao meio ambiente, ou nos quais a natureza e seus elementos possuíam um papel relevante, não apenas no pensamento proto-ecológico do romantismo, mas também no Renascimento, na Idade Média e na antiguidade clássica.

Mariana Cristina P. Marino e Emanuela Siqueira (2022, p. 3), com base em Ursula Heise (2006), apontam que a análise das aproximações ecológicas e estéticas nas obras de Woolf ganhou força somente em uma terceira onda da ecocrítica, a partir da década de 1990, com a abertura para o estudo de obras escritas por mulheres. Independente do rótulo atribuído à escritora, o que nos interessa é o fato de Woolf se dedicar, em suas obras e até mesmo em seus textos não-ficcionais, ao elemento natural e sua interrelação com o humano. Sobre sua obra como um todo, o que se pode pensar é que ela “é ecológica porque desestabiliza noções binárias, provocando uma espécie de borramento de posturas antropocêntricas e cartesianas nos mais variados níveis de narrativa” (Marino; Siqueira, 2022, p. 4). Além disso, ao explorar as relações entre o humano e o não humano, Woolf demonstra como um está presente e intrinsecamente relacionado ao outro. Também é possível perceber sua obra como “uma tentativa de reestabelecer a unidade entre a humanidade e a terra e de curar a divisão entre cultura e natureza” (Kostkowska, 2013, p. 8, tradução nossa),⁷ trabalhando, assim, para desconstruir as oposições que separam a humanidade do mundo natural, tendo em vista uma unidade entre eles.

Além disso, Charlotte Zoë Walker (2001, p. 144) afirma que a natureza era, para Woolf, um interlocutor intenso e essencial, principalmente nos questionamentos sobre a vida e a morte, o patriarcado e o gênero, e sobre espiritualidade e a rejeição de uma religião tradicio-

⁶ “There has been ecocritical thought before ecocriticism”.

⁷ “an attempt to reestablish the unity of humanity and the land, and to heal the split between culture and nature”.

nal. Dessa forma, frequentemente, a escrita de Woolf sobre a natureza toma forma de uma conversa, que pode ir de uma identificação essencialista da mulher com a natureza, até uma irônica e sofisticada crítica política, ou a uma espécie de meta-escrita que explora as relações entre linguagem, silêncio e a experiência do mundo natural. Ainda segundo Walker (2021, p. 145), um dos aspectos mais atraentes desse diálogo é a forma como Woolf o transmite através de imagens do silêncio entrelaçadas à natureza e de silêncios reais entrelaçados ao texto. É possível pensar, aqui, nos interlúdios de *As ondas*, os momentos de silêncio que intercalam os blocos de solilóquios das personagens. Essas passagens promovem um espaço para um respiro entre as falas, ao mesmo tempo em que preenchem o silêncio com os sons da natureza, das ondas quebrando e dos pássaros cantando. Ademais, essa relação de identificação essencialista entre mulheres e natureza aparece na narrativa resumida na figura de Susan, a única das seis personagens que busca estabelecer uma conexão profunda com a terra e suas criaturas, a fazer disso o centro de sua vida.

O presente artigo agora se volta para a análise do papel da natureza na narrativa e na caracterização das personagens no romance *As ondas*.

“As ondas quebravam na praia”: o papel fundamental da natureza

O romance *As ondas* rompe com a forma tradicional do gênero por ser construído inteiramente na forma de solilóquios. A narrativa acompanha seis personagens – Bernard, Neville, Louis, Susan, Rhoda e Jinny. Há, ainda, uma sétima personagem, Percival, cuja presença é um elemento central na narrativa das outras seis, ainda que ele não possua nenhum solilóquio ao longo do romance. Em meio às reflexões sobre si mesmos, sobre os outros e sobre a vida, somos informados de que elas passam por momentos desde a ida ao colégio interno, até casamentos e filhos de Susan e Bernard, a morte de Percival e de Rhoda, sem perder completamente o vínculo uns com os outros. Vínculo esse criado na base da amizade, mas também do ódio, do medo e da admiração.

Sobre a construção de *As ondas*, que inicialmente seria intitulado *As mariposas* (*The Moths*), Woolf explica que

[a] ideia me ocorreu de que saturar cada átomo é o que desejo agora. Pretendo eliminar todo o desperdício, torpor, superfluidade: dar o momento inteiro; não importa o que incluir. Digamos que o momento seja uma combinação de pensamentos; sensações; a voz do mar. Desperdício, torpor, surgem da inclusão de coisas que não pertencem ao momento; essa coisa apavorante que é narrativa do realista: que vai do almoço ao jantar: é falsa, irreal, puramente convencional. Por que admitir qualquer coisa à literatura que não seja poesia – com o que quero dizer saturada? Não é essa a minha queixa contra os romances[istas] – que nada selecionam? Poetas têm êxito ao simplificar: praticamente tudo é deixado de fora. Eu quero incluir praticamente tudo; e ainda assim saturar. É o que quero fazer em *As mariposas*. Precisa ter *nonsense*, realidade, sordidez: mas tornados transparentes (2021b, p. 210).

Com isso, a autora deixa clara sua intenção de explorar por inteiro cada momento, sem deles excluir nada que possua ou não sentido, mas saturando-os com poesia. *As ondas* viria a

ser considerado seu romance mais poético, um playpoem,⁸ um trabalho místico sobre “a compreensão do indivíduo em termos da natureza universal e misteriosa da existência humana” (McNichol, 1990, p. 118).⁹ Essa autora defende até mesmo que *As ondas* é tão saturado com poesia que quase deixa de ser um romance.

As ondas tem sua gênese no mundo natural, nas imagens de mariposas e da barbatana nos resíduos de águas (Kostkowska, 2013, p. 42). Segundo a pesquisadora, Woolf escreve sobre o gênero de seu novo trabalho – o playpoem *As ondas* – que expressa a resposta da mente e a sua relação com o mundo não humano. A partir disso, temos personagens que se identificam com elementos naturais e os utilizam como forma de compreender a vida. Woolf destaca também a necessidade de explorar o nosso relacionamento com o restante do mundo. “Ela busca uma forma complexa e multifacetada que vá além de apenas um paradigma. O experimento formal e a filosofia ambiental encontram um terreno comum em sua prática” (Kostkowska, 2013, p. 43, tradução nossa).¹⁰ Baseada em entradas do diário de Woolf, Kostkowska (2013, p. 47) aponta que a ideia inicial para o livro seria a de buscar uma linguagem que fosse uma resposta mais direta ao mundo e a de capturar além do humano. Essa captura do não humano seria expressa também por meio da linguagem altamente poética e da estrutura do livro, dividido entre solilóquios e interlúdios focados na natureza.

Ainda sobre o romance, Kostkowska (2013, p. 47) chama atenção para o fato de que as seis personagens podem ser vistas como uma comunidade diversa, com diferentes gêneros, orientações sexuais – Neville sendo homossexual –, *status* social e nacionalidades – Louis sendo australiano. Ela indica que, apesar de suas personalidades distintas, as seis criam a impressão de serem muito parecidas. Esse efeito seria o resultado de uma uniformização do tom emocional, do vocabulário e do estilo de seus discursos, apenas com a diferença nas imagens associadas a cada um deles.

Já Solange Ribeiro de Oliveira (1962, p. 96) aponta que “[a]s sete pessoas centrais apresentadas no romance são meros tipos ou encarnações de atitudes peculiares em relação à vida”, isso porque “[e]las até mesmo não têm sobrenomes, uma indicação de seu valor universal, destinado a simbolizar o homem em contato com a vida e o tempo, sem as características específicas e estreitas fixadas em indivíduos” (p. 96).¹¹ Assim, por meio delas, Woolf explora a tênue linha entre o que é humano e o que não é, desmanchando essa oposição ao mostrar que muito de um existe no outro, o que pode ser estendido para além da narrativa, dada a universalidade das personagens, apontada por Oliveira (1962).

Além disso, Kostkowska (2013, p. 8, tradução nossa) pontua que o discurso indireto livre utilizado por Woolf, principalmente em *As ondas*, “apresenta um narrador que permeia a fronteira entre o exterior e o interior da mente, e entre uma mente e outra. Por meio de suas mudanças na narrativa tradicional, ela está defendendo a reunião da linguagem com

⁸ Termo usado por Virginia Woolf em seus diários para tratar da forma de construção do romance, refere-se aos solilóquios que são formas teatrais e, neste caso, usadas em um romance saturado de poesia.

⁹ “the understanding of the individual in terms of the universal and mysterious nature of human existence” (McNichol, 1990, p. 118).

¹⁰ “She seeks a complex, multifarious form that would extend beyond merely one paradigm. Formal experiment and environmental philosophy find common ground in her practice.” (Kostkowska, 2013, p. 43)

¹¹ “The seven central people presented in the novel prove mere types or sheer embodiments of peculiar attitudes to life. They even lack surnames, an indication of their universal value, meant to symbolize man at grips with life and time, without the narrowing specific characteristics pinned down to individuals” (Oliveira, 1962, p. 96).

o mundo, da natureza e com a civilização".¹² Isso reflete o desejo inicial de Woolf de atingir uma linguagem que fosse uma resposta direta ao mundo, de forma que suas personagens demonstrassem uma integração do humano com o não humano. Ao optar por solilóquios em vez de monólogos interiores, Woolf faz com que suas personagens busquem se reconectar com outros humanos e também com o não humano, através de uma busca incessante por serem ouvidas. Essa busca é refletida nos próprios solilóquios, em que as personagens demonstram procurar uma conexão, tanto entre eles quanto com o mundo que os rodeia.

Desde o título até os solilóquios, a natureza permeia as relações entre as seis personagens de *As ondas*. Pensando sobre o título, é possível relacionar o fluxo de consciência ao movimento das ondas, com os pensamentos indo e vindo com intensidades diferentes, de forma que um se liga a outro infinitamente e esses se misturam ao quebrar na costa, multiplicando-se em ainda mais pensamentos. Essas ondas podem ainda ocorrer de forma calma, com ressaca, traiçoeira, tempestuosa, destrutiva, agitada ou tranquilizadora, a depender do estado interno de cada personagem. Além disso, a natureza aparece como elemento caracterizador das personagens em diversos momentos, através de símiles e metáforas, como nos olhos de Susan, que queimam como "os olhos dos animais correndo por entre as folhas no rastro da presa" (Woolf, 2021a, posição 1641), no fato de Jinny estar colorida como uma mariposa ou de Louis ser um caule, ou querer ser como um bosque.

Para além da complexidade das mentes das personagens explorada na construção dos solilóquios de *As ondas*, a atuação da natureza e seus elementos na constituição da obra também é fundamental. O próprio título do romance pode ser relacionado à sua estrutura, como se cada solilóquio fosse, em si, uma onda quebrando na costa para então ser consumida pela próxima e assim sucessivamente. Entretanto, há momentos em que essas ondas se misturam, suas espumas se tornam uma só, como quando as seis personagens se encontram juntas e discorrem sobre o mesmo tema ou o mesmo momento, por perspectivas diferentes. Ainda assim, pode-se perceber um certo ritmo na forma como esses solilóquios são apresentados, como se imitando o movimento do mar. Esse ritmo é apontado pela própria Woolf em seu diário, ao dizer que "acho que *As ondas* está se resolvendo (estou na página 100) numa série de monólogos dramáticos. O importante é mantê-los correndo homogeneous, para dentro e para fora, no ritmo das ondas" (Woolf, 2021b, p. 230). Com isso, Woolf reforça seu desejo de escrever o romance com base em um ritmo e não em um enredo.

O aparecimento detalhado da natureza no romance se dá nos interlúdios que precedem cada bloco de solilóquios, espaços de silêncio que são preenchidos apenas pelo som das ondas e dos pássaros. Cabe ressaltar que cada um deles representa um período do dia, retratando os mesmos motifs das ondas, dos pássaros, do jardim e da casa, compondo, ao final, um dia inteiro. É possível traçar um paralelo entre esses interlúdios e as personagens, sendo que o período de um dia dos interlúdios equivale ao tempo de vida inteira delas. Assim, momentos como o que seria referente ao meio-dia aparece justamente no bloco de soliló-

¹² "a narrator who permeates the boundary between the outside and the inside of the mind, and between one mind and another. Through her changes to the traditional narrative, she is speaking for a reuniting of language and the world, of nature and civilization" (Kostkowska, 2013, p. 8).

quios que retrata as personagens com 25 anos, no “auge” de suas vidas; já a noite aparece ao final, no último solilóquio de Bernard, que encerra também o livro.

Como aponta Kostkowska (2013, p. 51), esses interlúdios enquadram o mundo humano e o cenário indica o contexto geral dos monólogos. Eles “não são tão separados ou puramente ‘não humanos’ quanto parecem: eles contêm uma linguagem poética que inscreve a presença humana na descrição natural. Esse mesmo imaginário permeia posteriormente os monólogos humanos” (p. 51, tradução nossa). A autora aponta, ainda, que a natureza nesses cenários é descrita em termos relacionados ao que é humano, como em “O mar era indistinguível do céu, exceto que o mar estava *levemente fiazido como um pano que tivesse vinhos*” (Woolf, 2021a, posição 3-4, grifo nosso) e “A onda fazia uma pausa, e então de novo se elevava, *como alguém que dorme e cuja respiração vai e vem inconscientemente*” (Woolf, 2021a, posição 7-8, grifo nosso). Dessa forma, Woolf demonstra como o humano e o não humano são inseparáveis, um faz parte da caracterização do outro, evitando, assim, mostrá-los como lugares isolados entre si, como aponta Haraway (2004, p. 126). Através dos interlúdios e “[p]or meio do uso específico da linguagem poética e das imagens, Woolf transmite seu conceito de ‘uma’ realidade, da interdependência entre o humano e o não humano” (Kostkowska, 2013, p. 51, tradução nossa),¹³ ou seja, de um todo que só é completo na conjunção dos dois elementos.

Além dos interlúdios, essa inseparabilidade entre o humano e o não humano aparece também na caracterização das personagens. Como aponta Scott (2012, p. 148, tradução nossa), “[a]s personagens de *As ondas* são desenvolvidas em grande parte por meio de sua seleção de imagens naturais, ocasionalmente expandindo-se para uma paisagem pessoal”,¹⁴ considerando que a imagem natural compõe sua paisagem pessoal. O elemento não humano é característica intrínseca à identidade das personagens. Sendo assim, a construção psicológica das personagens reflete, então, o meio natural e carrega consigo elementos deste. Isso acontece, por exemplo, quando Louis diz:

Mas meu corpo passa errante como a sombra de um pássaro. Eu deveria ser transitório como a sombra no bosque, cedo desmaiando, cedo enegrecendo e morrendo ali onde ela encontra o bosque, não fora pelo fato de que obrigo meu cérebro a tomar forma em minha frente; obrigo-me a afirmar, num único verso de poesia não-escrita, este momento; a assinalar esta polegada na longa, longa história que começou no Egito, no tempo dos faraós, quando as mulheres carregavam cântaros vermelhos em direção ao Nilo. Pareço já ter vivido milhares de anos (Woolf, 2021a, posição 731-735, grifo nosso).

Ou Rhoda,

Porque vocês têm um fim em vista – uma pessoa, quem sabe, ao lado da qual se sentar, uma ideia, quem sabe, a beleza, quem sabe? Eu não sei – os dias e as horas de vocês passam tal como passam, para um cão de caça seguindo o rastro, os galhos

¹³ the interludes are not as separate or purely “nonhuman” as they appear: they contain poetic language that inscribes the human presence into the natural description. That same imagery later permeates the human monologues. Through her particular use of poetic language and imagery, Woolf conveys her concept of “one” reality of the interdependence of the human and the nonhuman (Kostkowska, 2013, p. 51).

¹⁴ “The characters of *The Waves* are developed largely through their selection of natural imagery, occasionally expanding into a personal landscape” (Scott, 2012, p. 148).

das árvores e o macio relvado da floresta. Mas não há nenhum rastro em particular, nenhum corpo em particular que eu possa seguir. E não tenho nenhum rosto. *Sou como a espuma que corre pela praia ou o luar que cai como uma flecha, aqui sobre uma lata de conserva, lá sobre o cacho do encouraçado cardo-marinho, ou um osso ou um barco carcomido. Sou turbilhonada cavernas adentro, e jogada como uma folha de papel de encontro a corredores sem fim*, e tenho que pressionar a mão contra a parede para me trazer de volta (Woolf, 2021a, posição 1490-1495, grifo nosso).

Nesses excertos, o elemento não humano aparece como tentativa de estabelecer uma identidade própria, aquilo que eles (não) são ou o que gostariam de ser. O elemento natural fornece o Norte, o ideal, a ser seguido. O elemento não humano personifica e reforça a sensação de solidão e não pertencimento que Rhoda sente: a falta de um rosto, de uma identidade, elemento recorrente na narrativa até mesmo pelo ponto de vista das outras cinco personagens. Em outro momento, quando ainda na escola, ela diz “Mas aqui não sou ninguém. *Não tenho rosto. Esta grande companhia, toda vestida em sarja marrom, tirou-me a identidade*” (Woolf, 2021a, posição 341-342, grifo nosso) e completa confessando seu desejo de encontrar para si uma identidade:

Descobrirei um rosto, um rosto sereno, monumental, e o dotarei de onisciência, e o levarei sob o vestido como um talismã e então (prometo-o) encontrarei algum esconderijo num bosque onde eu possa expor meu sortimento de tesouros curiosos. Prometo-o a mim mesma. Assim não vou chorar. (Woolf, 2021a, posição 342-344).

O mesmo acontece com Louis, que declara o desejo de ser transitório como a sombra, o que indica que ele está, na verdade, enraizado como as árvores do bosque por parecer ter vivido milhares de anos. Essa sensação aparece também logo no começo da narrativa, quando Louis diz

Seguro um caule na mão. *Eu sou o caule. Minhas raízes descem às profundezas do mundo*, através da terra seca, empedrada, e da terra úmida, através de veios de chumbo e prata. *Sou todo fibra*. Qualquer tremor me abala, e o peso da terra pressiona minhas costelas. [...] *Sou verde como um teixo no cortinado da sebe. Meus cabelos são feitos de folhas. Estou enraizado no meio da terra. Meu corpo é um caule.* (Woolf, 2021a, posição 68-79, grifo nosso)

Assim, vemos que, desde a infância, Louis se sente arraigado, sempre preso sob um peso, seja o da terra ou de ter vivido milhares de anos, o peso de uma responsabilidade, de ser diferente dos demais. Ele é constituído em relação ao mundo natural, sendo feito de raízes e folhas, algo que não possui possibilidade de movimento. Conforme apontado anteriormente sobre a porosidade das fronteiras entre o humano e a natureza nas obras de Woolf, aqui, a fronteira entre o humano e o não humano também aparece borrada, sendo o não humano inerente e essencial à caracterização do humano. Louis é o elemento não humano.

Entretanto, dentre as seis personagens, é em Susan que a natureza é mais presente. É ela quem vive nos campos, que tem olhos em formato de pera, que queimam como animais correndo e que olham baixo como cães farejando o chão. Para Scott (2012, p. 148, tradução nossa), “Susan, a personagem mais intimamente associada ao essencialismo feminino e às origens rurais, tem um forte vínculo com as terras planas de Lincolnshire, onde cultiva seus

pomares e cria suas vacas e seus filhos”,¹⁵ ela tem um prazer quase material em tudo que cultiva, ainda que às vezes se diga cansada dessa felicidade natural.

Além disso, é Susan quem diz:

Porei as meias e passarei silenciosamente pelas portas dos dormitórios e descerrei, atravessando a cozinha, saindo pelo jardim e passando pela estufa em direção ao campo. Ainda é de manhãzinha. A bruma cobre os charcos. O dia está rígido e retesado como uma mantilha de linho. Mas se tornará brando; se tornará cálido. Nesta hora, nesta hora ainda cedo, *penso que sou o campo, que sou o celeiro, que sou as árvores*; meus são os bandos de pássaros, e esta jovem lebre que salta no último instante, quando quase piso nela. Minha é a garça que estende suas vastas asas preguiçosamente; e a vaca que range ao pôr um pé diante do outro, pastando; e a audaz, atrevida andorinha; e o débil rubro do céu, e o verde quando o rubro desmaia; o silêncio e o sino; o grito do homem recolhendo os cavalos de tiro dos campos – é *tudo meu* (Woolf, 2021a, posição 1100-1106, grifo nosso).

Aqui, Susan se encontra em comunhão com o elemento natural, reconhecendo-se como parte integrante dele, em vez de ser um elemento estrangeiro a ele. Ainda assim, é necessário pontuar como “é tudo meu” traz um dos poucos pontos no romance em que há uma limitação maior na relação entre o humano e o não humano, ao estabelecer um sentimento de posse da parte de Susan, o que contrasta com seu entendimento de ser apenas mais um elemento dentro do universo natural. Como aponta Kostkowska (2013, p. 45), com isso a afirmação de ser o campo, Susan abraça tudo ao seu redor, inclusive o não humano. Em vários outros momentos, Susan é retratada nessa conexão com o campo, especialmente nas cenas em que está em sua casa ou na casa de seu pai. Sua vida é dedicada a essa comunhão, seja através do lugar em que habita, ou da construção de uma família, no ato de gerar uma criança. Pode-se perceber, então, que a natureza aparece como forma de conectar a personagem a algo maior do que a mera individualidade, na busca por um sentimento de pertencimento a algo que é maior do que ela mesma, que abarca tudo que a rodeia. Isso é possível porque a natureza oferece “a perspectiva de algo para entender e, ocasionalmente, elevando o espírito humano acima do individualismo egoísta e das preocupações imediatas para um senso cósmico de pertencer, encontrar ou se tornar diferente de humano”¹⁶ (Scott, 1994, p. 2). E é isso que ela se torna, ao reconhecer sua proximidade ao campo, ao celeiro e às árvores, algo diferente do que é humano, maior do que ele. Ela reconhece a indissociabilidade entre seu ser e o seu entorno, a natureza é parte dela, assim como ela é parte do mundo natural. Não há distinção de onde começa um e onde termina o outro.

Ao contrário de Susan, Neville vê a natureza como “demasiado vegetal, demasiado insípida. Ela tem apenas sublimidades e vastidões e água e folhas” (Woolf, 2021a, posição 564-565). Nesse ponto, temos o único personagem que tenta traçar um limite entre o natural e o humano. Como aponta Scott (2012, p. 126), Neville está provavelmente mais atraído

¹⁵ Susan, the character most closely associated with female essentialism and with country origins, has a strong bond with the flat farming land of Lincolnshire, where she cultivates her orchards and rears her cows and her children (Scott, 2012, p. 148).

¹⁶ Nature nurtures us by providing biological needs, by pleasing the senses, by offering the prospect of something to understand, and occasionally by lifting the human spirit above selfish individualism and immediate concerns into a cosmic sense of belonging, meeting, or becoming other than human. (Scott, 1994, p. 2)

por Fenswick com sua maleta erguida ou, mais especificamente, pela conexão com outro ser humano: “Começo a ansiar pelo calor da lareira, pela intimidade e pelos braços de uma pessoa” (Woolf, 2021a, posição 565-566). Ainda assim, segundo Scott (2012, p. 126), ele utiliza imagens florais para expressar momentos de satisfação ou cenas íntimas, além de recorrer a outros elementos naturais em seus solilóquios para descrever situações cotidianas.

Além disso, McNichol (1990, p. 131) relaciona Jinny, Susan e Rhoda a três dos principais elementos: o fogo, a terra e a água, respectivamente. Para a autora, Jinny está associada à cor vermelha e centra sua vida em sua sexualidade; Susan se satisfaz ao estar em comunhão com o campo, seus filhos e animais, e Rhoda é uma figura solitária, sempre se sentindo ameaçada pelos outros ao mesmo tempo em que é, por muito tempo, salva do caos através de seu contato com eles. A partir disso, pode-se pensar na vivacidade de Jinny atrelada ao calor de sua personalidade, na sensatez de Susan, que vem da terra, na fluidez de Rhoda, que vem da água e que contorna todos os obstáculos.

Elementos da natureza aparecem, mais uma vez, como uma forma de representar as personagens como as múltiplas faces de um mesmo ser, na cena do último encontro com Percival, que iria partir para a Índia em breve. Há um cravo vermelho no centro da mesa do restaurante em que se encontram, que passa a ser visto como uma flor de sete facetas, uma flor inteira, representando a conjunção entre eles:

Reunimo-nos (vindo do norte, do sul, da fazenda de Susan, da empresa de Louis) para fazer uma única coisa, não duradoura – pois o que é que dura? – mas vista por muitos olhos ao mesmo tempo. Há um cravo vermelho naquele vaso. Uma única flor enquanto nos sentávamos aqui esperando, *mas agora uma flor com sete facetas, de muitas pétalas, vermelha, marrom, matizada de púrpura, rígida, com folhas tingidas de prata – uma flor inteira, à qual cada olho traz a própria contribuição.*” (Woolf, 2021a, posição 1448-1451, grifo nosso)

Na narrativa, este é o único momento em que a flor está inteira, visto que, na próxima vez em que se encontram, Percival está morto e figura entre eles apenas como uma lembrança fantasmagórica quase real. Mas, como aponta Jane Goldman, “falar de pessoas separadas em *As ondas* pode ser um equívoco. Cada uma é marcada pelas outras” (2010, p. 65).¹⁷ Os sete são, então, um único ser ao qual são atribuídas diferentes características, contribuições de cada um isoladamente.

Essa marca de uma personagem nas outras é mais visível na construção de Bernard, que fala abertamente sobre sua própria identidade ser um produto de sua relação com outras pessoas:

A verdade é que preciso do estímulo de outras pessoas. Sozinho, junto à lareira apagada, tendo a ver os pontos frágeis de minhas próprias histórias. O romancista real, o ser humano perfeitamente simples, conseguiria continuar imaginando indefinidamente. Ele não se integraria, como eu faço. Ele não teria essa devastadora sensação de cinzas escuras numa lareira apagada.

[...]

Mas agora deixem-me fazer a mim mesmo a pergunta final, aqui sentado à frente desse fogo cinzento, com seus áridos promontórios de carvão negro: *qual dessas*

¹⁷ [...] to talk of separate people in *The Waves* may be to miss the point. Each is stained by the others. (Goldman, 2010, p. 65)

pessoas eu sou? Depende muito do quarto. Quando digo a mim mesmo ‘Bernard’, quem vem? Um homem sardônico, fiel, desiludido, mas não amargurado. Um homem sem nenhuma idade nem vocação específica. Eu mesmo, simplesmente (Woolf, 2021a, posição 897-907, grifo nosso).

Apesar de não ser o centro de sua narrativa, Bernard não tem um senso único de quem é, ele entende sua identidade como algo variável, que depende muito do contexto em que se encontra e das pessoas que o rodeiam. Essa indeterminação no sujeito aparece, novamente, quando ele diz: “Tornei-me consciente de minha própria natureza vaga e nebulosa, cheia de sedimentos, cheia de dúvidas, cheia de frases e de notas a serem registradas em cadernetas” (Woolf, 2021a, posição 3201-3202). Dessa forma, somos informados que, mesmo ao fim da narrativa, Bernard ainda não possui contornos físicos, sua percepção de si mesmo é nebulosa, repleta de dúvidas e possibilidades.

O processo de construção psicológica das seis personagens é perpassado por esses pequenos conflitos identitários, em que elas expressam como se veem e a versão idealizada de como queriam ser. Ao final da narrativa, Bernard destaca como não consegue distinguir sua vida, sua identidade, da de seus amigos:

Nossos amigos, quão raramente visitados, quão pouco conhecidos – é verdade; e contudo, quando encontro uma pessoa desconhecida, e tento destacar, aqui nesta mesa, o que chamo de ‘minha vida’, não é uma só vida que revejo: não sou uma só pessoa; sou muitas pessoas; não sei absolutamente quem sou – Jinny, Susan, Neville, Rhoda ou Louis; nem como distinguir minha vida da deles (Woolf, 2021a, posição 3227-3230, grifo nosso).

Diz, também: “Pois esta não é uma vida apenas; tampouco nem sempre sei se sou homem ou mulher, Bernard ou Neville, Louis, Susan, Jinny ou Rhoda – tão estranho é o contato de um com o outro” (Woolf, 2021a, posição 3286-3287). Ele seria, então, um exemplo do que Carol Hanbery MacKay (1987, p. 150) chama de “*expansive self*” modernista, ou seja, uma consciência isolada absorvendo outras personagens e o cosmos. Ele é Bernard, mas também é todos os outros. É na figura do mar que a relação entre as seis personagens é estabelecida, em que suas identidades se cruzam e se fundem. Se cada solilóquio equivale a uma onda, o mar representa o ser, em conjunto, das personagens.

Considerações finais

O ritmo constante do mar pode ser percebido dentro do romance se considerarmos cada solilóquio como uma onda isolada. No entanto, há momentos em que essas ondas se misturam, como quando Bernard, Louis, Neville, Susan, Rhoda e Jinny estão reunidos e discorrem sobre o mesmo tema. A torrente de pensamentos de cada um deles constrói não apenas suas próprias identidades, mas também as dos outros, ao narrarem, ainda que de forma quebrada, suas próprias vidas. Mais do que isso, eles demonstram como estão profundamente rela-

cionados entre si, de forma que suas identidades estão marcadas pelas dos outros. Eles são quem são em relação aos outros.

Os solilóquios apresentam a construção psíquica das personagens. Vemos, ao longo da narrativa, a evolução da relação entre Bernard, Neville, Louis e a linguagem, com os desejos de cada um de se tornarem poetas, apesar de suas visões divergentes do que seria a poesia, a crescente solidão e sentimento de alheamento de Rhoda, o caminho predestinado de Jinny para se tornar uma dama na sociedade e a jornada de Susan em busca de conexão com o real, para, ao final, dar sua vida como perdida. Mais do que apenas acompanhar a vida dos seis protagonistas da infância à vida adulta, a narrativa segue e mapeia o crescimento deles, a forma como amadurecem seus pontos de vista de acordo com o momento da vida em que se encontram. Além disso, os solilóquios também retratam como o vínculo entre eles é estabelecido em torno da amizade, mas também de outros sentimentos como raiva, medo, admiração.

A partir do que foi exposto, pode-se pensar em *As ondas* como um romance dedicado à natureza, que se manifesta no desenvolvimento psicológico das personagens, em suas caracterizações e que figura, com certa frequência, em seus pensamentos. A natureza aparece, às vezes, como um refúgio, como um ideal e até mesmo como algo hostil ou desinteressante. Sendo assim, vemos que o papel da natureza no romance vai além de ser um simples pano de fundo para os acontecimentos da história, até mesmo porque o romance não possui um enredo em si. A natureza aparece como elemento caracterizador fundamental, sendo parte integrante de cada uma das personagens, demonstrando a união entre o humano e o não-humano, além de oferecer momentos de silêncio entre os blocos de falas. É no elemento natural que Bernard, Louis, Neville, Jinny, Susan e Rhoda encontram explicação e fazem sentido do mundo à sua volta. É no elemento natural, ou na negação dele, no caso de Neville, que eles estabelecem suas identidades.

De forma geral, a natureza evocada pelo título está intrinsecamente relacionada ao romance em si. Os solilóquios constantemente fazem referências a elementos não humanos, seja na caracterização das personagens ou em situações cotidianas, e os interlúdios fazem referência a elementos humanos em meio à descrição de cenas da natureza, reforçando a noção de que ambos estão intrinsecamente conectados. As referências a elementos naturais na construção das personagens acrescentam camadas de sentido a elas. As fronteiras entre as personagens e o elemento não-humano são tão borradadas a ponto de eles se tornarem extensão um do outro. Essas referências ao mundo natural tornam as personagens mais complexas e mais poéticas, suas existências transcendem o social, elas são, na verdade, maiores do que a própria vida.

Referências

ALT, Christina. *Virginia Woolf and the Study of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora UNB, 2006.

GLOTFELTY, Cheryll. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. In: GLOTFELTY, Cheryll; FROMM, Harold (eds.) *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia: University of Georgia Press, 1996. p. XV-XXXVII.

GOLDMAN, Jane. From Mrs Dalloway to The Waves: New Elegy and Lyric Experimentalism. In: SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. 2. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 49-69.

HARAWAY, Donna Jeanne. *The Haraway Reader*. New York; London: Routledge, 2004.

HEISE, U. The Hitchhiker's Guide to Ecocriticism. *PMLA*, New York, v. 121, n. 2, p. 503-516, 2006. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/pmla/article/abs/hitchhikers-guide-to-ecocriticism/39E2480A51886F52088B1CA19A2445A2>. Acesso em: 04 abr. 2025.

KOSTKOWSKA, Justyna. *Ecocriticism and Women Writers: Environmentalist Poetics of Virginia Woolf*, Jeanette Winterson, and Ali Smith. London: Palgrave Macmillan, 2013.

MACKAY, Carol Hanbery. *Soliloquy in Nineteenth-Century Fiction*. New York: MacMillan Press, 1987.

MARINO, Mariana Cristina P; SIQUEIRA, Emanuela. Experiências, paisagens e simetria no projeto estético-ecológico de Virginia Wolf. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 20, n. 2, p. 01-17, 2022. Disponível em: <https://revista.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/2642>. Acesso em: 04 abr. 2025.

MCNICHOL, Stella. *Virginia Woolf and the Poetry of Fiction*. London; New York: Routledge, 1990.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Virginia Woolf's Silver Globe*. Orientador: Abgar Renault. 1962. 139f. Tese (Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1962. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/53191>. Acesso em: 04 abr. 2025.

SCOTT, Bonnie Kime. *In the Hollow of the Wave: Virginia Woolf and Modernist Uses of Nature*. University of Virginia Press, 2012.

SILVA, Reginaldo Oliveira. Da epopeia burguesa ao fluxo da consciência: a escrita literária em tempos difíceis. *Revista Investigações*, v. 22, n. 1, p. 11-35, 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revisitas/index.php/INV/article/view/1360>. Acesso em: 30 maio 2024.

SOPER, Kate. The idea of Nature. In: COUPE, Laurence (Ed.). *The Green Studies Reader*. London; New York: Routledge, 2000. p. 123-126.

WALKER, Charlotte Zoë. The Book "Laid Upon the Landscape": Virginia Woolf and Nature. In: ARMBRUSTER, Karlà; WALLACE, Kathleen R. (ed.) *Beyond Nature Writing: Expanding the Boundaries of Ecocriticism*. Virginia: University Press of Virginia, 2001. p. 143-161.

WESTLING, Louise. Virginia Woolf and the Flesh of the World. *New Literary History*, v. 30, n. 4, p. 855-875, 1999. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/20057575>. Acesso em: 29 ago. 2024.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021a. E-book.

WOOLF, Virginia. *Os diários de Virgínia Woolf: Uma seleção [1897-1941]*. Organizado por Flora Süsskind. Tradução de Angélica Freitas. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2021b.

ZAPF, Hubert. Introduction. In: ZAPF, Hubert (ed.). *Handbook of Ecocriticism and Cultural Ecology*. Berlim: De Gruyter, 2016. p. 1-18.

A narrativa do *Ulysses*: cronos, *kairos* e o esmaecimento do afeto

The Narrative of Ulysses: Chronos, Kairos and the Waning of Affect

Sérgio Luiz Bellei

Universidade Federal de Minas Gerais
(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR
sergiobellei50@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-8276-8838>

Resumo: A proposta de Frank Kermode para o entendimento da estrutura narrativa em termos de uma dupla temporalidade, a primeira entendida enquanto cronologia do tempo que passa (cronos), a segunda enquanto uma ruptura do fluxo temporal que remete a um tempo de revelação extraordinária (*kairos*), abre caminho para uma leitura do *Ulysses* em uma dimensão que é mais espacial do que temporal. Trata-se de leitura marcada pela dispersão espacial de significados que devem ser recompostos por um leitor que se dedica mais à montagem de um quebra-cabeças do que a uma leitura propriamente dita. Nessa forma alternativa de leitura, as epifanias típicas das obras iniciais de Joyce, marcadas que são pela força emocional do *kairos*, tendem a perder força ou mesmo desaparecer. Essa perda de força kairética, que tem para Kermode um significado existencial, pode ser produtivamente compreendida em termos da conceituação proposta por Fredric Jameson sobre o “esmaecimento do afeto” na pós-modernidade.

Palavras-chave: *Ulysses*; narrativa; cronos; *kairos*.

Abstract: Frank Kermode's proposal for understanding narrative structure in terms of a double temporality, the first to be understood as a chronology of passing time (cronos), the second as disruption of the temporal flux that suggests a time of extraordinary revelation (*kairos*), opens the way to a reading of *Ulysses* in a manner that is more spatial than temporal. It is a reading characterized by the spatial dispersion of meaning to be restructured by a reader committed more to reassembling pieces of a puzzle than to an ordinary reading. In such an alternative form of reading, typical epiphanies of the



early works by Joyce, displayed as the emotional force of *kairos*, tend to wear away or even disappear. This loss of power of kairotic force, understood by Kermode as endowed with existential meaning, can be productively understood in terms of Fredric Jameson's notion of the "waning of affect" in postmodernity.

Keywords: *Ulysses*; narrative; cronos; *kairos*.

Narrativa, cronos e *kairos*

Em livro publicado em 1966, Frank Kermode recorreu a dois termos gregos, cronos e *kairos*, para definir as duas temporalidades fundamentais da narrativa enquanto gênero. “Cronos é o ‘tempo que passa’, ou o ‘tempo de espera’, ... e *kairos* é o momento sazonal, um ponto no tempo repleto de significação, saturado com um sentido derivado de sua relação com o fim” (Kermode, 1966, p. 47, tradução minha).¹ O contexto primário dos termos é religioso: aparece no texto do Novo Testamento em termos da distinção entre a “chegada do tempo de Deus (*kairos*) em contraste com o tempo que passa, cronos” (Kermode, 1966, p. 48, tradução minha).² Interessa a Kermode apenas a referência ao texto bíblico, mas a temporalidade do cristianismo é claramente marcada pela frequente interrupção do tempo cronológico e terreno pelo momento kairético e sagrado. É o caso das três festas litúrgicas maiores (Natal, Quaresma e Páscoa), mas também de práticas mais frequentes, como a eucaristia (*εὐχαριστία*, sacramento da ação de graças), ou a passagem sagrada do domingo (*dominicis*, dia do Senhor). Em todos os casos, a temporalidade kairética rompe com a cronologia para lembrar que existe, entre o *tique* e o *taque* do relógio, um tempo outro em que se manifesta o mistério da copresença de começo, meio e fim. Na eucaristia, Cristo foi, é e será. Não seria exagero designar tal temporalidade como o tempo mítico (em contraste com o tempo secular e histórico), em que o *in illo tempore* é, paradoxalmente, eterno. O Eliot tardio, convertido ao anglicanismo, registrou em versos esse tipo de temporalidade: “O tempo passado e o tempo presente / estão talvez presentes no tempo futuro / e o tempo futuro contido no tempo passado” (Eliot, 1981, p. 199).³

O contexto religioso não é o único possível. Kermode sugere que a distinção entre cronos e *kairos* vale também para o discurso ficcional porque “em todo enredo, ocorre uma fuga da cronicidade e, portanto, até certo ponto, um desvio dessa regra de ‘realidade’” (Kermode, 1966, p. 50, tradução minha).⁴ A dimensão do *kairos* marca sempre e necessariamente toda e qualquer narrativa porque o que está em jogo é uma necessidade existencial: o *kairos* representa “uma permanência (mais do que um intervalo) que estrutura o momento em termos do final, dando significado ao espaço entre o *tique* e o *taque* porque, em nossa

¹ “Chronos is ‘passing time’ or ‘waiting time’ ... and *kairos* is the season, a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end.”

² “... the coming of God’s time (*kairos*)... as against passing time, chronos.”

³ Tradução de Ivan Junqueira.

⁴ ... in every plot there is an escape from chronicity, and so, in some measure, a deviation from this norm of ‘reality’”.

condição humana, não queremos um intervalo indeterminado entre o *tick* do nascimento e o *toque da morte*” (Kermode, 1966, p. 57-58, tradução minha).⁵ Embutido em toda a narrativa está o desejo de que um significado maior e transcendental venha a resgatar o tempo da realidade mecânica do relógio. No contexto do presente trabalho, importa ressaltar que essa fuga do deserto da realidade ocorre de forma exemplar em duas estratégias discursivas fundamentais do modernismo anglo-americano: o imagismo e as epifanias joyceanas. O poema de Ezra Pound, “Em uma estação do Metrô” exemplifica a dinâmica entre cronos e *kairos*: A aparição desses rostos na multidão; / pétalas em um ramo negro e úmido” (Pound, 1957, p. 35, tradução minha).⁶ A palavra “aparição” pode ser entendida em um sentido puramente cronológico: “os rostos aparecem”. Mas embutido na palavra está também um sentido de surpresa, já que o termo poderia ser usado na frase “a aparição de um fantasma”. E é esse elemento de surpresa que é imediatamente traduzido para uma dimensão kairética de significado maior na metáfora do segundo verso: “pétalas em um ramo úmido e negro”. A multidão do primeiro verso torna-se individualizada em cada face em que se desenha agora uma expressão de beleza em meio a um espaço de transporte urbano desumanizado e tétrico. Pound explica a gênese do poema em termos de uma tentativa de encontrar a palavra certa para a intensidade de um *sentimento*. Ao sair de um trem do Metrô em Paris, o poeta viu, de repente, rostos humanos de mulheres e crianças e tentou traduzir em versos o significado da experiência, mas não conseguiu encontrar palavras “tão apropriadas ou aprazíveis que correspondessem àquela súbita emoção”. Seis meses depois de descartar o poema inicial de trinta versos, porque lhe pareceu “de segunda intensidade”, escreveu e publicou a versão minimalista final” (Pound, 1916, p. 100-103, tradução minha).⁷ A dimensão kairética do poema de Pound é análoga às epifanias iniciais de Joyce. Em *Stephen Hero*, a epifania é “uma manifestação espiritual repentina, quer seja na trivialidade da fala ou do gesto, quer por ocasião de um pensamento” (Joyce, 1963, p. 211).⁸ Como em Pound, é na sequência de acontecimentos triviais do tempo cronológico que uma temporalidade alternativa e mais significativa se manifesta enquanto verdade essencial. Em conversa com Cranly, enquanto caminham, Stephen explica o duplo significado do relógio do Ballast Office: “Passo por ele dia após dia, ...é apenas um item no catálogo dos utensílios da rua dublinense. De repente e de uma vez por todas eu o vejo e sei o que é: epifania” (Joyce, 1963, p. 211).⁹ Há um relógio cronológico e trivial que, de repente, remete a uma outra temporalidade não muito distante daquela anunciada por Eliot nos versos citados anteriormente. E trata-se de uma temporalidade que, transcendendo a contabilidade racional do relógio, deve ser intensamente sentida mais do que pensada. Stephen não explica o significado dessa temporalidade, o que sugere que palavras podem não ser suficientes para dar conta de uma dimensão temporal a ser vivenciada mais do que verbalizada racionalmente. A experiência de Stephen é aquela

⁵ “... a duration (rather than a space) organizing the moment in terms of the end, giving meaning to the interval between *tick* and *tock* because we humanly do not want it to be an indeterminate interval between the *tick* of birth and the *tock* of death.”

⁶ “In a Station of the Metro: The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough.”

⁷ “...worthy, or as lovely as that sudden emotion...; of second intensity”.

⁸ “a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself”.

⁹ “I will pass it time after time...it is only an item in the catalogue of Dublin's street furniture. Then all at once I see it and I know at once what it is: epiphany.”

de uma visão que vai muito além do mero olhar. A visão de Pound também escapa da racionalidade, mas de forma diversa: só pode ser expressa na irracionalidade da metáfora que, em seu significado original (*μεταφορά*), designa um “transporte para um outro lugar”.

Conceituadas sob a ótica do contraste entre cronos e *kairos*, práticas literárias como o imagismo e a epifania podem ser entendidas no contexto mais amplo do que Raymond Williams chamou de “estrutura de sentimento”, ou seja, uma forma de entendimento da realidade na forma como ela é *vivenciada* por uma comunidade. Consiste em um “conjunto de significados e valores na forma como são vivenciados e sentidos” e que não pode ser pensada em termos de ideologia ou visão de mundo (Williams, 1977, p. 132).¹⁰ Nesse contexto, as práticas de Joyce e Eliot constituem expressões alternativas do desejo, em dado momento histórico e cultural, de encontrar um significado maior a ser sentido no intervalo entre o tique e o taque. E poderiam ser incluídos também nessa comunidade que compartilha a mesma estrutura de sentimento um número significativo de outros escritores que trabalham a linguagem no contexto da revelação kairética: Gerard Manley Hopkins, que explora a dimensão sonora da linguagem como fonte de revelação de sentidos insuspeitos; William Carlos Williams, que eleva à dimensão kairética um carrinho de mão vermelho coberto de gotas d’água; e. e. cummings, que fraciona palavras para, a partir de fragmentos, construir significados alternativos; ou até mesmo Robert Frost que, na forma convencional de poemas minimalistas, transfigura a paisagem natural da Nova Inglaterra. Em um ouro momento histórico, o Formalismo Russo redefiniria a dimensão kairética enquanto resultado da manipulação da linguagem para produzir o estranhamento.

A estrutura de sentimento que prioriza uma estética voltada para a produção de intensidade de sentimentos não é a mesma em momentos históricos diversos e pode ser traduzida em termos de periodização. Em livro publicado em 2015, Fredric Jameson propõe um controverso conceito de modernidade em que a estética do “afeto” ocupa lugar de destaque, mas com maior ou menor intensidade em formas diversas de expressão artística. O ponto de partida dessa modernidade seria o Concílio de Trento, realizado pela Igreja Católica entre 1545 e 1563, com o objetivo de combater a Reforma Protestante. Jameson identifica, a partir desse momento e particularmente nas artes visuais do Barroco, um intenso interesse na narrativa do corpo que se manifesta, por exemplo, no quadro de Peter Paul Rubens representando encontro de Sansão e Dalila, ou na representação do corpo crucificado de Cristo em Caravaggio. Jameson vê nessa modalidade de expressão uma experiência radicalmente nova de percepção do corpo humano em sua forma física de “puro peso e massa” (Jameson, 2015, p. 13, tradução minha).¹¹ A experiência de “afeto” do sujeito que se vê diante dessa poderosa narrativa do corpo seria mais tarde explicitada por Nietzsche e ajudaria a entender a sua presença tardia na literatura do século XIX e no modernismo do século seguinte. É o seguinte o texto relevante de Nietzsche:

Para haver arte, para haver alguma atividade e contemplação estética, é indispensável uma precondição fisiológica: a *embriaguez*. A suscetibilidade de toda a máquina tem de ser primeiramente intensificada pela *embriaguez*: antes não se chega a nenhuma arte. Todos os tipos de *embriaguez* têm força para isso, por mais diversamente ocasionados que sejam; sobretudo a *embriaguez* da excita-

¹⁰ “Structure of feeling; meanings and values as they are actively lived and felt.”

¹¹ “[...] sheer weight and mass.”

ção sexual, a mais antiga e primordial forma de embriaguez. Assim também a embriaguez que sucede a todos os grandes desejos, todos os afetos poderosos; a embriaguez da festa, da competição, do ato de bravura, da vitória, de todo movimento extremo. A embriaguez da残酷, a embriaguez na destruição; a embriaguez sob certos influxos meteorológicos, por exemplo, a embriaguez primaveril; ou sob a influência de narcóticos; a embriaguez da vontade, por fim, de uma vontade carregada e avolumada. — O essencial na embriaguez é o sentimento de acréscimo da energia e de plenitude. Esse sentimento o indivíduo empresta às coisas, *força-as a tomá-las de nós, violenta-as* — este processo se chama *idealizar* (Nietzsche, 2017, p. 54).¹²

O que Nietzsche chama de “embriaguez” e Jameson de “afeto” permite entender as intensidades kairéticas da modernidade como pertencentes a uma tradição literária que remonta ao século XIX e, o que é de relevância maior para este ensaio, a certas vertentes da produção poética do romantismo inglês. É o caso da prática poética associada à estética do fragmento, ou seja, a produção de textos supostamente incompletos em que a palavra que tenta expressar o sentimento absoluto fracassa e é reduzida a um fragmento. Encontra-se em Coleridge o exemplo mais conhecido: na origem do poema Kubla Khan está, nas palavras do próprio poeta, o consumo de ópio para fins medicinais e o resultante sonho a ser traduzido posteriormente em versos, mas de forma incompleta (Coleridge, 2006, p. 446-447). É também o caso dos “momentos no tempo” em Wordsworth, definidos nas *Lyrical Ballads* como “estados de sensações intensas” escolhidas a partir de “incidentes e situações da vida comum” (Wordsworth, 2006, p. 264, tradução minha).¹³ É nesse sentido que Wordsworth apresenta, nas *Lyrical Ballads*, uma definição de poesia que não deixa de ser semelhante à proposta de Nietzsche sobre a produção artística: “a poesia é o fluxo espontâneo de sentimentos poderosos” (Wordsworth, 2006, p. 378, tradução minha).¹⁴

A tradição estética do *kairos*, reelaborada por Jameson enquanto associada ao corpo que sente intensamente e rebatizada de afeto, aparece em Joyce, tanto na sua dimensão sagrada como na profana. Mas o uso que faz Joyce da tradição na obra inicial (*Stephen Hero*, *Dubliners, Portrait*) sofre modificações no *Ulysses* em função de uma estrutura narrativa que resiste ao momento epifânico. É essas a questão que passo a exemplificar no subenredo de Rudy, o filho natural de Bloom e Molly.

Decifrando Rudy

O leitor do *Ulysses* que tentar perseguir a trama narrativa que trata de Rudy, o filho natural de Leopold Bloom e Molly, terá que enfrentar a tarefa de reunir fragmentos de um quebra-cabeças cujas peças estão dispersas pelas seiscentas e tantas páginas do romance. A primeira referência aparece no quarto episódio (“Calypso”), quando Bloom, ao tomar o café da manhã, lê a carta que recebera da filha. A leitura desencadeia uma série de lembranças, na modalidade narrativa do fluxo de consciência. Duas delas têm a ver com a filha, Milly, no presente

¹² Tradução de Paulo César de Souza.

¹³ “[...] spots of time”; [...] “state of excitement”; “incidents and situations of common life.”

¹⁴ “Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings.”

imediato e no passado: o dia anterior ao seu aniversário de quinze anos (15 de junho de 1904); e o seu nascimento, com a ajuda da parteira, Mrs. Thorton, que tinha também feito o parto do primeiro filho de Bloom. Mrs. Thorton, diz o texto, “sabia, desde o começo, que o pobrezinho do Rudy não ia sobreviver. Fazer o que, meu senhor, Deus é bom. Ela entendeu na hora. Teria onze anos hoje, se estivesse vivo” (Joyce, 1986, p. 54).¹⁵

A indicação de que Rudy é filho de Bloom não é sequer explicitada, mas de fácil dedução porque associada com o nascimento de Milly. Seja como for, o leitor tem aqui a primeira peça do quebra-cabeças: Bloom e Molly tiveram um filho, que morreu pouco depois do parto. A segunda peça aparecerá umas vinte páginas adiante, no sexto episódio (“Hades”), quando Bloom partilha com Simon Dedalus a condução que os levará ao enterro de Paddy Dignam. O breve comentário feito por Simon Dedalus sobre seu filho Stephen provoca em Bloom, mais uma vez na forma de fluxo de consciência, devaneios relacionados a Rudy e Molly: a sentida falta do exercício prazeroso da paternidade (“ver o seu crescimento. Ouvir a sua voz na casa. Andando Ao lado de Molly com o uniforme de Eton”); a sexualidade de Molly (“Me toca, Poldy. Meu Deus. Estou morrendo de vontade”); o possível momento da concepção (“Deve ter sido naquela manhã no terraço de Raymond ela na janela olhando o cachorro e a cadela no cio perto do muro do não faça o mal”) (Joyce, 1986, p. 74).¹⁶

Outras referências espalhadas no texto irão, aos poucos, completando os quebra-cabeças. São, com frequência, referências passageiras, derivadas da situação imediata vivenciada por Bloom em sua jornada pelas ruas de Dublin no dia 16 de junho de 1904. Ainda no episódio do funeral, a imagem da morte de Rudy retorna quando Bloom vê um cortejo fúnebre acompanhando o caixão de uma criança. Começa a pensar na fração de terreno que adquiriu no cemitério, e que já abriga os corpos de Rudy e da avó paterna de Bloom. São referências de relevância menor para o entendimento da história de Rudy e de seu efeito na vida de Bloom e Molly. Já no oitavo episódio (“The Lestrygonians”), duas referências de natureza temporal acrescentam mais um detalhe sobre a vida sexual do casal, antes e depois da morte do filho. Com o pensamento voltado para questões alimentares (o episódio se passa na hora do almoço, aproximadamente uma hora da tarde), Bloom lembra-se do desejo que teve Molly por uvas-passas quando estava grávida e registra essa lembrança com um marco temporal: “antes do nascimento de Rudy” (Joyce, 1986, p. 124).¹⁷ O “depois” a que corresponde esse “antes” só aparecerá, em forma um tanto enigmática, cerca de dez páginas adiante, quando Bloom explicita a felicidade existente antes da morte do filho (“Eu era mais feliz naquele tempo... Tinha vinte e oito anos... Ela vinte e três”), e a infelicidade depois (nunca mais gostou, depois de Rudy). A explicação ocorre em um parágrafo de seis linhas, denso de alusões à irreversibilidade do tempo (“Não posso trazer de volta o tempo. Como segurar água nas mãos”), às mudanças de endereço relacionadas à instabilidade financeira de Bloom (“Quando nos mudamos da Rua Lombard West, algo mudou”) e ao seu relacionamento platônico com Martha Clifford, de quem recebera uma carta, rememorada agora na citação de trechos que lhe vem à mente (“Não se sente feliz em casa, garotinho travesso? Quer pregar botões para mim...”) (Joyce,

¹⁵ “She knew from the first poor little Rudy wouldn’t live. Well, God is good, Sir. She knew at once. He would be eleven now if he had lived.”

¹⁶ “See him grow up. Hear his voice in the house... Walking beside Molly in an Eton suit... Must have been that morning in Raymond Terrace she was at the window watching the two dogs at it by the wall of the cease to do evil.”

¹⁷ “Before Rudy was born.”

1986, p. 137).¹⁸ Cada uma dessas referências alude a enredos paralelos, que o leitor teria que recuperar, montando outros quebra-cabeças.

Para completar a montagem de peças, o leitor terá que esperar por momentos tardios do romance. O momento, por exemplo, no episódio décimo sétimo (“Ithaca”), em que Joyce dá mais um exemplo de quebra radical com as narrativas tradicionais ao apresentar o texto em termos de perguntas e respostas e marcado por um tom de objetividade que é, contudo, constantemente desconstruído pelo efeito cômico do discurso, resultante principalmente do excesso de detalhes descritivos. O texto resgata as “limitações de atividades e inibições de direitos conjugais” de Bloom, detalhando datas do casamento de Bloom e Molly, das concepções e nascimentos dos filhos, e da alteração da vida sexual do casal após a morte de Rudy “em 9 de janeiro de 1894, com a idade de 11 dias, tendo decorrido, a partir dessa data, um período de 10 anos, 5 meses e 18 dias durante o qual as relações sexuais foram incompletas, sem a ejaculação do sêmen no órgão feminino” (Joyce, 1986, p. 605).¹⁹ O quadro define-se, aqui, de forma mais ou menos completa: “nunca mais gostou depois de Rudy” significa, em virtude do esclarecimento didático e comicamente detalhado, que as relações sexuais normais entre o casal foram afetadas pela morte do filho e interrompidas até o momento presente da jornada de Bloom pelas ruas de Dublin, muito embora fique no ar a sugestão de que outras formas de relação sexual, embora “incompletas”, continuaram a acontecer.

O conceito de quebra-cabeça que venho utilizando para o exame da estrutura narrativa do *Ulysses* apresenta limitações significativas. A montagem de peças para instrução ou entretenimento tem por objetivo formar uma figura completa em que uma moldura separa nitidamente um dentro e um fora. No *Ulysses* como um todo, a composição de peças nem sempre é coerente e, quando levada a cabo por alusões próximas ou distantes, tende a eliminar a distinção entre um fora e um dentro. A vasta teia de alusões inclui jornais diários e semanais da cidade de Dublin, dicionários de mitologia grega e irlandesa, obras de folclore, as obras de Aristóteles e de São Tomás de Aquino, compêndios da história da Irlanda e da história do catolicismo, guias das práticas litúrgicas cristãs, a obra de Shakespeare e de outros autores clássicos ingleses e europeus, compêndios das artes, ciências e ensinamentos morais, entre outras informações indispensáveis. No *Ulysses*, a porosidade entre o dentro e a vastidão de um fora impede que a figura final e totalizante do quebra-cabeças se complete.

Seria então necessário pensar um quebra-cabeças que não resulta em uma estruturação fechada, mas, antes, ultrapassa os limites de qualquer moldura, resistindo a qualquer totalização. E o encaixe das peças é, por vezes, problemático. No caso de Rudy, mesmo quando se chega perto de uma totalização, certos encaixes são imperfeitos porque peças da narrativa se repetem e, por vezes, são contextualizadas de forma pouco compatível porque apontam para universos discursivos diversos. As datas precisas apresentadas no episódio dezessete contrastam com a imprecisão das datas correspondentes apresentadas anteriormente (Calypso), e o sofrimento de Molly pela morte do filho, como descrito nas páginas finais do romance, não coincide com a descrição apresentada no episódio décimo quarto

¹⁸ “I was happier then ...twentyeight I was. She twentythree. When we left Lombard street West something changed. Could not like it after Rudy. Can't bring back time. Like holding water in hour hand. Are you not happy in your home you poor little naughty boy. Wants to sew on buttons for me.”

¹⁹ “[...] limitations of activity and inhibitions of conjugal rights... deceased 9 January 1894, aged 11 days, there remained a period of 10 years, 5 months and 18 days during which carnal intercourse had been incomplete, without ejaculation of semen within the natural female organ.”

(Oxen of the Sun). Neste último, vazado em uma multiplicidade de estilos que reproduzem comicamente as mutações históricas da língua inglesa, a descrição específica da reação de Molly à morte do filho é apresentada na modalidade de inglês usada no século XIV e, em particular, por escritores como Mandeville:

Mas lembrou-se Sir Leopold... de sua consorte, Lady Marion, que para ele tinha gerado um filho varão o qual, no seu décimo primeiro dia de vida, havia perecido, e nenhum homem dentre aqueles que praticam as artes médicas pode salvá-lo, tão macabro é o destino. E gravemente aflita ficou ela em seu coração, por motivo de tão infausto evento, e para o seu sepultamento envolveu-o em primorosa veste de lã de carneiro, escolhendo para tanto o melhor do rebanho, para que não fosse a criança afetada pelas gélidas brisas (pois o tempo era aquele dos meados do inverno) (Joyce, 1986, p. 320, tradução minha).²⁰

No contexto do presente trabalho, contudo, o conceito de quebra-cabeça é útil porque aponta para uma dimensão espacial que contrasta com a estrutura temporal de cronos e *kairos* e altera profundamente a sua natureza. Justapor peças lado a lado utilizando uma metodologia de ensaio e erro implica também uma forma de temporalidade, mas trata-se de temporalidade que já não admite a possibilidade de uma revelação kairética entre o tique e o taque. O processo é mecânico e a satisfação resultante da prática é aquela dada por um mecanismo em que as peças se ajustam umas às outras e conduzem ao aparecimento de um desenho, sempre incompleto no caso do *Ulysses*, que agrada aos olhos e exclui aquela experiência existencial de que fala Kermode. Essa dimensão espacial marcou significativamente a fortuna crítica do *Ulysses*. Em *The Stoic Commedians*, Hugh Kenner observou que “o texto do *Ulysses* não é organizado na memória e processado no tempo, mas organizado e processado no que poderíamos chamar de espaço tecnológico” ... e que um livro “assim concebido rompe com a narrativa” (Kenner, 1962, p. 35-34, tradução minha).²¹ O espaço tecnológico a que se refere Kenner é o do livro impresso, em que a paginação numerada permite ao leitor recuperar, a partir de um momento qualquer da leitura, referências em páginas anteriores e posteriores. O *Ulysses* não poderia ser escrito em um rolo de papiro porque Joyce explora exaustivamente a dimensão espacial típica da tecnologia da imprensa e organiza o texto “de forma descontínua no espaço mais do que na sequência temporal” (Kenner, 1962, p. 41, tradução minha).²² Kenner antecipa aqui o interesse de uma crítica joyceana posterior que trabalharia a analogia entre a narrativa do *Ulysses* e a tecnologia do hipertexto eletrônico, projetada para ser operacionalizada espacialmente em computadores. O hipertexto é uma forma de escrita não sequencial em que uma série de núcleos de sentido interligados por elos oferece ao leitor a possibilidade de percorrer caminhos diversos para a leitura. Como percebeu Kenner, essa estrutura de núcleo e nexo caracteriza o espaço tecnológico do livro impresso, como ocorre na referência de uma palavra a uma nota de rodapé ou, no caso do *Ulysses*, da rede de referências a partir do frag-

²⁰ “But Sir Leopold... was minded of his good lady Marion that had borne him an only manchild which on his eleventh day on live had died and no man of art could save so dark is destiny. And she was wondrous stricken of heart for that evil hap and for his burial did him on a fair corselet of lamb's wool, the flower of the flock, lest he might perish utterly and lie akeled (for it was then about the midst of the winter).”

²¹ “The text of *Ulysses* is not organized in memory and unfolded in time, but both organized and unfolded in what we may call technological space.”

²² “...discontinuously in space rather than serially in time.”

mento nuclear representado por Rudy. A diferença em relação ao hipertexto eletrônico é que os vínculos passam a ser, por assim dizer, anabolizados porque produzidos imediatamente e em alta velocidade pelo aparato tecnológico.

Dadas a semelhança entre o conceito de hipertexto enquanto rede de referências textuais internas e externas e a narrativa do *Ulysses*, não surpreende que surgiria, a partir da década de noventa do século passado, uma vertente crítica voltada para o estudo do hipertexto joyceano e uma prática de reprodução do texto do *Ulysses* online e em formato hipertextual. É nesse contexto que Michael Groden deu início a um projeto denominado “*Ulysses in Hypermedia*”, que tinha como objetivo disponibilizar em formato hipertextual “11.000 páginas de manuscritos e cerca de 5.000 páginas de comentários sobre os manuscritos” e um arquivo de estudos críticos do texto, aplicativos didáticos para alunos, mapas, fotografias, vídeos, áudios e até mesmo “um espaço para os usuários acrescentarem os seus próprios comentários e conexões”.²³

Entendida como uma narrativa transposta para a dimensão espacial do quebra-cabeças, o texto do *Ulysses* altera profundamente a dinâmica temporal de *cronos* e *kairos*. Uma dinâmica de horizontalidade cronológica interrompida pela verticalidade do *kairos*, ou seja, uma dinâmica que abriga uma justaposição de significados profundos e excepcionais e significados corriqueiros e cotidianos, é substituída por um espaço de superfície sem profundidade. Nesse espaço horizontalizado, tanto as peças do quebra-cabeças como os fragmentos de significado da narrativa do *Ulysses* tendem a ter o mesmo valor, quer estejam distantes do fragmento original, quer próximas. O ajuste de peças é mais relevante do que a referência a eventos mais ou menos significativos. E o achatamento valorativo tende a ser mais intenso no texto joyceano em virtude da complexidade maior do quebra-cabeças que inclui tanto peças alusivas intertextuais e extratextuais como peças que se repetem com variações de significado. O fragmento do episódio de Rudy vasado no estilo de Mandeville, por exemplo, retorna no monólogo interior de Molly. A reação materna à morte do filho é agora significativamente diversa:

Eu estava de luto faz 11 anos hoje mas pra que ficar de luto por aquilo que não era nem uma coisa nem outra o primeiro choro foi bastante pra mim ouvi o tempo do velório também soando no relógio da parede é claro que ele insistiu em ficar de luto só se for pelo gato ele é um homem agora era então um menino... (Joyce, 1986, p. 637, tradução minha).²⁴

Um pesar profundo no primeiro caso e, no segundo, um luto pouco justificável por um recém-nascido que sequer viveu o suficiente para que laços afetivos se consolidassem. A variação de estilos conscientemente utilizadas por Joyce (18 episódios em estilos diversos) é a explicação imediata e menos problemática da diferença entre os dois momentos do luto. Mas é justamente essa variação de estilos que chama a atenção para uma prática linguística em

²³ “[...] 11,000 pages of manuscripts and some 5,000 pages of commentary on the manuscripts ... a space for users to add their own comments and links” (Graham, p. 356, tradução minha).

²⁴ “[...] I was in mourning that's 11 years ago now yes hed be 11 though what was the good in going into mourning for what was neither one thing not the other the first cry was enough for me I heard the deathwatch ticking in the wall of course he insisted hed go into mourning for the cat I suppose hes a man now by this time he was a boy...”

que a linguagem se volta para si mesma mais do que para os referentes com possíveis valorações diversas. O ajuste de peças vale mais do que o seu sentido diferencial, o que implica um certo comportamento do leitor do texto. Como observou acertadamente Joseph Frank, dada a forma espacial do *Ulysses*, “Joyce não pode ser lido – pode apenas ser relido” porque “a conexão de significados só se completa pela percepção simultânea no espaço de grupos de palavras que não estabelecem uma relação mútua para o entendimento quando lidas sequencialmente no tempo” (Frank, 1963, p. 18-19, tradução minha).²⁵ Ou, como sugere o conceito de “quebra-cabeça”, o *Ulysses* é mais um texto para ser decifrado na prática de ajuste de fragmentos de sentido do que um texto para ser lido nos moldes do dialogismo entre cronos e *kairos* do romance tradicional.

Dizer que o *Ulysses* não pode ser lido nos moldes da narrativa tradicional significa dizer também que as epifanias do primeiro Joyce não se repetem no *Ulysses* na sua forma original de momento sagrado que rompe com a cronologia. É que, no sentido em que a define Stephen, a epifania só pode ocorrer no intervalo entre um antes e um depois em que um evento extraordinário, ao mesmo tempo religioso e estético, acontece. No episódio da conversa com Cranly, esse evento extraordinário que emana da sequência narrativa permite a percepção de um objeto do cotidiano em sua essência. Permite que seja vivenciado em sua “alma, sua essência, e [que] surja para nós e nos surpreenda para além da vestimenta de sua aparência” e “chegue a nós em seu fulgor” (Joyce, 1963, p. 213, tradução minha).²⁶ Em *The Portrait*, a essência do objeto é mais precisamente definida em termos dos ensinamentos tomistas. Trata-se da “quidditas escolástica, da qualidade essencial da coisa” que, uma vez percebida, conduz a um “encantamento do coração” (Joyce, 1956, p. 211, tradução minha).²⁷ A percepção da “quidditas” é aqui inseparável de uma intensidade sensorial.

No argumento aqui proposto, a epifania não sobrevive à espacialização da narrativa. Mas a crítica joyceana tem sugerido com certa frequência que, definida de forma alternativa, o momento epifânico pode estar presente na obra de Joyce como um todo. Em estudo publicado em 2020, Sangam MacDuff sugeriu a possibilidade de pensar a epifania joyceana em termos da linguagem como entendida por Jacques Derrida, ou seja, enquanto “um sistema infinito de diferenças, em que o significado é postergado para sempre”. A experiência proporcionada pelo momento epifânico não é aquela de uma totalidade sublime, mas a de um “vazio referencial, um abismo de significado que é, em si mesmo, sublime”. Trata-se aqui, por assim dizer, de um sublime às avessas, em que se manifesta “a ausência como a mais elevada forma de presença”. Nesse contexto, as “epifanias linguísticas” ocorrem “desde Dubliners até Finnegans Wake” (MacDuff, 2020, p. 75, tradução minha).²⁸ Mas aqui já não se trata mais, como em *Stephen Hero*, de uma *totalidade* sublime.

²⁵ “Joyce cannot be read – he can only be reread”; the meaning-relationship is completed only by the simultaneous perception in space of word-groups that have no comprehensible relation to each other when read consecutively in time”.

²⁶ “[...] the thing’s soul, its whiteness, leaps to us from the vestment of its appearance”; “seems to us radiant.”

²⁷ “[...] the scholastic *quidditas*, the *whiteness* of the thing”; “the enchantment of the heart.”

²⁸ “[...] an endless system of differences, where meaning is always deferred; a referential void, an abyss of meaning that is itself sublime, [...] absence as the highest form of presence.”

A narrativa do *Ulysses* e o esmaecimento do afeto

A breve referência ao conceito de “afeto” apontada anteriormente enquanto força vigente na modernidade e que, de acordo com Jameson, esmaece na pós-modernidade, deve ser agora explicitada em mais detalhe. O investimento teórico que faz Jameson em seu estudo do pós-modernismo tem como objetivo definir no movimento uma “lógica cultural dominante” que substitui a lógica anterior de um modernismo dominado pela ênfase na temporalidade: “agora habitamos a sincronia e a não a diacronia, e penso que é possível argumentar... que nossa vida cotidiana, [...] nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias do espaço e não do tempo” (Jameson, 1997, p. 42). “Vida cotidiana” e “linguagens culturais” situam os comentários de Jameson no contexto da “estrutura de sentimento” de Williams, o que significa que a estrutura anterior de cronos e kairos é agora redefinida em uma dimensão espacial. É nessa nova dimensão que a temporalidade epifânica, governada pelo contraste entre superfície (cotidiana) e profundidade (revelação de essências) tende a desaparecer. O quebra-cabeça sugere esse desaparecimento: peças desconexas voltam a se conectar em uma superfície achatada. Fiel ao conceito de Williams, Jameson enumera práticas cotidianas e culturais em que o achatamento acontece: a superficialidade de *Diamond Dust Shoes* de Andy Warhol em contraste com a profundidade simbólica de *Um par de botas*, de Van Gogh; a marca da “personalidade” profunda no estrelato cinematográfico moderno, a exemplo de Jack Nicholson ou Marlon Brando, em contraste com o “eu” sem profundidade do estrelato posterior; a valorização elitista da “obra” do grande escritor agora reduzida à superficialidade do “texto”; o contexto pós-estruturalista de “intertextualidade”, em que “a profundidade é substituída pela superfície, ou por superfícies múltiplas” (Jameson, 1997, p. 32-35; 40; 47; 321). Este último exemplo é de particular interesse para o presente trabalho porque a teorização do intertexto antecipou a conceituação posterior do hipertexto eletrônico, que tornou possível a conexão imediata de significados em um banco de dados e, em particular, do vasto banco de dados que constitui o *Ulysses*.

O desaparecimento da dimensão de profundidade na pós-modernidade tem como consequência o esmaecimento do afeto e, dada a analogia entre o sentimento epifânico e o afeto, o esmaecimento ou mesmo o desaparecimento da epifania original no *Ulysses*. A origem do conceito de afeto, antecipada por Nietzsche, passa por alterações significativas na forma como é redefinida por Jameson. A principal alteração se revela no esforço para evitar a identificação de “afeto” com os conceitos tradicionais de “sentimento” e “emoção”, até porque essas últimas manifestações da subjetividade continuam a existir na pós-modernidade, juntamente com o esmaecimento do afeto. Em contraste com a categorização dos vários sentimentos humanos (alegria, melancolia, tristeza) em termos de estados psíquicos, Jameson entende o “afeto” como “estados corporais” que resistem às classificações convencionais. Esses estados corporais diferem também das emoções porque a sua temporalidade é aquela de um “eterno presente”, em contraste com a temporalidade de uma emoção como a tristeza, que pode desdobrar-se em mágoa e posteriormente em cólera. Pode, em outras palavras, ser registrada cronologicamente em uma narrativa. A distinção entre “afeto” e “emoção” é frágil e mostrou-se vulnerável a uma crítica posterior à publicação de *Postmodernism* (1991). Em releitura crítica da proposta de Jameson, Pancy Duncan apontou para a dificuldade de demonstrar um esmaecimento do afeto e do sentimento na pós-modernidade e sugeriu a possibilidade

de utilizar o conceito tanto na pós-modernidade como no momento anterior, mas com sentidos diversos. Nos dois casos ocorrem “intensidades”, mas em modalidades diversas. Como se viu, há uma intensidade emocional nas epifanias joyceanas ou no imagismo de Pound, mas trata-se de prática efetivada em uma dinâmica de profundidade e superficialidade e dirigida para vislumbrar uma temporalidade que rompe com o cronológico. O afeto pós-moderno, por outro lado, elimina a dimensão de profundidade e volta-se para a produção de uma intensidade que se constitui como “experiência de impacto aterrorizante ou de arrebatamento” e que pode ser caracterizada como “intensidade eufórica” (Duncan, 2017, p. 10, tradução minha).²⁹ O esmaecimento do afeto significa, então, que o afeto epifânico reaparece, mas agora na modalidade de uma euforia intensa que torna impossível o surgimento da dimensão vertical do *kairos*. Esta última, como sugerido anteriormente, difere radicalmente da epifania como definida por Sangam MacDuff, vale dizer, uma epifania resultante da experiência da linguagem como “abismo de significado” que bem pode ser arrebatadora ou aterrorizante. No *Ulysses*, a experiência do esmaecimento do afeto como redefinida por Duncan pode bem ser igualmente arrebatadora ou aterrorizante, positiva ou negativa, provocada por um quebra-cabeça que não pode ser totalizado.

Interessa a Jameson pensar o conceito de afeto e do seu esmaecimento em um sofisticado contexto de periodização que parte do pressuposto marxista sobre a produtividade capitalista não apenas de produtos de consumo, mas de subjetividades. A subjetividade burguesa difere da aristocrática, e o sujeito da modernidade não pode ser identificado com o da pós-modernidade:

O “pós-moderno” deve ser visto como a produção de pessoas pós-modernas, capazes de funcionar em um mundo socioeconômico muito peculiar, um mundo cujas estruturas características e demandas objetivas – se dispuséssemos de uma disposição adequada delas – constituiriam a situação para a qual o “pós-modernismo” é a resposta e nos dariam algo mais decisivo do que uma mera teoria do pós-modernismo” (Jameson, 1997, p. 18-19).

As pessoas produzidas pelo pós-moderno são aquelas afetadas por duas crises interdependentes, a primeira relativa à alteração da natureza do sujeito, a segunda relativa ao que se poderia chamar de uma crise da hermenêutica. O sujeito da modernidade, uma individualidade centrada e unificada, constituía a origem a partir do qual surgiam emoções, sentimentos e interpretações. Na sociedade pós-moderna, ocorre a liberação “da antiga *anomie* do sujeito centrado”, o que implica a liberação “não só da ansiedade, mas também a liberação de qualquer outro tipo de sentimento, uma vez que não há mais a presença de um *ego* para encarregar-se de sentir” (Jameson, 1997, p. 43). Vale a pena lembrar, de passagem, que, na área de teoria literária, a manifestação desse desaparecimento do sujeito se manifesta nas proclamações da morte do autor. A esse desaparecimento de um *ego* capaz de sentir em profundidade corresponde o desaparecimento da profundidade típica da prática hermenêutica de procurar um sentido profundo e oculto sob a superficialidade do discurso. A procura do tesouro de sentido oculto já não é mais possível porque a dialética entre superfície e profundidade foi substituída pela força hegemônica de um espaço sem profundidade. A teoria literária recente abrigou, também, o aparecimento de movimentos contra a interpretação e a favor da leitura

²⁹ “[...] a terrifying or exhilarating experience; euphoric intensity.”

superficial. Nesse contexto de mudança radical nas “estruturas de sentimento”, a teoria do afeto em Jameson contribui para o entendimento da vertente crítica que vê em Joyce traços da pós-modernidade.

No contexto deste trabalho, importa ir além da questão de periodicidade para entender a inovação joyceana no contexto de *cronos* e *kairos* proposto por Kermode. Não se trata, no caso, de apenas entender uma nova forma de narrar no *Ulysses*, mas da forma de narrar que exclui o componente existencial de uma experiência do extraordinário no fluxo cronológico. Narrar significa tradicionalmente tentar ajustar as contas com a existência e a inevitabilidade da morte, enfrentando o desafio de preencher com um sentido o vazio entre o tique do nascimento e o taque da morte. Se esta tese se sustenta, então a espacialização da narrativa e a consequente suspensão da dimensão kairética no *Ulysses* não é apenas a invenção de uma nova forma de narrar. É uma forma de “narrar” em estado de guerra contra a própria narrativa. Mas é preciso acrescentar, depressa, que não se trata de uma guerra total. Seria mais preciso dizer que as batalhas contra a narrativa são mais intensas em certos momentos, menos em outras. A heterogeneidade narrativa do *Ulysses* chega a extremos tão acentuados que Michael Groden arrisca-se a dizer que o *Ulysses* pode ser visto como dois livros diversos em um só volume: “a composição inicial de Ciclops, em meados de junho de 1919, representa o momento exato em que [Joyce] interrompeu um tipo de livro e começou a escrever outro” (Groden, 1997, p. 126, tradução minha).³⁰ Caracteriza a primeira parte uma narrativa que prioriza a apresentação de personagens “no estilo inicial de fluxo da consciência”; na segunda, um “texto em que predominam experiências estilísticas e as categorias de informação” listadas nos esquemas (Groden, 1997, p. 126, tradução minha).³¹ Kent Emerson observou que seria mais acertado entender a diferença entre os dois livros mais em termos quantitativos do que qualitativos: Joyce expande tendências estilísticas que já utilizara anteriormente, particularmente em termos de um excesso de informação. Aparecem no episódio sobrecargas de informação que bloqueiam o fluxo narrativo e tendem a adquirir vida própria, a exemplo da longa lista de convidados do casamento de Forrester. Emerson aponta para a semelhança entre as diversas formas de listagem e os bancos de dados que surgiram mais tarde com a tecnologia digital e define a prática de escrita joyceana como “estética de sobrecarga da informação” (Emerson, 2017, p. 58, tradução minha).³² O banco de dados, evidentemente, é uma forma de configuração espacial que suspende a narrativa. Por outro lado, nada impede que episódios referentes à vida de Leopold Bloom, lidos isoladamente, permitam a visão de do personagem não muito diverso da tradição romanesca anterior a Joyce: um pai de família dedicado, vítima conformada do adultério da mulher, atencioso com o gato de estimação etc. É bem possível que o leitor da narrativa do *Ulysses* tenha a sua disposição duas práticas de leitura, ao mesmo tempo complementares e contraditórias. Brook Thomas definiu essas duas práticas em termos de leitura do “livro enquanto livro” e leitura do “livro enquanto mundo”. Ler o *Ulysses* enquanto mundo “significa estender os entendimentos que obtemos do livro para a vida, e vice-versa”. Na breve leitura de Bloom mencionada acima, extraímos do livro a marca humana do personagem. Ler o livro enquanto livro significa atentar para a

³⁰ “[...] earliest work on ‘Cyclops’ in mid-June 1919 may thus represent the precise chronological point at which he stopped writing one kind of book...and began to write another.”

³¹ “[...] the initial stream of consciousness style; [...] text dominated by a series of stylistic experiments and the categories of information.”

³² “Aesthetics of information overload.”

variedade dos estilos de linguagem. Como tentei mostrar anteriormente, quando Bloom é apresentado como Sir Leopold, é a linguagem que chama a atenção. Thomas alerta para um perigo nesse segundo caso: “alguns leitores poderão objetar que ler o livro enquanto livro levará à ruína o que há de mais valioso no *Ulysses* porque será então negligenciada a história humana” (Thomas, 1982, p. 16-17, tradução minha).³³

No contexto dos conceitos de *crónos* e *kairos* que fundamentaram o presente trabalho, ler o *Ulysses* enquanto ajustamento de peças com o objetivo de obter um desenho em uma superfície plana pode bem incitar a emergência do afeto enquanto aquela intensidade eufórica que Jameson definiu como típica das subjetividades do capitalismo tardio. Mas essa prática de leitura espacializada pode bem significar mais do que uma leitura alternativa que vem acompanhada de prazeres peculiares. O que pode estar em risco é o esmaecimento daquela experiência existencial humana proporcionada pela sistemática irrupção do momento kairético na sequência narrativa que, entre outras coisas, nos lembra da condição humana condenada a enfrentar o terror da morte no exercício de resistência ao vazio entre o tique e o taque.

Referências

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Kubla Khan*. In: GREENBLATT, Stephen (ed.) et al. *The Norton Anthology of English Literature*. New York: Norton, 2006.

ELIOT, T. S. *Poesia*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

DUNCAN, Pansy. Once more, with Fredric Jameson. *Cultural Critique*, n. 97, Fall 2017, p. 1-23. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/pub/23/article/674295/pdf>. Acesso em: 28 maio 2025.

EMERSON, Kent. Joyce's *Ulysses*: A Database Narrative. *Joyce Studies Annual*. New York: Fordham University Press, 2017. p. 40-64.

FRANK, Joseph. *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1963.

GRAHAM, Elyse. Joyce and the Graveyard of Digital Empires. *Debates in the Digital Humanities*. Ed. Matthew K Gold and Lauren F. Klein. Minnesota: University of Minnesota Press, 2019, p. 350-368.

GRODEN, Michael. *Ulysses in Progress*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. *The Ancients and the Postmoderns*. London: Verso, 2015.

JOYCE, James. *The Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Compass Edition, 1956.

JOYCE, James. *Stephen Hero*. Ed. Theodore Spenser. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1963.

JOYCE, James. *Ulysses*. Ed. Hans Walter Gabler. London: Random House, 1986.

³³ “book as book; book as world; means to apply the insights we learn from the book to life, and vice versa; some readers will object that to read the book as book will ruin all that is most valuable in *Ulysses* by neglecting the human story.”

KENNER, hugh. *The Stoic Comedians: Flaubert, Joyce And Beckett*. Berkeley: University Of California Press, 1974.

KERMODE, Frank. *The Sense Of An Ending*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

MACDUFF, Sangam. *Panepiphanal World*. Gainesville, F.: University Press Of Florida, 2020.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.

POUND, Ezra. *Gaudier-Brzeska: A Memoir*. London: John Lane, 1916.

POUND, Ezra, *Selected Poems Of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1957.

THOMASA, Brook. *Ulysses: A Book Of Many Returns*. Baton Rouge And London: Louisiana State University Press, 1982.

WILLIAMS, Raymond. *Marxism And Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

WORDSWORTH, William. Preface To The Lyrical Ballads. *in: GREENBLATT, Stephen (ed.) et al. the Norton Anthology Of English Literature*, v. 2. New York: norton, 2006. p. 263-274.

WORDSWORTH, William. The Prelude. *In: GREENBLATT, Stephen (ed.) et al. The Norton Anthology of English Literature*, v. 2. New York: Norton, 2006. p. 322-324.

Bechdel lê Woolf e Joyce: os quadrinhos-ensaio de Alison Bechdel

Bechdel Reads Woolf and Joyce: Alison Bechdel's Comics-Essays

Maria Clara da Silva

Ramos Carneiro

Universidade Federal de Santa Maria

(UFSM) | Santa Maria | RS | BR

maria.c.carneiro@ufsm.br

<https://orcid.org/0000-0003-2332-1109>

Lielson Zeni

Universidade Federal do Rio de Janeiro

(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | Brasil

Universidade Federal de Santa Maria

(UFSM) | Santa Maria | RS | BR

lielson@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-7438-0235>

Resumo: *Fun Home* e *Você é minha mãe?* são dois romances gráficos de Alison Bechdel, autora estadunidense que consolidara sua carreira com a série *Dykes to Watch Out For* nos anos 1980. Nesses romances gráficos de cunho memorialista, a autora descreve sua relação com os pais, permeada por referências literárias. Assim, James Joyce a conduzirá até o pai, enquanto Virginia Woolf é uma das autoras que a leva até a mãe. A partir desses autores, ela lê seus pais, a quem Bechdel trata explicitamente como personagens de uma (auto)ficção. Neste artigo, apresentamos alguns efeitos dessas intervenções literárias ao longo dessas histórias em quadrinhos, para compreender de que forma esses autores “difíceis” aparecem contornados pelo desenho aparentemente simples de Bechdel, para compor um gênero particular de quadrinho-ensaio.

Palavras-chave: Alison Bechdel; quadrinhos-ensaio; James Joyce; Virginia Woolf; autoficção

Abstract: *Fun Home* and *Are You My Mother?* are two graphic novels by Alison Bechdel, an American author who established her career with the series *Dykes to Watch Out For* in the 1980s. In these memoir-like novels, the author describes her relationship with her parents, interspersed with literary references. Thus, James Joyce will guide her to the father, while Virginia Woolf is one of the authors that leads her to the mother. Through these authors, she reads her parents, whom she explicitly treats as characters in a (an auto)fiction. In this article, we present some of the effects of these literary



interventions throughout these comics, to understand how these “difficult” authors appear framed by Bechdel’s seemingly simple drawings, to compose a particular genre of comics-essay.

Keywords: Alison Bechdel; comics-essay; James Joyce; Virginia Woolf; autofiction.

Introdução

A quadrinista estadunidense Alison Bechdel tem duas vertentes de produção, ambas em torno do ativismo *queer*: a série em tiras *Dykes to Watch Out For* em que retrata um grupo de amigas lésbicas pelo viés do humor (1983-2008) e a autobiografia, pelos romances gráficos *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), *Are You My Mother? – A Comic Drama* (2012) e *The Secret to Superhuman Strength* (2021). Os livros foram publicados no Brasil como, respectivamente, *Fun home* em duas edições (Conrad, 2007, tradução de André Conti; Todavia, 2018, mesmo tradutor) – doravante, *FH* –, *Você é minha mãe? – Um drama em quadrinhos* (Quadrinhos na Cia., 2013, tradução de Érico Assis) – doravante, *VEMM* – e *O segredo da força sobre-humana* (Todavia, 2023, tradução de Carol Bensimon). Foi publicada, também, apenas uma seleção de *Dykes to Watch Out For*, na tradução *O essencial de perigosas sapatas* (Todavia, 2021, tradução de Carol Bensimon). Ela busca elevar as existências *queer* a um patamar de interesse semelhante ao das autobiografias de sobreviventes de guerras, como *Maus* e *Persépolis* (Cvetkovich, 2008, p. 111).

Suas narrativas fazem uso, com frequência, de memórias pessoais: em *Dykes...*, o cotidiano de pessoas *queer* é exposto a partir de histórias vividas ou ouvidas pela autora; nas autobiografias, por outro lado, a narrativa dos fatos reais também é costurada por reproduções desenhadas de fotografias, mapas, cartas, diários, capas e trechos de livros. Assim, em *FH*, obra de homenagem póstuma ao pai, ela relê o livro favorito dele, *Ulysses*, em busca de compreendê-lo e para representar a relação entre os dois; em *VEMM*, Bechdel lê Donald W. Winnicott – e também Virginia Woolf – para tentar entender, enfim, o que é a Mãe, mais particularmente a sua mãe. Devido à relação frágil da autora com os pais, ela busca encontrá-los por meio da escrita desses livros. Não há adaptações das obras ou uso extensivo desses autores, mas eles concentram discussões centrais para a autora em seus livros em quadrinhos.

Seus pais eram professores de inglês e atuaram em peças de teatro. A relação entre os dois se estabelece a partir de textos, da biblioteca pessoal familiar e de bibliotecas públicas, e a filha também tenta entender seus pais a partir das leituras deles, e das leituras sugeridas por eles. Por exemplo, seu pai lhe recomenda a autora francesa Colette, e Alison¹ comprehende, nessa sugestão, que ele reconhece a homossexualidade da filha mesmo antes de ela assim se reconhecer. Na ausência do diálogo, os textos lidos lhe ajudarão a (tentar) compreendê-los, a quem ela trata explicitamente como personagens de uma (auto)ficção. Ela explicita:

¹ Assim nos referiremos, neste texto, à personagem que corresponde ao autorretrato da autora Bechdel.

Faço uso dessas alusões a Henry James e a Fitzgerald não só como recursos descriptivos, mas porque meus pais são mais reais para mim em termos de ficção. E talvez meu distanciamento estético transmita melhor o clima ártico de minha família do que qualquer comparação literária (Bechdel, 2018, p. 73).

Ao mesmo tempo em que constrói seu texto autobiográfico, Bechdel dialoga com os autores lidos, relidos e propõe uma forma de romance gráfico ensaístico, algo pouco usual para a linguagem das histórias em quadrinhos. Ao eleger James Joyce como seu guia em *FH*, para encontrar o seu pai, e Virginia Woolf entre uma das autoras que ela busca para pensar a relação com a mãe, ela também indica que sua obra se constitui sobre alicerces da literatura moderna. Além deles, outros autores com quem conversa são Oscar Wilde, Albert Camus, Sidonie-Gabrielle Colette, J. D. Salinger.

Neste artigo, busca-se demonstrar de que forma as citações literárias de Bechdel corroboram com essa forma de quadrinho-ensaio construída pela autora, verificando os efeitos dessas citações em *FH* e *VEMM*. Ao tomar de empréstimo Joyce e Woolf como guias das empreitadas autobiográficas, acreditamos que Bechdel faz uma leitura a contrapelo desses autores. Considerados “difíceis” por seu experimentalismo estético, eles aparecem contornados pelo desenho aparentemente simples de Bechdel – que, por sua vez, acaba por arriscar um rebuscado gênero pouco usual de quadrinho-ensaio.

Autobiografar os pais

Sua primeira incursão explicitamente autobiográfica, *FH* parte do pressuposto de que a morte de seu pai, Bruce Bechdel, atropelado por um caminhão quando ela já estava na faculdade, teria sido suicídio. Ao longo do livro, descobrimos que, pouco antes, uma sucessão de fatos poderia ter contribuído com a morte dele: Alison – aqui autora e personagem – “sai do armário”, sua mãe, Helen, lhe conta sobre a homossexualidade não assumida de Bruce e, na sequência, Helen pede divórcio. Vemos Alison andando a esmo de bicicleta por uma cidade – pressupõe-se Nova Iorque, pelo rio à margem do qual ela se senta para fumar e pelos edifícios ao fundo, enquanto os quadros denotam monólogo interno da narradora/personagem:

talvez eu esteja tentando interpretar minha absurda perda pessoal relacionando-a, ainda que de forma póstuma, a uma narrativa mais coerente. Uma narrativa de injustiça, de humilhação sexual e de medo, de vidas consideradas supérfluas. Fico tentada a dizer que, na verdade, esta é a história do meu pai. O que não deixa de ser um expediente emocional – invocá-lo como vítima fatal da homofobia. Mas é uma linha de pensamento duvidosa. Primeiro, porque fica mais difícil culpá-lo (Bechdel, 2018, p. 202).

Ela ensaia sustentar que a morte do pai pode ser consequência da homofobia que não teria permitido à geração dele assumir-se de fato. Homofobia velada nas conversas com sua mãe, que tenta demover a filha da decisão de assumir-se lésbica (e de escrever sobre o assunto). Como Bechdel explicita, em pelo menos duas passagens, o que Helen lhe diz, a partir de um mesmo documento que ela redesenha: “Fico pensando que a longo prazo, no caso de essa escolha se tornar séria, eu até suportaria aceitá-la, mas espero sinceramente que

isso não aconteça" (Bechdel, 2018, p. 83); ou, ainda: "Quando eu contei para minha mãe, na faculdade, ela respondeu com uma carta. O final resume tudo. 'Você não podia apenas seguir fazendo o que faz? Você é jovem, você tem talento, você tem uma mente. O resto, o que quer que seja, que aguarde" (Bechdel, 2013, p. 156, grifo de sua mãe).

A autora busca entender as razões pelas quais a mãe permaneceu ao lado do marido ausente, nada amoroso, sabendo de sua vida dupla. Bechdel tenta não desculpabilizar o pai, evita culpar a mãe, entendendo-os como sujeitos das circunstâncias, pela época e pelo lugar em que foram obrigados a viver: eles chegam a morar por breves períodos na efusiva Europa, mas os negócios da família de Bruce, uma funerária, os obrigam a retornar para a provinciana Beech Creek. O vislumbre de uma vida melhor acaba projetado nas leituras dos dois e nas peças que a mãe protagoniza na cidade; uma família fadada ao bovarismo.

Desde *FH*, Bechdel se afasta do desenho de sua vertente anterior, as tiras cômicas de *Dykes to Watch Out For*. O traço rápido e as hachuras bastante presentes ali, mais próximas da geração *Zap*² que a antecederá – ela declara Robert Crumb como influência (Bechdel e Chute, 2006, p. 1012) –, dão lugar a um traço mais firme, com o uso do preto e cor única matizada e fluida, quase como aquarela (azul esverdeado no primeiro, vermelho quase sangue no segundo). As hachuras ainda aparecem para efeitos de sombra em reproduções de fotografias, mas, em *VEMM*, elas praticamente desaparecem, e um tom preto fluido faz efeito de sombra e escuridão junto ao vermelho que colore os personagens. Vemos esse tracejado apenas nas reproduções de fotos suas quando bebê com a mãe, nas páginas 31 a 33. Ela parece, portanto, assumir estilos específicos para cada narrativa, primando por imagens descritivas, de fácil leitura, embora abarrote as páginas de referências visuais e textuais.

Em entrevista à pesquisadora Hillary Chute, Bechdel (2006) afirma que sua proposta, ao escrever sobre o pai, era apresentar a verdade como ela a conhecia. Assim, ela vai levar documentos sobre a existência dele: mapas de sua cidade, fotografias, cartas trocadas entre Bruce e Helen, cartas dele para Alison, seu próprio diário, conversas transcritas com a mãe, notícias da época, boletins de ocorrência. Ela é acometida por um "impulso de arquivo" (Bechdel; Chute, 2006, p. 1007),³ que é também descrito ao longo das páginas de *VEMM*, seu metalivro sobre a construção de *FH*. Nesse livro, vemos que a elaboração de ambos também é acompanhada por investigações minuciosas de sua psique em sessões de terapia, durante as quais ela toma notas, e aprofunda, simultaneamente, seus estudos sobre a psicanálise. Ficamos sabendo que, embora pareça distante e alheia, sua mãe vai ser a grande testemunha do livro que escreveu sobre seu pai, em conversas por telefone que Alison ouvia e transcrevia, quase automaticamente.

Nesse segundo livro, fica mais evidente certo distanciamento da autora com relação aos pais, atores e personagens da narrativa, tornando-se uma pesquisadora que observa fenômenos naturais, ou uma antropóloga orgânica. Ao mesmo tempo, seus pais desenhados quase nunca a olham diretamente: como cegos e igualmente distantes, desviam os olhares da filha, que quer ser vista.

A autora não vai se dedicar a biografar exaustivamente seus pais, mas conta os pontos em que suas biografias a tocam. Tudo que Bruce Bechdel e Helen Bechdel viveram (ou a

² A *Zap Comix* foi uma revista *underground* publicada desde o fim dos anos 1960, cujos autores já experimentavam com quadrinhos autobiográficos. Dentre eles, o maior destaque é o americano Robert Crumb.

³ "Archiving impulse".

autora ficcionaliza que tenham vivido) só vai interessar à obra conforme importa ao desenvolvimento da biografia da própria Alison. O livro dedicado a Helen se inicia com Alison ainda produzindo *FH* e discutindo com a mãe algumas passagens. *VEMM* não só apresenta parte do processo de *FH*, mas também conduz a discussão da figura do pai para a da mãe. Tudo que se fala deles converge para ela, que, desse modo, vai se autoficcionalizando com as obras, em que as referências dos pais (biografemas ou literárias) se tornam um caminho para entender-se. É quase como se a investigação pela ótica de seu pai em *FH* levasse Bechdel a continuar a seguir as pistas em *VEMM*. E são citações literárias que dão o “tom” de cada livro: *VEMM* se inicia com epígrafe de Virginia Woolf, “Pois nada era simplesmente uma única coisa”, e os títulos de capítulos de *FH* são referências literárias. Em *FH*, o primeiro livro desenhado, ao chão, próximo a seu pai, é *Anna Kariênnina*, de Liev Tolstói, cujo início sobre as famílias infelizes ressoa claramente ao longo das páginas que descrevem esse círculo familiar. É uma citação discreta, oculta, mas presente: e, ao mesmo tempo, bastante precisa da situação.

Joyce como tema e como forma

O primeiro e segundo capítulo de *FN* são referências a *Ulysses*, que, dentre diversas entradas temáticas, tem na paternidade um ponto bastante comentado. O protagonista dos três primeiros capítulos da obra joyciana (e do romance anterior, *Um retrato do artista quando jovem*), Stephen Dedalus, é um *alter ego* do próprio James Joyce. O pai, Simon Dedalus, com quem Stephen vai se desentender na ficção, foi criado tendo por base o pai do autor, John Joyce.

Se nesse simples paralelo entre fonte biográfica e representação ficcional já se coloca o tema da paternidade, no desenvolvimento romanesco de *Ulysses* ele é só o ponto de partida. O próprio nome, Dedalus, remete à história mitológica de pai, Dédalo, e filho, Ícaro, que criam asas para fugir do labirinto que criaram – Ícaro, porém, se aproxima demais do Sol e a cera de suas asas derrete e ele cai para a morte.

Como é amplamente sabido, o romance joyciano estabelece paralelos com a *Odisseia*, de Homero; cabe a Stephen Dedalus a correspondência com Telêmaco, filho de Ulisses, que será representado na obra joyciana por Leopold Bloom. Em *Ulysses*, Dedalus é um jovem artista que saiu da casa do pai, com quem tem pouco contato, ainda em luto pela mãe, cuja imagem lhe volta à memória durante o romance. Ele pode ser entendido como um filho sem pai, assim como Telêmaco, quando Ulisses sai de Ítaca rumo a Troia para a guerra.

Leopold Bloom, por sua vez, é pai de uma adolescente que vive em outra cidade, Millicent – Milly –, que muito lembra a mãe, Molly. Ele também é pai de um menino que faleceu com poucos dias de vida, Rudy. O Ulisses de Joyce não sai de casa para a guerra de Troia, mas para seu cotidiano. Acaba, porém, em um encontro inesperado com Stephen, que segue madrugada adentro. Como o jovem estava muito bêbado, Bloom, em atitude paternal, resolve protegê-lo. Desse modo, um elo entre os dois se estabelece e o filho sem pai encontra o pai sem filho.

Para incluir mais uma linha explícita em *Ulysses* quanto ao tema da paternidade, há ainda o paralelo entre o romance joyciano e *Hamlet*, de William Shakespeare. Se o príncipe da Dinamarca é posto em ação pelo fantasma do pai clamando vingança contra os usurpadores de sua herança, levando Hamlet a sua tragédia, Stephen é assombrado pela memória da mãe morta e disputa com o pai seu próprio espaço. Ele também é leitor do dramaturgo inglês e

tenta provar por álgebra que o neto de Hamlet seria o avô de Shakespeare, e que ele mesmo é o fantasma do pai. E de acordo com Vieira: “Almagro Jiménez argumenta que Shakespeare é uma obsessão para Joyce. Assim como o tema da relação pai-filho é relevante em ambas as obras-primas – *Hamlet* e *Ulysses* –, Shakespeare é a figura paterna que Joyce anseia matar, no sentido de que deseja imitá-lo ou mesmo superá-lo” (Vieira, 2022, p. 33, tradução nossa).⁴

Portanto, quando se propõe a escrever um livro sobre seu pai, e Bechdel desenha relações com a obra joyciana, não é apenas retratar um biografema dela e de seu pai, mas, sim, de estabelecer uma construção estética que pode aprofundar, por meio da alusão e da citação, a própria reflexão da autora sobre a relação pai-filha. De acordo com Bechdel, em entrevista, a obra joyciana é parte da estrutura de *FH*.

Os primeiros e últimos capítulos fazem referência a Joyce, como se fossem apoios de livro. Li muitas biografias das pessoas que meu pai admirava: Camus, tanto Zelda quanto Scott Fitzgerald, Oscar Wilde – uma excelente biografia de Oscar Wilde por Richard Ellmann – e a ótima biografia de Proust. Nunca li todo Proust; apenas folhei e peguei trechos de que precisava. Eu realmente gostava de me perder nesses livros. Meu pai me pressionou muito para ler certas coisas enquanto eu crescia e sempre resisti. De certa forma, senti que ele estragou a literatura para mim, então essa foi uma forma de voltar e reivindicá-la para mim (Bechdel; Chute, 2006, p. 1005, tradução nossa).⁵

FH inicia com Alison criança brincando com o pai no chão da sala. Ela pede a ele, deitado ao chão, que a suspenda com as pernas, enquanto ela finge voar. Dessa lembrança, a autora articula a relação pouco afetuosa entre o pai e seus filhos, bem como a paixão dele por decoração e reparos na casa. Ela traz a metáfora de Ícaro e Dédalo (Dedalus, em inglês) e propõe que o pai passe de um a outro. Desse modo, ele é identificado como “Dedalus”, o pai do mito grego, porém, o filho em *Ulysses*. O título desse primeiro capítulo é “Velho pai, velho artífice”, parte de uma citação do livro *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce.

Já no último capítulo, intitulado “A jornada do anti-herói”, Bechdel conta que a literatura foi um encontro entre o pai e ela. “Ficamos ainda mais próximos quando entrei na faculdade. Os livros – os obrigatórios na disciplina de Inglês – continuaram a servir como nossa língua comum” (Bechdel, 2018, p. 206). Aos poucos a relação deixa de ser interessante para Alison: “No fim das contas, sua empolgação começou a deixar pouco espaço para a minha. E, no fim do ano, eu estava sufocada” (Bechdel, 2018, p. 206). Porém, ela é obrigada a fazer um curso de inverno de leitura de *Ulysses*, o livro favorito do pai. Ele empresta seu exemplar da obra para a filha, além de outros livros. Entre eles, as memórias de Colette, o que vai instigar Alison a leituras sobre lesbianidade, junto da descoberta e aceitação de sua própria sexuali-

⁴ “Almagro Jiménez argues that Shakespeare is an obsession for Joyce. As the father-son relationship theme is relevant in both masterpieces – *Hamlet* and *Ulysses* – Shakespeare is the paternal figure that Joyce longs to kill, in the sense that he desires to imitate or even outcome him”.

⁵ “The first and last chapters reference Joyce, like bookends. I read a lot of biographies of the people my dad admired: Camus, both Zelda and Scott Fitzgerald, Oscar Wilde – a great biography of Oscar Wilde by Richard Ellmann – and a great biography of Proust. I never actually read all of Proust; I just skimmed and took bits that I needed. I really liked doing all this wandering about in books. My dad pressured me a lot to read certain things when I was growing up and I had always resisted it. In some ways I felt like he ruined literature for me, so this was sort of a way of coming back and reclaiming it for myself”.

dade: “Eu, no entanto, tinha pouca paciência para as divagações de Joyce, com minha própria odisseia me chamando, tão sedutora” (Bechdel, 2018, p. 213).

A autora apresenta uma conversa que teve com o pai: “Fiquei pensando se você sabia o que estava fazendo quando me deu aquele livro da Colette” (Bechdel, 2018, p. 220). Ao que o pai responde nos quadrinhos seguintes: “Não sabia de verdade. Foi só um palpite” (Bechdel, 2018, p. 220). Em seguida, o pai comenta sobre sua primeira relação com outro homem. Dessa forma, o contato pelos livros é desviado para um encontro nos próprios termos da filha, no terreno da sexualidade, ainda que fornecida pelo próprio pai.

Uma relação que só pode acontecer por meio da literatura é ressignificada. Riquelme comenta a relação mais intrínseca entre o fazer quadrinístico de Bechdel e o dos modernistas, dando especial destaque para o trecho final de *FH*:

O livro de memórias desenhadas de Alison Bechdel, *Fun Home*, invoca e estende a narrativa de vida modernista de várias maneiras, incluindo sua frequência em recorrer a Joyce como seu precursor mais importante (atrás de Proust e Colette como autores autobiográficos, ambos presenças proeminentes). Em geral, suas evocações de Joyce envolvem menções explícitas a *Ulysses* ou alusões inconfundíveis a ele e a *Um retrato do artista quando jovem*, além de citações de linguagem. Um dos momentos mais astutos de interseção com Joyce, que difere em essência desses, ocorre na cena final da narrativa, na qual ela apresenta uma cena da infância desenhada para mostrar suas costas ao leitor e o rosto voltado para o pai, de fato invocando sua assistência enfaticamente, assim como Stephen pede ao pai mítico para ficar ao seu lado no final da narrativa de Joyce (Riquelme, 2013, p. 466-467, tradução nossa).⁶

No modernismo, sobretudo em Joyce, as referências são indicadas, mas é necessário um compartilhamento de bibliotecas entre autores e leitores para que elas sejam apreendidas. O autor irlandês não esconde seu paralelo homérico ao chamar a obra de *Ulysses*, mas não há evocações diretas a Homero.

Já na obra de Alison Bechdel, as referências são literalmente desenhadas, explícitas. A autora desenha os livros que cita, como se desse acesso aos leitores à obra que consultou. Porém, a complexificação continuaposta pelo processo de montagem do quadrinho-ensaio. Para entender a paternidade, Bechdel usa de *Ulysses*, que, além do biografema de ser o livro favorito de seu pai, também se enreda tematicamente em sua reflexão.

Se, por um lado, o desenho de Bechdel parece mais “limpo” em relação a suas tiras, a imensa rede de citações que ela arranja sobre as páginas torna suas autobiografias praticamente impossíveis de serem totalmente lidas: como autores de grandes romances, as várias referências compõem o cenário e podem ser “puladas” pelos leitores – dizia Roland Barthes: “a felicidade de Proust: de uma passagem a outra, não se pula nunca as mesmas passagens” (1973, p. 22). Ou, como define a jornalista Clara Rellstab, a leitura dos roman-

⁶ “Allison Bechdel’s graphic memoir, *Fun Home*, invokes and extends the modernist life narrative in various ways, including in her frequent turn to Joyce as her most important precursor (behind Proust and Colette as autobiographer, both prominent presences). Typically her evocations of Joyce involve explicit mention of *Ulysses*, or unmistakable allusions to it and to *A Portrait*, along with quoted language. One of the cannier moments of intersection with Joyce that differs in kind from these occurs in her narrative’s final frame, in which she presents a scene from her childhood drawn to show her back to the reader and her face turned toward her father, in effect invoking his assistance as emphatically as Stephen asks his mythic father to stand by him at the end of Joyce’s narrative.”

ces gráficos de Bechdel não são fluidos, levando os leitores comuns a buscarem, continuamente, as referências alhures.⁷

Qualquer pessoa que já esteve com as mãos e os olhos em *Fun Home* (Todavia) e *Você É Minha Mãe* (Quadrinhos na Cia), *graphic novels* de Alison Bechdel publicadas no Brasil, sabe que a autora põe uma lupa – às vezes um microscópio – nas complexas relações pessoais que estabelece com seu entorno. E ela faz essa autópsia psicológica como ninguém, com um repertório pop e erudito que obriga aqueles que, ao contrário dela, não receberam a bolsa McArthur para gênios, terem de pausar a leitura para dar uma googlada (Rellstab, 2021).

A não fluidez pode ser atribuída à montagem infranarrativa proposta por Bechdel, um procedimento moderno de composição que ela deixa visível ao leitor. Procedimento similar ao que outro escritor, Michel Leiris, explica sobre sua escrita autobiográfica: “um quebra-cabeça de fatos”,⁸ em que parte do copiar e colar de outros textos, para “confrontar, agrupar, unir entre eles elementos distintos como para um obscuro apetite de justaposição ou de combinação” (*apud* Compagnon, 1979, p. 32). Similarmente, Bechdel compõe a narrativa pela combinação de elementos reunidos em arquivo. Como ela comenta em entrevista sobre *FH* (Bechdel e Chute, 2006), o desejo de escrever esse romance parte da descoberta de uma fotografia sensual de seu “babá”, com dezessete anos, nos arquivos do pai. Ela reconhece o lugar, encontra (e nos mostra) os negativos que acusam o período daquela pose (seu pai em férias com os filhos e o babá, apenas).

A fotografia de Bechdel aponta para desejos sexuais perturbadores, que talvez poderiam muito bem continuar perdidos ou esquecidos. Notando o esforço de “censura” quando seu pai apaga a data na foto, Alison conclui que a “evidência da fotografia está simultaneamente oculta e revelada”, assim como a relação entre “aparência pública e realidade privada” na vida de seu pai (Bechdel, 2006, p. 101 *apud* Cvetkovich, 2008, p. 118).⁹

A fotografia descoberta é desenhada em página dupla do livro, um espaço valorizado em história em quadrinhos. Ao mesmo tempo, escolher essa posição para esse tipo de imagem remete a revistas eróticas, com a “garota da capa” na página central. Todavia, como outros elementos, essa foto e seu entorno (as férias, as visitas do jovem à casa deles) aparecem de forma não linear na narrativa. Aliás, diversos momentos se repetem, são reposicionados, ao longo do livro. Os biografemas são revistos por ângulos diferentes pela narradora,

⁷ “Bonheur de Proust : d'une lecture à l'autre, on ne saute jamais les mêmes passages”.

⁸ Um “puzzle de faits”; “confronter, grouper, unir entre eux des éléments distincts comme par un obscur appétit de juxtaposition ou de combinaison”.

⁹ “Bechdel's photograph points toward disturbing sexual desires, which might better remain lost or forgotten. Noting the effort at “censorship” in her father's blotting out of the date on the photo, Alison concludes that the photograph's “evidence is simultaneously hidden and revealed,” like the relation between “public appearance and private reality” in her father's life (Bechdel, 2006, p. 101). ”

como se, ao opor cada memória a novos elementos justapostos pudesse extrair uma nova revelação daquele evento.

Em outra ocasião, Bechdel reitera a cena em que começa a ler *Paraíso terreno*, de Colette. Ela reposiciona esse encontro com a autora francesa com reproduções de fotografias das responsáveis pelas publicações de *Ulysses*: Joyce com Sylvia Beach na Shakespeare and Co.; Margaret Anderson e Jane Heap, processadas por publicar trechos do livro na revista delas (Bechdel, 2013, p. 235). Revisa a história da literatura do período ao lembrar dessas mulheres que, como Colette, eram responsáveis por uma efervescência artística e um poder libidinal que permitiriam a existência de um *Ulysses*. Como o pai mesmo lhe diz, o livro da escritora apresentaria a Alison “a Paris dos anos 20, a cena toda” (Bechdel, 2013, p. 211), como se a cena francesa fosse a centelha que permitisse o romance dublinense. Ela ainda exibe a prova dessa referência feminina ao recopiar a página final de *Ulysses*, com sua assinatura, “Trieste-Zurique-Paris, 1914-1921” (Bechdel, 2013, p. 234). Nas páginas 211 e 235, dois quadros se repetem: seu pai lhe entregando o livro de Colette, com a referida frase, Alison lendo *Paraíso terreno*, fumando.

No segundo romance gráfico, ao descobrir que sua foto de bebê com a mãe, que ela desenha de forma minuciosa com o tracejado hachurado, faz parte de uma série com outras cinco fotos, a autora tenta reencontrar a sequência e, por conseguinte, a narrativa para compreender as fotos. Ela as reúne e organiza até perceber uma possível ordem de eventos – a mãe sorri e conversa com a bebê, que responde com o olhar. É uma sequência terna. Porém, em uma das fotos, a bebê observa o observador da cena, a câmera fotográfica. A possível intervenção do pai-fotógrafo torna-se reveladora para a autora-narradora, que comprehende essa intervenção como um corte nas relações entre ela e a mãe, a primeira separação entre elas.

Uma narrativa de sonho de sua mãe, que também lhe aponta algo similar entre as duas, sucede o episódio das fotos: “Tentar achar padrões e significado pode ser mesmo uma coisa maluca, mas ser convocada para fazer isto com ela me anima. ‘Por que eu e você fazemos a mesma coisa?’ Estou dando continuidade à missão” (Bechdel, 2013, p. 31). Esse livro é, justamente, a missão assumida de voltar à mãe após a longa interrupção desse diálogo entre elas, que assume um poder fantasmagórico sobre as duas. Assim, Bechdel justapõe esses diversos elementos que ela encontra para se documentar e tentar, ao reorganizá-los, dar sentido a momentos aparentemente banais de sua vida.

Portanto, esses documentos são justapostos, retomados, revistos, revisitados em diferentes momentos dos dois livros. Em VEMM, somos informados de maneira ainda mais detalhista como ambos os livros são compostos, com as personagens comentando as passagens que acabamos de ler. Não se trata apenas de investigar “esqueletos no armário” de seu pai, mas expor o esqueleto da própria narrativa diante de nós.

O papel da citação: um quadrinho pós-moderno

Além do arquivo pessoal, como apontamos, os livros de Bechdel também apresentam referências literárias e psicanalíticas bem explícitas. Desde a ilustração do livro *Anna Kariênia* na primeira página de *FH* a páginas inteiras de livros desenhadas – com marcas de anotações, sublinhados, rabiscos – integram o livro. Bechdel se insere em uma tradição autobiográfica do modernismo inglês, de Woolf, Joyce, em que o *Bildungsroman* é desviado, em composições

que misturam gêneros diferentes. Assim, mesmo autobiografias são tingidas pela ficção, pela via do fantasioso ou pelo experimentalismo estilístico. Como aponta Riquelme (2013), modernistas tardios como Woolf e Joyce fogem da ideia da dialetização harmoniosa das identidades. Nesses autores, o sujeito que se autoprojeta aparece de forma fluida e desconexa (Riquelme, 2013, p. 474). Um romance exemplar em que as temporalidades se apresentam de forma fluida e desconexa apontado pela pesquisadora é *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf. Esse, por sinal, é um dos livros-guia de Bechdel para seu segundo romance gráfico.

Queremos dizer, não é necessariamente esse livro que cria nela o desejo dessa narrativa desconjuntada, com as costuras expostas, mas uma anotação no diário de Woolf, que revela ter extirpado a obsessão pela mãe, morta quando a escritora tinha 13 anos, ao terminar a escrita desse romance. A primeira menção intradiegética de Woolf em VEMM aparece na página 13, quando Alison, menina, dita à mãe seu diário. As três mulheres registram fatos “externos à alma” em seus cadernos, embora Alison se permita registrar “várias informações sobre [sua] vida interior”, como informa na página 17, em que articula diversos quadros contendo o texto da narração, a página de uma agenda, trecho do diário de Woolf, e as referências desenhadas da escritora, as capas dos livros *Momentos de vida: escritos autobiográficos, Os diários de Virginia Woolf: Volume 2* e *Passeio ao farol* (Bechdel, 2013, p. 17). Nesse capítulo de introdução, ela já nos expõe os textos aos quais se apoia para dirigir-se à mãe. Porém, em vez de se agarrar às leituras da mãe, segue por caminhos próprios. A biografia da autora e seus ensaios iniciam a composição desse novo livro.

A autora inglesa já aparece em oposição ao autor favorito do pai em *FH*, ao final do livro, na página 211. Ela acabava de pegar emprestado do pai seu exemplar de *Ulysses*, para um curso da faculdade. *Orlando* figura quase no topo da pilha de livros, os quais Alison estuda para entender sua própria identidade lésbica. *As cartas de Virginia Woolf* aparecem um pouco depois, como um prefácio a sua “descida ao submundo”: a chegada ao “sindicato gay”, ao ativismo *queer*, a encontros com mulheres e seu anúncio, enfim, à família, em carta datilograda: “sou lésbica” (Bechdel, 2018, p. 215-216).

Enquanto ela lê os diários de Virginia Woolf, sua mãe lia os diários de Sylvia Plath. Alison chega a nos dizer que sua mãe nunca teria lido Woolf – depois se retrata.

– Ah mãe... no meu livro, eu digo que eu nunca li Plath e você nunca leu Woolf. É isso, né?

– Bom, eu li *Um teto todo seu*. Mas os romances, não.

Claro que ela tinha lido *Um teto todo seu*. Provavelmente nos anos setenta. Certamente não na faculdade, durante os anos cinquenta.

A biógrafa de Woolf, Hermione Lee, diz que mesmo em meados dos anos sessenta Woolf “não era lida” na academia; era considerada “uma modernista menor” (Bechdel, 2013, p. 172-173).

Woolf também aparece como referência comentada em citação a Adrienne Rich, que aponta como o tom de Woolf é o da mulher que “está resoluta em não parecer furiosa” (Rich *apud* Bechdel, 2013, p. 170). A autora inglesa, porém, tem bem menos destaque em VEMM do que o autor irlandês em *FH*, embora apenas ela apareça representada imageticamente (em capa de livro nas páginas 17 e 18 e em uma cena imaginada, conforme descreveremos a seguir). Podemos apenas inferir um leve aceno ao retrato de Joyce quando a autora fere o pró-

prio olho, metamorfoseada por um breve período em escritora ciclopica, lembrando as fotos de James Joyce e seu tapa-olho.

As leituras da mãe são reveladoras para Alison, em sua busca por entender a condição feminina em que se encontrava a mãe, que só pediria o divórcio com a filha já longe de casa. Embora com talento e inteligência similares aos do marido, ela é retratada no primeiro livro como uma mulher praticamente apagada pelas funções do lar – assim como a mãe de Woolf, morta muito jovem e com oito filhos.

Mas Bechdel não vai até Plath em busca da mãe. Ela se limita a reproduzir os comentários de Helen sobre a futilidade de Sylvia, assim como de outros personagens e sujeitos que se limitam a falar de si. Bechdel entende, nessas falas, uma análise indireta de sua própria empreitada autobiográfica, assim como a recusa em aceitar a solução suicida das autoras e do marido.

É na psicanálise – e, sobretudo, ao transferir o papel da mãe para suas psicanalistas –, que Bechdel tenta resolver, à sua maneira, a ausência da mãe. E nos diz, quase que diretamente, que busca em outras mulheres suprir a necessidade da mãe suficientemente boa. Uma leitura importante para a autora, o pediatra e psicanalista Donald Winnicott será outro personagem de papel relevante nessa segunda narrativa. Bechdel chega a imaginar um encontro entre ele e Woolf, e documenta essa suposição, ao mapear os percursos dos dois na Londres da década de 1920 (Bechdel, 2013, p. 26). Nas imagens, vemos os dois se cruzando por uma rua, Winnicott saúda Woolf, os dois separados por uma simples grade de jardim. De certa forma, Bechdel alude à possibilidade de a posição da mãe ser ocupada por um pai gentil, como Winnicott, sem filhos, teria sido para seus analisandos.

Bechdel recorre a tal teoria psicanalítica para tentar entender sua mãe. E não consegue. Parece abusar desse rigor teórico para encobrir o que não consegue entender, para “tapear” o abismo que continua entre as duas.

As citações a tantos e tantos livros explicitam a extensa documentação sobre a qual a autora se debruçou para escrever suas histórias. É possível quase identificar as edições de referência pelas capas e lombadas desenhadas ao longo do livro, como a comparação entre a foto de Albert Camus por Cartier-Bresson a uma fotografia antiga do pai (Bechdel, 2018, p. 33 e 53). Páginas imensas de jornal e trechos de dicionário também são minuciosamente copiados para integrar a grafiação de Alison Bechdel, em que sua assinatura visual funciona como uma espécie de costura para a narrativa. A visualidade dos textos toma corpo nesse quadrinho: pelo desenho, a citação se evidencia como imagem, em que o sentido de unidade entre os elementos díspares montados na página advém do traço que singulariza a autoria de Bechdel, e “tornam palavras tão ‘palpáveis’ quanto seus personagens, disputando protagonismo com eles” (Carneiro, 2022, p. 12). A citação tem o papel de efeito de autoridade, porém seus detalhes imagéticos também aportam certo efeito de real à narrativa, um excesso que aponta para a matéria fora do texto.

Em seu livro *La seconde main*, Antoine Compagnon descreve o trabalho da citação como uma forma poderosa de apropriação do que se lê. Citar envolve atividades distintas da leitura, em que retiro de um texto-fonte o que vai me servir, em que até o sublinhar faz parte da etapa de leitura, como “experiências fundamentais do papel, das quais a leitura e escrita não passam de formas derivadas, transitórias, efêmeras” (Compagnon, 1979, p. 16).¹⁰ Compagnon cita Proust e Joyce como autores que exerciam a prática do papel, com tesoura

¹⁰ “Découpage et collage sont les expériences fondamentales du papier, dont lecture et écriture ne sont que des formes dérivées, transitaires, éphémères”.

e cola. São autores, como informa Barthes, que tomaram seus momentos de verdade (os biografemas) como pedaços de tecidos justapostos em busca de uma narrativa autoficcional. Para Bechdel, eles e Woolf lhe dão chaves para sua própria autoconsciência formal. Os recursos gráficos de Bechdel, sobretudo o uso de referências visíveis e explicitadas para seu leitor, fazem seu quadrinho se estender do memorialismo a uma forma mais próxima do ensaio, em que o texto citado é usado para validar seu pensamento, assumindo importância preponderante sobre o tecido ficcional.

O quadrinho-ensaio

Por mais que *FH* e *VEMM* tratem da relação da autora com seus pais por meio de lembranças, pensamos que seria mais produtivo para esta análise se as obras não fossem encaradas como um gênero de memórias ou de autobiografia em quadrinhos, mas também como um ensaio, ou, mais propriamente, um quadrinho-ensaio, que faz uso de memórias e de recursos da autobiografia como elementos de produção de um tipo de texto, com citações explícitas a outros textos, na tentativa igualmente explícita de desenvolver um tema enquanto produz a obra. Essas citações escritas vão ser desenhadas, como se dessem acesso ao leitor ao próprio livro que a autora consultou para pinçar as aspas que utiliza na página.

Nesse sentido, as obras autobiográficas de Bechdel têm a característica de centralizar as discussões em torno da própria autora, em que o que está em questão são temas pertinentes e necessários à sua própria vida. Entretanto, esse único quesito não é suficiente para separar o gênero ensaio de um gênero de memórias, por exemplo. Ao refletir sobre o ensaio em prosa, Carneiro, citando Macé, resume que

a história do ensaio seria a mesma “do discurso científico do qual é sombra” e rivalizaria com o discurso do saber da mesma forma que o romance do século XIX se inscreve na história do conhecimento. No livro *Le temps de l'essai*, Macé ainda afirma que a história desse gênero confunde-se com a do pensamento do século XX, ao mesmo tempo em que lhe foi legado o dever de “manter o papel da literatura na evolução do conhecimento, no momento em que as ciências humanas pareciam lhe destituir deste papel” (Macé, 2006, p. 5).

Diferente do romance, apenas, seria a possibilidade do ensaio ser lido ao mesmo tempo como literário ou científico, sendo que o “reconhecimento de sua literariedade é precária, reversível e, sobretudo, inversamente proporcional à confiança que se tem ao saber que ele constrói” (Macé, 2006, p. 114). A definição de ensaio seria, portanto, justamente ser um gênero de “deriva”. No entanto, como a própria pesquisadora afirma, ensaios de autores tais como Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jacques Derrida se situam no “ponto de fricção” entre gêneros (Carneiro, 2007, p. 64-65).

A autora de *FH* e *VEMM* faz essa deriva ao friccionar sua memória com o pensamento teórico estabelecido, sejam os estudos literários, seja a filosofia ou a psicanálise. Assim, Bechdel costura junto de suas memórias citações tanto literárias quanto teóricas e, por meio de textos de autores de literatura como Joyce e Woolf, e de teóricos da psicanálise como Freud

e Winnicott, constrói uma reflexão sobre de que forma as relações que ela estabeleceu com seus pais a constituíram como pessoa. Ela se aproxima, dessa forma, de textos como os de Roland Barthes em *A câmara clara* (1984) – cujo relato autobiográfico sobre a sua mãe recém-falecida serve de ponto de apoio para uma discussão basilar sobre a fotografia –, ou de Walter Benjamin em “Desempacotando minha biblioteca” (1995) – em que o ato de expor sua coleção de livros leva a seu pensamento a relação entre leitores e livros. Ao longo do século XX, como constata Macé, o ensaio “permis de placer au premier plan cet effort conjoint de style et de pensée, celui qui consiste à se maintenir au plus près des mouvements de la conscience dans sa recherche du vrai, à s'accorder à la souplesse d'une pensée”.¹¹

A autobiografia e as memórias são peças mobilizadas por Bechdel para criar uma maneira de entender sua relação com seu pai e com sua mãe, mas não são as únicas. A proposta de um gênero de deriva, em que a própria produção é em parte responsável pelo desenvolvimento da reflexão, também pode ser observada nessas obras de Bechdel. Em *VEMM*, por exemplo, os recursos de citações inteiras de Rich e Winnicott ocupam mais as páginas do que personagens do livro como Virginia Woolf. No primeiro capítulo, dedicado às teorias do psicanalista, Bechdel elabora uma infografia com a mãe e terapeutas para explicar a teoria de objetos transicionais do pediatra (Bechdel, 2013, p. 22), que ela discute com mais citações no capítulo seguinte, dedicado ao tema. Ou, ainda, a página 257, com uma cópia de um manuscrito de *Passeio ao farol*, rara página em inglês na edição brasileira, em que as intervenções de Bechdel realizam praticamente um *close reading* das alterações realizadas no texto, como a supressão da palavra “feminismo” na versão final (não deve ser por acaso o método, afinal, ela chega a lembrar que a fundadora desse modo de análise fora colega da mãe).

A produção em quadrinhos da autora, embora com muitas referências à prosa e à poesia, acaba por ter mais uma forma possível de aproximarmos do ensaio cinematográfico, conforme já consideramos anteriormente (Zeni, 2024). À medida que “as imagens, em suas múltiplas formas de apresentação, podem ter outras vocações, como evocar e materializar de modo mais premente uma forma de pensamento” (Almeida, 2015, p. 54), o quadrinho deixa de ter um caráter primordialmente narrativo, expositivo ou analítico para assumir-se como essa forma de exposição de uma ideia em desenvolvimento, a qual chamamos de ensaio.

Outra característica de encontro entre o ensaio quadrinístico e o ensaio fílmico seria o foco na figura do autor, pois “torna central a figura do sujeito, uma vez que coloca em destaque o dado autoral. Isto se dá uma vez que o ensaio audiovisual faz emergir a figura do autor como sujeito que se posiciona por meio de obras que são, muitas vezes, ‘filmes de teses’ [...] (Almeida, 2015, p. 56)”. No caso tanto de *FH* quanto de *VEMM*, por se tratar de histórias em quadrinhos, a autora se autorrepresenta constantemente nas páginas, tanto no presente da narrativa, como adulta, quanto no passado, como criança e adolescente. Há também a representação do pai e da mãe. O traço não varia para essas representações e não traz qualquer informação gráfica emocional sobre esses personagens, só suas características físicas. Ou seja,

¹¹ “a permis de placer au premier plan cet effort conjoint de style et de pensée, celui qui consiste à se maintenir au plus près des mouvements de la conscience dans sa recherche du vrai, à s'accorder à la souplesse d'une pensée”.

a linha desenhada de Bechdel não julga ou propõe algo sobre os personagens, mas os apresenta. A reflexão sobre eles vai acontecer por meio da justaposição com as citações escritas.

Nesse sentido, as imagens que ela apresenta em sua obra não são somente representações de um discurso, mas o próprio discurso, em seu processo de autoconsciência formal. As imagens não somente representam o pensamento que se elabora, mas fazem parte da elaboração desse pensamento. Para o pesquisador Jacques Dürrenmatt, a documentação exibida pelos autores de autobiografias e autoficção modernos e pós-modernos serve para enriquecer as experiências pessoais (Dürrenmatt, 2013, p. 197). Porém, sobretudo no segundo livro, há uma recusa explícita de Bechdel em ficcionalizar, a autora chega a ferir-se em certa passagem para evitar a simbolização. E há “a minúcia e o rigor” do relato, de forma que a obsessão de Bechdel em escrever sobre seus pais se torna o assunto do livro. Assim, recusa a ficção para adentrar um modelo mais científico de texto, mesmo que de forma amadora.

Ao fazer gravitar a reflexão a partir de sua perspectiva e de suas questões, os livros da autora a colocam como centro das obras, a partir do qual as citações, lembranças e reflexões vão ensaiando a construção do entendimento que ela parece procurar com os quadrinhos que faz.

Toda essa complexidade e expansão de sentidos em teia (como em um dos sonhos mostrados na história) encontra sua expressão num gênero de pouquíssimos membros nas HQs: o ensaio. Claro, o ensaio em quadrinhos.

[...]

Mas numa tentativa de apresentar alguns elementos típicos de um ensaio há o seguinte: uma forte presença da voz autoral, a colocação do “eu” o tempo todo, a presença maciça do “acho”; o desenvolvimento de um pensamento, a construção de uma reflexão e não um conceito pronto e a defesa desse conceito; a não obrigatoriedade da especialização do autor no campo em que fala (no caso da Bechdel, psicologia); a apresentação do percurso, e não das conclusões (Zeni, 2014).

Diferentemente dos textos de cunho memorialista, o ensaio se ancora na exposição de pensamento de forma analítica, seja partindo de lembranças ou não. Ou seja, as memórias de Alison Bechdel são um ponto de partida para alinhavar-se com outros textos com os quais ela se debate: suas leituras literárias, psicanalíticas e filosóficas.

De certa forma, ao investir em textos como alicerces na construção de sua autobiografia, Bechdel, pelo quadrinho-ensaio, utiliza elementos literários para fazer histórias em quadrinhos. Não como um apêndice à Literatura – não entendemos, de forma alguma, as Histórias em Quadrinhos em si como um gênero literário e, assim, nos alinhamos ao que diversos pesquisadores vão explicar mais longamente sobre os quadrinhos como linguagem em si (cf. Brasil, 2023, p. 15). Concordamos, porém, que quadrinhos, como os da autora, que exploram largamente o dispositivo verbo-icônico (a página de quadrinhos) de forma a criar efeitos autorreferenciados (metalinguísticos), se aproximam do fazer poético que se espera característico do texto literário – mesmo em sua recusa à ficcionalização do segundo livro ou na busca pelo desenho realístico, ela recorre a recursos e repertórios típicos do fazer literário, mais próximo do ensaio literário. Algo, por sinal, que os autores-modelo seguidos por Bechdel exploram em larga medida, fazendo do seu dispositivo (o texto) o interesse maior de sua produção. De certa forma, é o deslocamento da narrativa do tema para a linguagem em si, a exploração metalinguística de seus textos, que os caracteriza.

Conclusão

Há algo de curioso na aproximação de duas obras bastante complexas e adeptas da “estética da dificuldade”, como no caso de Woolf e Joyce, e seu aproveitamento em uma forma que popularmente se pensa como facilitadora de leituras, as histórias em quadrinhos. Existe a ideia de que a imagem serviria como um reforço visual ao discurso que se apresenta. A obra de Alison Bechdel não costuma usar as imagens como reforço do texto verbal, mas como parte do discurso em relação direta com o texto escrito. Afinal, o texto escrito em um quadrinho é também desenho.

Ao lançar mão de uma forma de quadrinho-ensaio, Bechdel usa suas memórias e as citações literárias em uma costura habilidosa de referenciamento externo e autorreferenciamento, na produção de uma reflexão densa sobre a relação dela com sua sexualidade e o possível suicídio de seu pai, e dela com a própria mãe. Enquanto o pai parece ser perdoado por ter se autoimolado – além de uma relação de aproximação a partir da sexualidade de ambos –, com a mãe não parece haver acerto tão simples.

As referências teóricas de psicanálise se avolumam em VEMM na mesma medida em que a autora parece buscar uma forma de entender sua relação com a mãe e não consegue. Ao contrário de uma produção científica, em que a argumentação deve seguir contornos claros e evidenciar resultados de uma dada hipótese, a elaboração autoficcional de Bechdel traz também falsas memórias e interpretações explícitas dos comportamentos de seus pais que um discurso racional não permitiria. Por outro lado, ao contrário de um texto puramente memorialista, há uma investigação por meio de literatura específica para abordar essa memória daqueles comportamentos, como um estudo de caso de si. Ou seja, em vez de ser para o “avanço científico”, é para seu “autoconhecimento”, porém elaborado na forma de uma autoanálise que tenta ser racionalista. O modelo ensaístico é o que permite a mistura desses gêneros e a flexibilidade dos discursos.

Como mencionado, Bechdel diz “meus pais são mais reais pra mim em termos de ficção” (Bechdel, 2018, p. 73). Desse modo, passar a limpo a história deles (e, sobretudo, a sua história com eles), Bechdel usa de diversas lentes literárias, mas duas em especial merecem destaque: a de James Joyce e de Virginia Woolf. Na primeira, o autor da obra favorita de seu pai serve como tentativa de reaproximação para então marcar um repúdio e, por fim, um reencontro entre pai e filha – em termos ficcionais que podem também ser encontrados em *Ulysses*. Já na segunda, Bechdel fantasia a criação de territórios literários apartados para ela e para a mãe, sendo Sylvia Plath o domínio de Helen, enquanto Woolf seria a autora que somente Alison leu – o que se mostra uma lembrança incorreta da filha.

Por meio do quadrinho-ensaio, Bechdel dispõe referências de diversas ordens, unidas pela proximidade delas na página e pelo seu traço. Cria, desse modo, pontos de acesso ao material-base de sua reflexão e convida o leitor a acompanhar o desenvolvimento de seu pensamento. Referências como Joyce e Woolf, mais que vozes de autoridade ou fornecedoras de verniz literário, são pilares mesmo do pensamento da autora, que, a partir das obras desses autores, esboça a sua. “Isto é literatura” (Bechdel, 2013, p. 136): ao comentar uma passagem de *Passeio ao farol* de Woolf, Bechdel explica como o fazer artístico pode se apropriar da memória para transformar o real e disseminá-lo de forma simbólica pelo texto. À sua maneira, Bechdel

reúne de forma explícita sua memória e a recostura nessas obras em um romance gráfico pós-moderno em que deixa visível todas as linhas que o compõe.

Referências

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos. *Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do Cinema*, de Jean-Luc Godard. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castaño Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BECHDEL, Alison. *Fun home: uma tragicomédia em família*. Tradução de André Conti. Todavia: São Paulo, 2018.

BECHDEL, Alison. *Você é minha mãe?* Tradução de Érico Assis. Quadrinhos na Cia: São Paulo, 2013.

BECHDEL, Alison; CHUTE, Hillary. An Interview With Alison Bechdel. *Modern Fiction Studies*, v. 52, n. 4, 2006, p. 1004-1013. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26286681>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única. Obras escolhidas*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 227-235.

BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. *Proposta curricular para o ensino de português como língua estrangeira por meio de quadrinhos brasileiros nas unidades da rede de ensino do Itamaraty no exterior*. Brasília: FUNAG, 2023. Disponível em: [https://funag.gov.br/biblioteca-nova/produto/21-21-propostas_curriculares_para_ensino_de_portugues_no_exterior_oito_volumes_](https://funag.gov.br/biblioteca-nova/produto/21-21-propostas-curriculares_para_ensino_de_portugues_no_exterior_oito_volumes_). Acesso em: 03 jun. 2025.

CARNEIRO, Maria Clara da Silva Ramos. *Luto e escritura*. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas opção Língua Francesa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

CARNEIRO, Maria Clara da Silva Ramos. Quadrinhos em tradução: pensando a escrita como imagem. *Cadernos de Tradução*, v. 42, n. 1, p. 1-24, 13 dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/87450>. Acesso em: 28 ago. 2024.

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.

CVETKOVICH, Ann. Drawing the Archive in Alison Bechdel's 'Fun Home'. *Women's Studies Quarterly*, v. 36, n. 1/2, 2008, p. 111-128. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27649738>. Acesso em: 30 ago. 2024.

DÜRRENMATT, Jacques. *Bande dessinée et littérature*. Paris: Classiques Garnier, 2013.

MACÉ, Marielle. *Le temps de l'essai*. Paris: Belin, 2006.

RELLSTAB, Clara. Lésbicas sob a lupa. *Quatro cinco um*, [S. l.], 5 jul. 2021. Disponível em: <https://quatrocincoun.com.br/resenhas/quadrinhos/lesbicas-sob-a-lupa>. Acesso em: 03 jun. 2025.

RIQUELME, John Paul. Modernist Transformations of Life Narrative: from Wilde and Woolf to Bechdel and Rushdie. *Modern Fiction Studies*, v. 59, n. 3, p. 461-479, 2013. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26287317>. Acesso em: 29 ago. 2024.

VIEIRA, Pedro Luís Sala. The Spectre of Hamlet in the Brazilian Translations of James Joyce's Ulysses. *ABEI Journal*, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 2, 2022, p. 31-44. Disponível em: <https://revistas.usp.br/abei/article/view/202451/193039>. Acesso em: 27 maio 2025.

ZENI, Lielson. Você é minha mãe? *Universo HQ*. [S. l.: s.n.], 17 mar. 2014. Disponível em: <https://universohq.com/reviews/voce-e-minha-mae/>. Acesso em: 2 set. 2024.

ZENI, Lielson. *Crises no quadrinho brasileiro do século 21*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Literatura woolfiana no Brasil: traduções entre 2014 e 2024

Woolf's Oeuvre in Brazil: Translations between 2014 and 2024

Yuri Jivago Amorim Caribé
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Recife | PE | BR
yuri.caribe@ufpe.br
<https://orcid.org/0000-0002-4330-6654>

Lucas Leite Borba
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)
Recife | PE | BR
lucas.leiteb@ufpe.br
<https://orcid.org/0000-0003-0040-2344>

Resumo: Esta pesquisa traz um levantamento historiográfico de obras da escritora inglesa Virginia Woolf (1886-1941) traduzidas em língua portuguesa e publicadas no Brasil entre os anos de 2014 e 2024, além de apresentar alguns dos tradutores dessas obras. Trata-se de uma proposta de atualização da pesquisa apresentada anteriormente (Caribé, 2015), dessa vez chegando até o ano de 2024. Refletimos sobre o papel relevante cumprido por essas traduções para a formação de leitores de Woolf no Brasil, apoiados no trabalho de Pym (2014), que propõe uma nova história da tradução baseada na confiança depositada nos tradutores e demais agentes de tradução, promovendo reflexões acerca da tradução como produto e sobre os processos envolvidos.

Palavras-chave: Literatura woolfiana; tradução literária; Virginia Woolf; História da Tradução; agentes de tradução.

Abstract: This research brings a historiographical survey of translations into Portuguese of works by the English writer Virginia Woolf (1882-1941) published in Brazil between 2014 and 2024 and introduces some translators of those books. It is a proposal of updating a previous research (Caribé, 2015), extending it until 2024. We reflected on the relevant role played by these translations for the training of Virginia Woolf readers in Brazil, supported by the work of Pym (2014), that



proposes a new translation history based on the trust we have in translators and other translation agents, besides promoting reflections about translation as a product and the processes involved.

Keywords: Woolf's oeuvre; literary translation; Virginia Woolf; translation history; translation agents.

Introdução

A publicação de uma resenha do romance *The Son of Royal Langbrith* do escritor William Dean Howells no jornal inglês *The Guardian* em 1904 marca o início da carreira de Virginia Woolf (1882-1941), romancista, contista e ensaísta britânica traduzida em vários países do mundo. Tendo publicado obras da literatura literária (Candido, 2006), além de ensaios, Woolf produziu um acervo cada vez mais lido, traduzido e também pesquisado academicamente. A esse acervo chamaremos de literatura woolfiana, considerando que boa parte se encontra disponível em tradução para a língua portuguesa.

Dessa forma, a partir de nossa experiência leitora acadêmica e crítica, selecionamos para este trabalho algumas obras da literatura woolfiana traduzidas entre os anos de 2014 e 2024 e seus respectivos tradutores. Nosso intuito foi comentar alguns perfis de tradutores desta última década, após anos de tradução no Brasil.¹ Percebemos também que determinados fatores podem influenciar a preferência das editoras brasileiras por determinadas obras de Woolf a serem lançadas em tradução, o que de certa forma também norteará a escolha dos tradutores.

Assim sendo, identificamos alguns desses tradutores, o contexto de publicação dessas obras e fizemos nossas considerações sobre esse percurso. Não pretendemos listar todas as traduções e edições brasileiras das obras de Woolf, mas oferecer um panorama comentado das principais mudanças ocorridas entre 2014 e 2024. Essa prática se alinha ao objetivo traçado por Pym de “construir uma história de tradutores” (2014, p. 11, tradução nossa).²

Consideramos importante destacar que esta pesquisa, do tipo empírica e qualitativa, está dentro da área de estudos denominada de História da Tradução, conforme Williams e Chesterman (2002). Logo, trazemos um levantamento das traduções da literatura woolfiana no Brasil, tendo como base as informações disponibilizadas por Caribé (2015) e por Bottmann (2018) em seu website,³ e outros dados advindos de nossa proposta de atualização. Com relação ao método historiográfico, trabalhamos com a perspectiva de Pym (2014), que coloca o tradutor como ponto focal em levantamentos desse tipo, sabendo que traduções são produzidas em um tempo e lugar social específicos, ou seja, nos contextos sociais onde os tradutores viveram e trabalharam e sabendo também que tradutores trabalham na interculturalidade.

¹ O ano de 2024 marca os 80 anos da literatura woolfiana em tradução no Brasil (1944-2024).

² my aim is very much to write a history of translators.

³ BOTTMANN, Denise. Virginia Woolf traduzida no Brasil. *Blog não gosto de plágio*. Atualizado em: 12 set. 2018. Disponível em: naogostodeplagio.blogspot.com.br/2011/08/woolf-no-brasil.html. Acesso em: 22 jul. 2024.

Notas sobre a tradução da literatura woolfiana no Brasil

Considerando a proposta de um levantamento historiográfico parcial que compõe a história da tradução da literatura woolfiana no Brasil, cabe inicialmente trabalhar o termo “história da tradução”, que Pym (2014) define como “uma área unificada para o estudo humanístico de tradutores humanos e de suas ações sociais, tanto dentro quanto fora de suas traduções materiais” (2014, p. 4, tradução nossa).⁴ Trata-se então de um campo voltado ao mapeamento dos tradutores de determinadas obras e em determinadas culturas, considerando sua trajetória pessoal e profissional. Em nossa busca pelo mapeamento de algumas obras de Woolf traduzidas para o leitor brasileiro, entendemos que este trabalho envolve traduções e tradutores e que “pode fornecer informações e ideias que podem ser úteis para os agentes políticos no domínio da língua e da cultura em geral, bem como da tradução” (Pym, 2014, p. 16, tradução nossa).⁵

O perfil dos tradutores tem impacto direto nas obras traduzidas e no contexto de recepção dessas obras literárias, como aconteceu no caso das primeiras obras de Woolf publicadas no Brasil. A esse respeito, cabe mencionar que, conforme Wyler (2003), o movimento de tradução e publicação da literatura mundial para a língua portuguesa no Brasil começou ainda no século XIX. Porém, foi com mais ênfase a partir dos anos de 1940 do século XX que boa parte das obras famosas das literaturas de língua inglesa foi de fato traduzida e publicada, como no caso relatado por Hallewell (2005, p. 441) da tradução do romance *Mrs. Dalloway* de Woolf (1925a), o primeiro a circular no Brasil. Nesse momento da história da tradução da literatura woolfiana no Brasil, que Caribé (2015) chama de primeira fase, importantes obras literárias também ganharam versão em língua portuguesa, aumentando o leque de opções para o leitor brasileiro, que acompanhava o modernismo, seus autores e obras.

Como já dissemos, até os anos 1940, alguns escritores estrangeiros como Woolf ainda eram inéditos em língua portuguesa, fazendo com que as editoras tivessem um cuidado especial com o lançamento dessas obras. Um fato que atestou esse compromisso foi o convite feito à reconhecidos escritores brasileiros para que fossem eles os tradutores dessas obras. É claro que nos referimos aqui aos escritores que sabiam ler em outras línguas e que, além de escrever suas obras, também tiveram coragem de (re)escrever⁶ tantas outras, aqui citando Lefevere (1992). Nesse caso, acreditamos que a familiarização do leitor brasileiro com esses escritores poderia servir de ponte para uma boa apresentação dessas traduções, ainda que os elementos paratextuais que melhor poderiam destacar a presença do tradutor, tais como a capa e a contracapa, não mencionassem nominalmente esses importantes escritores brasileiros tradutores dessas obras.

Embora saibamos que em 1944 circulou uma tradução feita por Dias da Costa do conto *Solid Objects* (Woolf, 1920) de Woolf em um volume da Coleção Contos do Mundo organizado por Rubem Braga (Woolf, 1944), foi a tradução do romance *Mrs. Dalloway*, à época já aclamado pela crítica literária de vários países, que teve maior impacto para o início da

⁴ Translation history as a unified area for the humanistic study of human translators and their social actions, both within and beyond their material translations.

⁵ translation history can provide information and ideas that may prove useful for policymakers in the field of general language and culture as well as translation.

⁶ Em obra de referência, Lefevere (1992) considera a tradução literária como uma reescrita do texto-fonte.

história da literatura woolfiana no Brasil. Essa tarefa de tradução ficou a cargo do escritor Mário Quintana (1906-1994) em edição publicada pela editora Globo (Woolf, 1946b) e ainda hoje considerada como clássica, inclusive permanecendo como a única disponível até o ano de 2012, conforme pesquisa de Bottmann (2020). No mesmo ano, *The Waves* (1931) foi traduzido por Sylvia Valladão Azevedo⁷ e publicado como *As ondas* pela editora Revista dos Tribunais (1946a). Em 1948, a mesma editora Globo (Woolf, 1948) convidou Cecília Meireles (1901-1964) a traduzir o *Orlando* de Woolf (1928), encerrando a primeira fase de traduções da literatura woolfiana no Brasil (Caribé, 2015).

Segundo Pym (2014), pesquisadores voltados à tarefa de produzir uma história da tradução de determinado escritor e suas obras traduzidas, devem seguir quatro princípios: refletir sobre a realização desse trabalho tradutório (ou causalidade), voltar-se para o(s) tradutor(es) envolvido(s), pensar nessa proposta como sendo do âmbito da interculturalidade e, finalmente, refletir sobre as razões para concluir esse trabalho na contemporaneidade, inclusive sobre motivações pessoais.

Com relação à causalidade, afirmamos que essas primeiras traduções da literatura woolfiana publicadas nos anos de 1940 – e traduzidas por escritores como Quintana e Meireles – refletem o movimento das editoras brasileiras de disponibilizar grandes obras da literatura mundial em língua portuguesa, especialmente àquelas feitas por escritores de grande visibilidade, como Woolf e Joyce (Hallewell, 2005). Aliás, sobre os tradutores citados no levantamento ora apresentado: procuramos identificar alguns dos mais representativos, desde Quintana (tradutor de *Mrs. Dalloway*) em 1946, passando pela também escritora Lya Luft (1938-2021), tradutora de várias obras de Woolf como *O quarto de Jacob* (1980) e *A viagem* (2021d) até Tomaz Tadeu, que recentemente (Woolf, 2024a) traduziu o *Anon* de Woolf (1979a), dentre outras traduções já realizadas. A história de tradução da literatura woolfiana no Brasil mostra ainda que, ao longo dos anos, o perfil dos tradutores foi se modificando: percebemos a inclusão de tradutores com trabalhos acadêmicos relacionados à literatura woolfiana, como é o caso de Ana Carolina Mesquita e sua tese (2018) relacionada aos diários de Woolf. Mesquita posteriormente traduziu *Os diários de Virginia Woolf – Volume 1* (Woolf, 2021g), conforme detalharemos mais adiante.

Sobre o princípio da interculturalidade e os tradutores das obras de Woolf, é certo que, como leitores de obras literárias escritas originalmente em outras línguas, já passeavam por culturas diversas. Podemos inferir que essa possibilidade de ler obras de literaturas estrangeiras revela uma prática, ora alimentada pela própria curiosidade desse tradutor, ora impulsionada pelo desafio editorial de traduzir essas obras em língua portuguesa. Pym (2014, p. 182-183, tradução nossa)⁸ ilustra bem essa reflexão com a citação a seguir:

Mas a existência de competência em línguas estrangeiras em qualquer grau deve sugerir pelo menos algum deslocamento para longe dos centros monolíngues. Com maior frequência, os tradutores tendem a não compartilhar o mesmo

⁷ Sobre a tradutora Valladão, ver a postagem de Bottmann de 12 de setembro de 2018 em seu blog (Bottmann, 2018). Disponível em: <https://naogostodeplagio.blogspot.com/search/label/virginia%20woolf>.

⁸ But the existence, to whatever degree, of competence in foreign languages must suggest at least some displacement away from monolingual centres. More generally, translators tend not to share the same linguistic horizon as the people who depend on their translations; they cannot be neatly circumscribed, along with everyone else, in an independent target culture.

horizonte linguístico que as pessoas que dependem de suas traduções; eles não podem estar nitidamente circunscritos, junto com os demais, em uma cultura -alvo independente.

Então, os tradutores da literatura woolfiana (desde os primeiros até os mais recentes), além de afinados com a escrita woolfiana, possuem certo grau de familiaridade com a língua e com a cultura dos povos de língua inglesa. Isso os habilita a ler literatura originalmente escrita em outras línguas e traduzir especialmente para aqueles leitores brasileiros que, por diversas razões,⁹ esperam e/ou precisam da tradução para conhecer determinadas obras literárias das literaturas estrangeiras. Em outras palavras: sua perspectiva leitora é ampla, não ficam restritos aos escritores de língua portuguesa, incluindo também escritores de língua inglesa.

Sobre as razões para concluir um trabalho de história (parcial) da tradução das obras de Woolf no Brasil, realmente precisamos falar de motivações pessoais. Sabemos que, desde o início, havia os leitores de Woolf com acesso às obras em inglês e também os que a conheceram pelas traduções. Há dez anos, Caribé (2015), autor deste trabalho, concluiu sua tese de doutorado trazendo informações acerca dessas traduções. Naquela época, o levantamento bibliográfico presente no *website* de Bottmann (2018) foi inspirador dentro de uma proposta historiográfica de tradução. Contudo, era importante pesquisar o impacto causado pela publicação do romance *As horas* (1999) de Michael Cunningham no Brasil e da adaptação filmica homônima (2003),¹⁰ visto que essas duas obras trouxeram novo fôlego à literatura woolfiana (Caribé, 2015). A partir de 2012, veio a fase que sucedeu a entrada das obras de Woolf em domínio público, o que ampliou a oferta de obras traduzidas no mercado literário brasileiro. Com o passar dos anos, outros trabalhos acadêmicos surgiram, sob o formato de artigos, dissertações e teses, formando uma rede de pesquisadores da literatura woolfiana no Brasil, que atuam como embaixadores das obras dessa escritora dentro e fora da academia. A dissertação de mestrado de Lucas Borba (2024), coautor deste trabalho, sobre *Entre os atos* (2022a) soma-se a outras obras que contribuem para a fortuna crítica relacionada à Woolf. Então, como pesquisadores dedicados à literatura woolfiana, propomos um levantamento focado na última década e organizamos o material ora apresentado, que inclui nossas impressões sobre esse percurso tradutório.

Ainda sobre Pym (2014), o autor afirma que uma proposta de história da tradução de obras de um determinado escritor pode ser dividida em três áreas: arqueologia da tradução, crítica e explanação, sabendo que se relacionam e que são interdependentes.

Com relação à arqueologia, este trabalho procura, dentro do seu alcance, tirar da invisibilidade alguns tradutores de importantes obras da literatura woolfiana no Brasil.

A respeito da crítica histórica, sabemos que “deve determinar o valor do trabalho antigo de um tradutor em relação aos efeitos alcançados no passado” (Pym, 2014, p. 5, tradu-

⁹ É possível que alguns leitores (especialmente pesquisadores) prefiram trabalhar com traduções publicadas da literatura woolfiana por questões de padronização das citações em suas pesquisas acadêmicas e para que a discussão gire em torno dos temas apresentados por Woolf em suas obras. No caso de leitores livres de tarefas ou compromissos profissionais, escolares ou acadêmicos, há também aqueles que preferem ler a literatura literária (Candido, 2006) em língua materna, ou seja, optam pela tradução, ainda que sejam capazes de ler em outras línguas.

¹⁰ O filme *As horas* foi lançado em 2002, mas estreou no Brasil somente em 2003.

ção nossa).¹¹ Aqui pensamos novamente em *Mrs. Dalloway*, romance de Woolf traduzido por Mário Quintana (Woolf, 1946b). Essa edição, como afirmamos, foi pioneira e revela o grande respeito que o público leitor brasileiro, assim como a crítica literária e acadêmica, tem pelo trabalho de Quintana. Por uma decisão editorial que mostra certa reverência à língua inglesa, foi mantido o título do romance de Woolf em língua portuguesa (*Mrs. Dalloway*), aspecto que lembra o conceito de estrangeirização esclarecido por Venuti (2004). Somente em edição mais recente (Woolf, 2021c) traduzida por José Rubens Siqueira, o romance foi publicado com o título de *A sra. Dalloway*.

Com relação à explanação, é a parte do trabalho historiográfico de tradução que tenta dizer por que, quando e onde os artefatos arqueológicos de tradução ocorreram (Pym, 2014, p. 6). Aqui, nossa principal conclusão é que havia no início uma urgência em se traduzir importantes autores das literaturas estrangeiras e que possivelmente a recepção favorável das primeiras traduções deu origem à segunda fase da tradução da literatura woolfiana, que vai de 1968 (com a publicação de *O farol* traduzido por Luiza Lobo) até 1998, ano que antecedeu o lançamento do romance *As horas* (1999) de Michael Cunningham no Brasil. A terceira fase de publicação das traduções de Woolf foi diretamente influenciada pelo alcance do romance *As horas* (1999). Esse período vai até 2008 e compreende o lançamento de muitas reedições (revelando certo conservadorismo por parte das editoras em manter boa parte das primeiras traduções circulando no mercado), além de algumas obras inéditas, como a edição dos *Contos completos* (Woolf, 2005a), traduzida por Leonardo Fróes. A quarta fase, que vamos discutir na próxima seção, mostra uma retomada da literatura woolfiana e uma ampliação e modificação do quadro de tradutores.

Cabe ainda refletir sobre a confiança depositada nos tradutores, tema inicialmente abordado por Steiner (1975) e mais recentemente por Rizzi, Lang e Pym (2019, p. 2, tradução nossa),¹² que sugerem seu uso “como um objeto de estudo e uma ferramenta analítica para entender a mediação intercultural”. Pym (2014, p. 185, tradução nossa)¹³ acrescenta que “tradutores não estão apenas envolvidos em relações de confiança com relação a textos estrangeiros, mas eles próprios devem buscar constantemente a confiança de seus clientes ou receptores”. Esses excertos nos levam a refletir sobre o cuidado que as editoras tiveram e continuam tendo com os textos de Woolf no Brasil. Acreditamos que cada tradutor aqui citado foi previamente selecionado por uma editora reconhecida, que levou em consideração sua capacidade tradutória e confiou em seu trabalho. Parece que o público leitor e a crítica literária também confiam nessas traduções, haja vista a quantidade significativa de obras acadêmicas editadas no Brasil que trazem citações de obras traduzidas de Woolf, além de trabalhos completos sobre as mesmas.

¹¹ must determine the value of a past translator's work in relation to the effects achieved in the past.

¹² suggest the use of trust as both an object of study and an analytical tool for understanding intercultural mediation.

¹³ Not only are translators engaged in relationships of trust with respect to foreign texts but they themselves must constantly seek to be trusted by their clients or receivers.

Quarta fase de publicação das obras de Woolf no Brasil: atualizações

Em sua tese de doutorado (2015), Caribé ratifica que houve uma eclosão de publicações de obras de Virginia Woolf no Brasil após o domínio público, ocorrido a partir de 1 de janeiro de 2012 (que o autor chama de quarta fase). Esse momento compreende a publicação de reedições das obras mais importantes e o lançamento de novas traduções das mais diversas obras de Woolf, de ficção e não ficção, como ocorreu com *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*, traduzido por Denise Bottmann (Woolf, 2012). Uma das questões que o domínio público mais influenciou, acerca das reedições, é a multiplicidade no perfil dos tradutores. Principalmente no que tange aos romances, o que se observa são trabalhos de pesquisadores da literatura woolfiana ou de tradutores de formação, em paralelo à tradição de escritores renomados brasileiros das fases anteriores.

Logo, propomos uma atualização da pesquisa de Caribé (2015), abrangendo também as obras publicadas no período de 2014 a 2024. No lastro dos comentários do pesquisador, o que observamos nessa última década foi a edição e publicação de obras comentadas da autora; a ampliação da tradução dos ensaios, cartas e diários de Woolf e a publicação da literatura woolfiana por editoras independentes. Em 2014, Virginia Woolf já era uma autora consolidada no mercado literário brasileiro e já havia tradutores afinados com a literatura woolfiana, que chamaremos de tradutores especializados. Se na terceira fase de publicações da literatura woolfiana no Brasil, Caribé observou o impulso dado pela publicação da tradução de *As horas* (1999), na quarta fase o que se nota é uma busca das editoras por materiais inéditos e menos conhecidos de Woolf.

Tabela 1

Original	Reedição	Tradutor/Editora
<i>A Room of One's Own</i> (Hogarth, 1929)	<i>Um teto todo seu</i> (2014)	Bia Nunes de Sousa/ Tordesilhas
<i>Orlando: a Biography</i> (Hogarth, 1928)	<i>Orlando: uma biografia</i> (2015b)	Tomaz Tadeu/Autêntica
<i>The Sun and the Fish</i> (Hogarth, 1950b)	<i>O sol e o peixe</i> (2015a)	Tomaz Tadeu/Autêntica
<i>Flush: A Biography</i> (Hogarth, 1933)	<i>Flush: uma biografia</i> (2016)	Tomaz Tadeu/Autêntica
<i>Three Guineas</i> (Hogarth, 1938)	<i>Três guinéus</i> (2019c)	Tomaz Tadeu/Autêntica
<i>The Waves</i> (Hogarth, 1931)	<i>As ondas</i> (2021e)	Tomaz Tadeu/Autêntica

Fonte: Elaboração própria

Observamos que nos anos de 2014 e 2015 praticamente manteve-se o mesmo perfil de tradutores e pesquisadores nas reedições das obras de Woolf no Brasil. Bia Nunes de Sousa (especialista em Literaturas de Língua Inglesa) traduz *A Room of One's Own* (1929) como *Um teto*

todo seu (Woolf, 2014c), sendo essa a primeira tradução depois daquela feita por Vera Ribeiro e lançada pela Nova Fronteira em 1985 (2005b). Nessa edição, Sousa decide manter a opção por “teto” de Vera Ribeiro, que carrega aliteração e assonânciam, assim como o título original. No lastro da tradução de Ribeiro, Nunes também opta pelo uso de “teto” ao invés de “cômodo” ou “quarto”, que seria uma tradução mais direta – sendo “quarto” uma opção que outros tradutores preferiram utilizar em edições posteriores. A edição publicada pela Tordesilhas traz ainda um posfácio de Noemi Jaffe e notas de rodapé. Esse é um estilo que se tornou comum nas edições de Woolf no Brasil, principalmente a partir do trabalho de Tomaz Tadeu. Ademais, *A Room of One's Own*, após a tradução de Bia Nunes de Sousa, também foi traduzido por: Denise Bottmann (Woolf, 2019d), Adriana Buzzetti (Woolf, 2020b), Julia Romeu (Woolf, 2021i), Maria Luiza X. de A. Borges (Woolf, 2022b) e Vanessa Bárbara (Woolf, 2022c).

O projeto de tradução da Autêntica envolve notas de rodapé, textos de apoio e ainda notas de tradução. A tradução de *Orlando: uma biografia* (Woolf, 2015b) por Tadeu surge logo após a de Jorio Dauster (Woolf, 2014b), pela Penguin Companhia, e acontece mais de 20 anos após a segunda tradução do romance por Laura Alves (Woolf, 1994). Destacamos o caso dessa tradução, que ganhou uma segunda edição em 2021, ano da publicação de *As ondas* pelo mesmo tradutor e editora (Woolf, 2021e). O motivo dessa reedição é o fato de Tomaz Tadeu não ter incluído a imagem na sobrecapa, que está presente na edição original do romance. O autor leu um artigo de duas pesquisadoras que, apesar de elogiarem as edições e traduções da Autêntica, comentaram essa falta. Sobre isso, Tadeu comenta na segunda edição: “Sou-lhes imensamente agradecido pelo puxão de orelha” (Woolf, 2021d, p. 305). Esse episódio revela o apreço e atenção de Tadeu com o olhar dos pesquisadores, promovendo não só edições bem informadas acerca da literatura woolfiana, como também fazendo jus ao trabalho daqueles que se destinam a pesquisá-la. Acreditamos, com base em depoimentos de vários colegas integrantes da rede nacional de pesquisadores da literatura woolfiana no Brasil, que as edições da Autêntica, de fato, sejam as mais procuradas por eles e essa atenção de Tadeu justifica o motivo da escolha.

Da mesma forma, podemos observar na Tabela 1 um recorte de edições que integram o projeto da Autêntica de publicar a obra de Woolf traduzida em edições com notas de tradução e notas explicativas.¹⁴ No caso de *Flush* (Woolf, 2016), a tradução de Tadeu traz de volta ao mercado essa obra cuja primeira e última tradução havia sido publicada em 2004 pela L&PM Pocket, assinada por Ana Ban (Woolf, 2004). Incluindo um mapa com os caminhos percorridos pelo cachorro-protagonista de Woolf, ilustrações de Katyuli Lloyd e posfácio de Maria Esther Maciel, a tradução e edição de Tadeu enriquecem o valor dessa obra, por vezes ofuscada pelos romances mais famosos da autora. As ilustrações de Lloyd foram listadas para o V&A Illustration Award de 2016 e compõem não só a edição brasileira, como também uma edição em inglês publicada em 2018 pela Prosymne Press (Woolf, 2018). Vale ressaltar que Maciel, docente da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), tem como interesse de pesquisa a interdisciplinaridade entre literatura e ecologia, com foco em estudos acerca dos animais na ficção e atualmente trabalha no projeto intitulado “Zooliteratura brasileira: animais, animalidade e os limites do humano”. Esses dados relacionados à escolha dos pro-

¹⁴ Algumas notas de Tadeu apenas explicam referências citadas por Woolf.

fissionais envolvidos nas edições citadas comprovam a atenção da editora Autêntica com o impacto cultural e acadêmico da literatura woolfiana no Brasil.

Essa edição de *Flush* (Woolf, 2016) também procura reproduzir/traduzir o mesmo tom jocoso do original publicado por Woolf em 1933. Sendo *Flush* uma biografia do cachorro da poeta Elizabeth Barrett Browning, Woolf inclui no texto-fonte notas de referência em que se desculpa pela escassez de “fontes para a precedente biografia” (Woolf, 2016, p. 114). Tadeu, que em nota de tradução fala de sua preocupação em trazer esse elemento mais lúdico do texto em inglês para a edição brasileira, não só traduz todos esses elementos paratextuais, como também, ao descrever a si mesmo na seção de apresentação, diz: “Nunca teve cão. Papagaio Periquito [...]. Se tiver escolha, prefere gato” (Woolf, 2016, p. 140). Ao final dessa edição, há um texto descriptivo sobre cada profissional envolvido: autora (Woolf), ilustradora (Lloyd), posfaciadora (Maciel) e tradutor (Tadeu). Maciel e Lloyd, em sua descrição, também falam da relação que têm com os animais. Em suma, *Flush*, em segunda tradução no Brasil, ganha uma edição tão paródica quanto àquela publicada por Woolf.

Three Guineas (Woolf, 1938), ensaio no qual Woolf aborda diretamente a relação entre a guerra, o feminismo e a cultura imperial inglesa, foi traduzido e publicado pela primeira vez em 2019, em edição citada na Tabela 1 (Woolf, 2019c). Na orelha dessa edição, o tradutor Tomaz Tadeu fala do gênero ensaio como um “documento”, referindo-se ao longo processo de pesquisa realizado por Woolf para escrever *Três guinéus*. Em nota de tradução, Tadeu cita passagens dos diários de Woolf e comenta as relações entre *Três guinéus* e outros ensaios, como *Um quarto todo seu* (tradução livre de Tadeu ao citar a obra) e *Profissões para mulheres*. Essa edição inclui os cinco retratos que constam no original, suprimidos de outras edições como da Penguin, da Oxford e da Shakespeare Press. Por fim, ainda explica que a capa, que tem como imagem um fundo preto e uma mão embranquecida aberta, é uma referência a uma carta de Woolf relatando o dia em que Aldous Huxley pediu para que ela deixasse Lotte Wolff ler sua mão. Nessa carta, Woolf questiona “Por que mortes e outros eventos deveriam marcar a palma da mão?” (Woolf, 2019c, p. 200). É então a palma de uma mão, que em uma leitura esotérica marca mortes e outros eventos, que estampam a primeira edição brasileira do ensaio.

No ano de 2019, a Autêntica já havia publicado mais de dez títulos de Virginia Woolf e Tomaz Tadeu seguia como um tradutor atento ao livro como produto, encapsulando as mensagens do texto nos elementos não textuais também. Todavia, em 2021, Tomaz Tadeu anuncia que *As ondas* seria sua última tradução. Pela primeira vez uma edição da Autêntica inclui a seção “Notas pessoais”, na qual Tadeu exprime um pesar e vários agradecimentos. Ele anuncia que o motivo para o encerramento do que ele chama de “experiência tradutória”: um problema fisiológico em sua mão. Relata ainda que não se adaptou ao uso de tecnologias que transformam fala em escrita: “Descubro, surpreso, que as palavras não me saem dos lábios mas das pontas dos dedos” (Tadeu, 2021c, p. 249). Ele explica também que essa limitação é o motivo pelo qual essa edição de *As ondas* não possui notas que, segundo ele, “têm caracterizado as edições dos livros de Virginia traduzidos por mim e publicados pela Autêntica” (Tadeu, 2021d, p. 249). Na seção de agradecimentos Tadeu faz um tributo a toda equipe da Autêntica, assim como aos editores, ilustradores e pesquisadores. Apesar de não incluir notas, essa edição de *As ondas* (2021d) traz um guia de leitura elaborado por Tadeu.

A despedida desse tradutor foi recebida com tristeza pelos leitores brasileiros de Woolf, uma vez que as edições da Autêntica se consolidaram como obras de referência para pesquisadores e leitores em geral, dado o capricho com que foram produzidas. Entretanto, como observamos na tabela a seguir (Tabela 2), *As ondas* (2021d) ainda não seria a última tradução de Tadeu publicada pela Autêntica.

Original	Reedição	Tradutor/Editora
<i>The Voyage Out</i> (Hogarth, 1915)	<i>A viagem</i> (2021d)	Lya Luft/Novo Século
<i>The Diary of Virginia Woolf V. 1</i> (1915-1919) (Harcourt Brace & Company, 1979b)	<i>Diários de Virginia Woolf - Volume 1: Diário 1 (1915-1918)</i> (2021g)	Ana Carolina Mesquita/Nós
<i>Between the Acts</i> (Hogarth, 1941)	<i>Entre os atos</i> (2022a)	Tomaz Tadeu/Autêntica
<i>The Common Reader</i> (Hogarth, 1925b)	<i>O leitor comum</i> (2023b)	Marcelo Pen e Ana Carolina Mesquita/Tordesilhas
<i>The Complete Shorter Fiction</i> (Hogarth, 1985a)	<i>Contos completos</i> (2023a)	Leonardo Fróes/Editora 34
<i>Anon</i> (Twentieth Century Literature, 1979a)	<i>Anon</i> (2024a)	Tomaz Tadeu/Autêntica

Fonte: Elaboração própria

A tradução de Tomaz Tadeu do último romance de Virginia Woolf anunciada em 2022 não desautoriza sua nota de pesar em *As ondas*. É possível que o manuscrito de *Entre os atos* já estivesse pronto, já que essa edição inclui notas de tradução e referência de Tadeu e ainda um posfácio de Ayako Yoshino, também traduzido por ele. Por *Entre os atos* não apresentar originalmente uma divisão, ao final do texto, Tadeu inclui uma divisão sua, indicando as páginas que marcam o início e o fim de cada ato da peça de La Trobe, além de uma explicação acerca do que é um *pageant*. Não há nenhuma dedicatória nessa edição, mas na seção de miniobiografias, ele se descreve como “tradutor literário: nada mais que isso. Não tem biografia nem bibliografia” (Woolf, 2022a, p. 188). Essa edição consolida algo importante: o tradutor ganha destaque visual nas publicações da Autêntica, estando o nome de Tadeu sempre nas capas dos livros. Importante dizer que essas edições publicadas são resultado não apenas do trabalho do tradutor com o texto em si, mas de sua pesquisa e curadorias cautelosas.

Em 2021, a editora Novo Século lançou um *box* contendo os quatro primeiros romances de Woolf em tradução: *A viagem*, *Noite e dia*, *O quarto de Jacob* e *A sra. Dalloway*, sendo os três primeiros reedições com tradução de Lya Luft e o último uma retradução (ou uma nova tradu-

ção), dessa vez por Rubens Siqueira (Woolf, 2021c). As publicações da literatura woolfiana pela Novo Século já estavam completando mais de uma década desde a reedição de *A viagem* em 2008, com tradução de Lya Luft, apresentação de Antonio Bivar e introdução de Angela Garnett (Woolf, 2008). Substituindo todos os elementos pré-textuais das edições anteriores, a Novo Século incluiu nesse *box* um livreto de apresentação assinado pela professora e pesquisadora Maria Aparecida de Oliveira, que faz um resumo crítico e analítico desses quatro romances. Essa substituição e atualização dos paratextos revela a preocupação da editora em incluir o olhar agregador de profissionais das letras nas novas publicações da literatura woolfiana em tradução, embora tenha apenas reeditado três dos quatro romances incluídos no *box*.

O ano de 2021 também marca o início do projeto da Editora Nós de publicar os diários de Virginia Woolf (Woolf, 1979b) em tradução realizada por Ana Carolina Mesquita, pesquisadora da literatura woolfiana que já traduziu contos e ensaios de Woolf pela mesma editora. Essa foi a primeira vez que os diários foram traduzidos na íntegra. A ideia partiu da tese de doutorado de Mesquita (2018), momento em que traduz e comenta o que chama de “Diários de Tavistock”, em referência aos diários que Woolf escreveu nesse local entre os anos de 1924 e 1931. Assim, as edições da Nós contam com apresentações, notas e comentários da tradutora, localizando não apenas o leitor no contexto da escrita dos diários, mas também no processo tradutório. No texto de apresentação do primeiro diário (Woolf, 2021g), Mesquita comenta algumas escolhas de tradução e quais vertentes costuma seguir, citando o ensaio “Da tradução como criação e como crítica”, de Haroldo de Campos (2006).¹⁵ Logo, nota-se como a Nós, assim como a Autêntica, traz edições que auxiliam o leitor acadêmico e também o leitor “comum”, usando designação da própria escritora.

Ademais, as traduções dos escritos “autobiográficos” de Woolf no Brasil são publicadas com maior frequência a partir do domínio público (2012). Em 2023, a Editora Morro Branco publicou as correspondências entre Woolf e Vita Sackville-West, com tradução de Camila von Holdefer (Woolf, 2023c). Do mesmo modo, a editora Vintage Classics, a mesma que publicou a biografia *Virginia Woolf* por Hermione Lee (1999), havia lançado *Love Letters: Vita and Virginia* (Woolf, 2021f) em 2021. Em 2024, as correspondências entre Woolf e Victoria Ocampo são traduzidas por Emanuela Siqueira, Nylcéa Pedra e Rosalia Pirolli e publicadas pela editora Bazar do Tempo (Woolf, 2024c). As cartas de Woolf foram publicadas originalmente pela Houghton Mifflin Harvest em seis tomos, o que explica a opção da editora brasileira em dividir o material por temas nessa primeira tradução. Além desses, a peça *Freshwater* (1935/1976), único experimento dramático de Woolf, baseada na história de sua tia avó Julia Cameron, foi traduzida e comentada pelo pesquisador brasileiro Victor Santiago Sousa em sua tese de doutorado (Sousa, 2022). A peça já havia sido montada no Brasil em 2021 via Lei Aldir Blanc, com tradução e dramaturgia de Sousa. Uma segunda montagem aconteceu em 2025, estreada em 7 de fevereiro no Teatro do SESC Ipiranga, desta vez sob a direção de Sol Faganello, com adaptação e dramaturgia de Gabriel Saito e Victor Santiago.

No ano de 2023, a Editora 34 publicou pela primeira vez uma obra de Virginia Woolf, sendo essa uma reedição da tradução de Leonardo Fróes dos *Contos completos*, anteriormente publicada em 2005. A reedição da 34 (Woolf, 2023a) é acrescida de notas e de um posfácio assinado pelo próprio Fróes. A tradução de Fróes, como indicado na tabela 2, parte do texto-

¹⁵ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 31-48. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/8105173/mod_resource/content/1/Haroldo%20de%20Campos.%20Metalinguagem%20e%20outras%20metas.pdf. Acesso em: 24 set. 2024.

fonte de 1985, editado por Susan Dick (Woolf, 1985a). Essa reedição foi importante porque relançou a coletânea completa de contos woolfianos no mercado editorial brasileiro, em edição esgotada desde o encerramento dos trabalhos da editora Cosac Naify em 2015, depois reaberta em 2023 e renomeada Cosac. No ano de 2024, a Editora 34 também publica *Ensaios seletos* (Woolf, 2024b), dessa vez com organização e tradução de Leonardo Fróes, na verdade uma reedição de *O valor do riso e outros ensaios*, publicado em 2014 pela Cosac Naify (Woolf, 2014a). A edição da Cosac Naify era a mais completa em termos de variedade dos ensaios de Woolf, e também saiu de circulação junto com os *Contos completos*. Essa edição de 2024 traz uma introdução de Leonardo Fróes, e novas notas textuais.

Notamos que a entrada das obras de Woolf em domínio público a partir de 2012 impulsionou não apenas a reedição dos romances, mas também a tradução de seus ensaios. Nesse sentido, trataremos agora da tradução de quatro coletâneas de ensaios originalmente publicadas pela Hogarth Press: *The Common Reader* (1925b), *The Captain's Death Bed* (1950a), *Monday or Tuesday* (1921) e *The Death of the Moth* (1942), sabendo nem todas ganharam uma edição brasileira com traduções na íntegra. *O leitor comum* da editora Tordesilhas é a primeira edição que traz ensaios escritos e organizados por Woolf em 1925 (na íntegra) traduzidos por Ana Carolina Mesquita e Marcelo Pen em 2023 (Woolf, 2023b). Em 2007, a editora Graphia, do Rio de Janeiro, lançou o livro *O leitor comum*, traduzido por Luciana Viégas, que também contém todos os ensaios publicados por Woolf em 1925, mesclando com os do segundo volume, publicado em 1932. A edição traduzida por Emanuela Siqueira e publicada pela Arte & Letra em 2020 como *A leitora incomum* (Woolf, 2020a) também inclui importantes ensaios da literatura woolfiana, como a tradução de *Phases of Fiction*, que não está presente nas edições originais de *The Common Reader* e *The Common Reader v. 2*, ambos publicados pela Hogarth Press (1925, 1932).

Sobre outras edições da Hogarth Press voltadas aos ensaios de Woolf, a editora Nós havia publicado *A morte da mariposa* em 2021, mas em volume que continha apenas aquele que intitula a obra (Woolf, 2021b). Além dos diários, a editora Nós contribuiu com edições isoladas dos ensaios, como fez ao publicar *Sobre estar doente*, traduzido por Maria Rita Drumond Viana e Ana Carolina Mesquita (Woolf, 2021h), e alguns contos em formato de edição de bolso, traduzidos por Ana Carolina Mesquita. Em 2019, a editora Red Tapioca lançou a coletânea de contos *Segunda ou terça* que apresenta alguns problemas, como a presença de duas fichas catalográficas com tradutoras diferentes em cada, Renata Gomes e Taís Paulito Blauth. Essa edição não apresenta prefácio, posfácio ou notas. É possível que coletâneas como essa da Red Tapioca não tenham sido editadas com o mesmo conteúdo da edição original *Monday or Tuesday* (Woolf, 1921), porque os ensaios nela contidos já estavam traduzidos e publicados em outros volumes, como em *O valor do riso e outros ensaios* (Woolf, 2014a), *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (2012) e *Mulheres e ficção* (2019a).

Encerramos com algumas observações acerca da última obra de Woolf publicada e traduzida no Brasil até o fechamento deste trabalho: o ensaio intitulado *Anon* (2024a), pela editora Autêntica, com tradução de Tomaz Tadeu. Como pode ser observado na Tabela 2, *Anon* (originalmente escrito em 1941) foi resgatado por Brenda Silver em 1979 e faria parte de uma coletânea que Woolf não finalizou sobre a história da literatura (Woolf, 1979a). Em *Anon*, o primeiro ensaio, Woolf aborda o papel do autor na literatura, partindo da tradição oral à contemporaneidade. Tomaz Tadeu inclui nessa edição o manuscrito de Silver, tanto de *Anon* quanto de *O leitor*, o segundo capítulo da coletânea não finalizada por Woolf, e

ainda ensaios presentes na edição original de *The Common Reader* (Woolf, 1925b). Os textos são acompanhados por uma introdução de Brenda Silver e de notas de tradução elaboradas por Tadeu, que mais uma vez procura reverberar os sentidos do texto principal nos paratextos do livro: na minibiografia descreve Woolf com a frase “não é uma escritora anônima” e a si mesmo com as palavras “tem se dedicado, nos últimos anos, a traduzir a ficção e a prosa ensaística de Virginia Woolf” (Woolf, 2024a, p. 155). Essa edição de *Anon* pela Autêntica reafirma o crescente interesse dos tradutores e do público pelas mais diversas obras de Woolf, mesmo aquelas menos conhecidas.

Considerações finais

Esta pesquisa trouxe reflexões sobre alguns trabalhos teóricos relacionados à história da tradução literária, procurando fazer conexões entre essas leituras e nossa proposta de um levantamento historiográfico acerca das traduções de obras de Woolf no Brasil. Assim, relembramos o sequenciamento de publicação das principais obras dessa escritora em quatro fases, conforme Caribé (2015), e dentro de cada contexto, levando em consideração principalmente o tradutor, conforme estabelece Pym (2014). Nesse sentido, refletimos sobre a tradução dessas obras através do trabalho dos tradutores envolvidos (inclusive procurando identificá-los). Por fim, demonstramos de que forma a interculturalidade perpassa esse trabalho e revelamos nossas motivações pessoais, que levaram à realização desta pesquisa.

Inicialmente, citamos dois importantes acontecimentos que impulsionaram o processo de retomada da literatura woolfiana em tradução no Brasil: o lançamento do romance *As horas* (1999) de Michael Cunningham e da adaptação filmica homônima em 2003 (Caribé, 2015). Esses eventos influenciaram diretamente o mercado editorial brasileiro a lançar uma sequência de obras inéditas de Woolf e também a reeditar algumas das obras mais conhecidas dessa escritora, traduzida desde 1944. A partir da entrada da literatura woolfiana em domínio público (2012), temos mais uma fase de reedições e retraduções no Brasil, que se estende até a contemporaneidade (ano de 2024).

Podemos observar que especialmente na última década (2014 a 2024), as editoras têm realizado um trabalho meticoloso de produção das traduções de obras de Woolf no Brasil, que muitas vezes são acrescidas de notas de tradução e de paratextos informativos. O envolvimento da pesquisa acadêmica com as editoras parece trazer a literatura woolfiana para mais perto dos leitores, assim como auxilia pesquisadores iniciantes em suas jornadas. Se no início essa literatura dependia de nomes já consagrados da literatura nacional para se estabelecer, na contemporaneidade as obras de Woolf aquecem o mercado editorial. Atualmente, o público leitor de Woolf no Brasil procura por trabalhos literários inéditos dessa escritora, além de apreciar edições com notas, apresentações, introduções ou posfácios elaborados por pesquisadores da literatura woolfiana. Nesse ponto, é importante dizer que esses pesquisadores realizam um trabalho reconhecido nacional e internacionalmente, que pode ser mensurado pela quantidade expressiva de livros, artigos, dissertações, teses, eventos e cursos relacionados à literatura woolfiana. Dessa forma, são eventualmente procurados para fazer curadorias de materiais inéditos da autora.

Se há alguns anos o romance (1999) e o filme *As horas* (2003) impulsionaram a procura por obras de Woolf no Brasil (romances, contos e ensaios), atualmente são os escritos pessoais (cartas, diários e ensaios autobiográficos) que atraem o leitor brasileiro. A literatura woolfiana no Brasil se expande pelas traduções de cartas da autora, grande parte ainda inédita em língua portuguesa. Assim, Virginia Woolf consolida-se como um ícone da literatura inglesa no Brasil, dado o número de edições e reedições de suas obras. Esperamos que este trabalho possa contribuir para o campo da história da tradução no Brasil, tendo como base os estudos acerca da literatura woolfiana.

Referências

ÁGUA FRESCA: uma comédia de Virginia Woolf. Direção de Fabiano de Freitas. Tradução e dramaturgia de Victor Santiago Sousa, 2021a. [Peça de teatro].

ÁGUA FRESCA: uma comédia de Virginia Woolf. Direção de Sol Faganello. Tradução de Victor Santiago Sousa. Adaptação e dramaturgia de Gabriel Saito e Victor Santiago Sousa, 2025. [Peça de teatro].

BORBA, Lucas Leite. *A história recriada em Entre os atos, de Virginia Woolf*. Orientador: Rogério Mendes Coelho. 2024. 172 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Estudos Literários) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2024. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/56846>. Acesso em: 22 jul. 2024.

AS HORAS. Direção: Stephen Daldry. Produção: Scott Rudin e Robert Fox. Roteiro: David Hare. [S. l.]: Miramax; Paramount Pictures, 2003.

BOTTMANN, Denise. Virginia Woolf traduzida no Brasil. *Não Gosto de Plágio*. Atualizado em: 12 set. 2018. Disponível em: naogostodeplagio.blogspot.com.br/2011/08/woolf-no-brasil.html. Acesso em: 22 jul. 2024.

BOTTMANN, Denise. *Irmãs Brontë, Katherine Mansfield e Virginia Woolf*: um século de traduções no Brasil. 2020. Disponível em: https://www.academia.edu/47759788/Irm%C3%A3s_Bront%C3%A9_AB_Katherine_Mansfield_e_Virginia_Woolf. Acesso em: 22 dez. 2024.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARIBÉ, Yuri Jivago Amorim. *Tradução, adaptação e reescrita da obra de Virginia Woolf por Michael Cunningham em The Hours (1998)*. Orientadora: Lenita Rimoli Pisetta. 2015. 170 f. Tese (Doutorado em Letras - subárea Tradução) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-09062015-133748/pt-br.php>. Acesso em: 26 jun. 2024.

CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

FRESH water: a comedy. Texto, produção e direção de Virginia Woolf. 1935. [Peça de teatro].

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. 2. ed. rev. e amp. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 2005.

HOWELLS, William Dean. *The Son of Royal Langbrith*: a novel. New York; London: Harper & Brothers, 1904.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Vintage Classics, 1999.

LEFEVERE, André. *Translation Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. New York: Routledge, 1992.

MESQUITA, Ana Carolina de Carvalho. *O diário de Tavistock: Virginia Woolf e a busca pela literatura*. Orientador: Marcelo Pen Parreira. 2018. 655 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-30042019-120825/pt-br.php>. Acesso em: 05 out. 2024.

PYM, Anthony. *Method in Translation History*. New York; London: Routledge, 2014. E-book.

RIZZI, Andrea; LANG, Birgit; PYM, Anthony. *What is Translation History? A Trust-Based Approach*. Melbourne: Palgrave Macmillan, 2019. E-book.

SOUZA, Victor Santiago. *Freshwater*: uma comédia de Virginia Woolf: uma farsa modernista em tradução. Orientador: David Ferreira de Pinho. 2022. 277 f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://bdtd.uerj.br:8443/handle/1/18160#preview-linko>. Acesso em: 28 jan. 2024.

STEINER, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1975.

VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge, 2004. E-book.

WILLIAM, Jenny; CHESTERMAN, Andrew. *The Map: A Beginner's Guide to Doing Research in Translation Studies*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2002.

WOOLF, Virginia. *A leitora incomum*. Tradução de Emanuela Siqueira. Curitiba: Arte & Letra, 2020a.

WOOLF, Virginia. *A morte da mariposa*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2021b.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres: Hogarth Press, 1929.

WOOLF, Virginia. *A sra. Dalloway*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Novo Século, 2021c.

WOOLF, Virginia. *A viagem*. Tradução de Lya Luft, apresentação de Antonio Bivar e introdução de Angela Garnett. São Paulo: Novo Século, 2008.

WOOLF, Virginia. *A viagem*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2021d.

WOOLF, Virginia. An unsigned review of W. D. Howells' The Son of Royal Langbrith. *The Guardian*, London, 14 dez. 1904.

SILVER, Brenda. "Anon" and "The Reader": Virginia Woolf's Last Essays. *Twentieth Century Literature*, v. 25, n. 3/4, p. 356-441, 1979a. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/441326>. Acesso em: 12 set. 2024.

WOOLF, Virginia. *Anon*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Introdução de Brenda Silver. São Paulo: Autêntica, 2024a.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução de Sylvia Valladão Azevedo. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1946a.

WOOLF, Virginia. *As ondas*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2021e.

WOOLF, Virginia. *Between the Acts*. Londres: Hogarth Press, 1941.

WOOLF, Virginia. *Contos completos*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005a.

WOOLF, Virginia. *Contos completos*. Tradução, notas e posfácio de Leonardo Fróes. São Paulo: Editora 34, 2023a.

WOOLF, Virginia. *Ensaios seletos*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Editora 34, 2024b.

WOOLF, Virginia. *Entre os atos*. Tradução de Tomaz Tadeu. Posfácio de Ayako Yoshino. São Paulo: Autêntica, 2022a.

WOOLF, Virginia. *Flush: A Biography*. Ilustração de Katyuli Lloyd. London: Prosymne Press, 2018.

WOOLF, Virginia. *Flush: A Biography*. Londres: Hogarth Press, 1933.

WOOLF, Virginia. *Flush: uma biografia*. Tradução de Ana Ban. São Paulo: L&PM Pocket, 2004.

WOOLF, Virginia. *Flush: uma biografia*. Tradução de Tomaz Tadeu. Ilustrações de Katyuli Lloyd e posfácio de Maria Esther Maciel. São Paulo: Autêntica, 2016.

WOOLF, Virginia. *Freshwater: A Comedy*. Nova Iorque: Harcourt Brace Jovanovich, 1976.

WOOLF, Virginia. *Love Letters: Vita and Virginia*. New York: Vintage Classics, 2021f.

WOOLF, Virginia. *Monday or Tuesday*. London: Hogarth Press, 1921.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Hogarth Press, 1925a.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1946b.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Companhia das Letras, 2019a.

WOOLF, Virginia. *O farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Gráfica Record, 1968.

WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Tradução de Ana Carolina Mesquita e Marcelo Pen. São Paulo: Tordesilhas, 2023b.

WOOLF, Virginia. *O leitor comum*. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2015a.

WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014a.

WOOLF, Virginia. *Objetos sólidos*. In: BRAGA, Rubem (org.). *Os ingleses: antigos e modernos*. Tradução de Dias da Costa. Rio de Janeiro: Leitura, 1944. Coleção Contos do Mundo.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Globo, 1948.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Tradução de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin Companhia, 2014b.

WOOLF, Virginia. *Orlando: a biography*. Londres: Hogarth Press, 1928.

WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Tradução de Laura Alves. São Paulo: Ediouro, 1994.

WOOLF, Virginia. *Orlando: uma biografia*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2015b.

WOOLF, Virginia. *Diários de Virginia Woolf – Volume 1: Diário 1 (1915-1918)*. Tradução, notas e comentários de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2021g.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: L&PM, 2012.

WOOLF, Virginia. *Segunda ou terça*. Tradução de Renata Gomes. São Paulo: Red Tapioca, 2019b.

WOOLF, Virginia. *Sobre estar doente*. Tradução de Ana Carolina Mesquita e Maria Rita Drumond Viana. São Paulo: Nós, 2021h.

WOOLF, Virginia. Solid Objects. *The Athenaeum*, London, out. 1920.

WOOLF, Virginia. *The Captain's Death Bed*. London: Hogarth Press, 1950a.

WOOLF, Virginia. *The Common Reader*. Londres: Hogarth Press, 1925b.

WOOLF, Virginia. *The Common Reader*. v. 2. London: Hogarth Press, 1932.

WOOLF, Virginia. *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. Edição e introdução de Susan Dick. London: Hogarth Press, 1985a.

WOOLF, Virginia. *The Death of the Moth*. London: Hogarth Press, 1942.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf. Volume One 1915-1919*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1979b.

WOOLF, Virginia. *The Sun and the Fish*. London: Hogarth Press, 1950b.

WOOLF, Virginia. *The Voyage Out*. London: Hogarth Press, 1915.

WOOLF, Virginia. *The Waves*. London: Hogarth Press, 1931.

WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. London: Hogarth Press, 1938.

WOOLF, Virginia. *Três guinéus*. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2019c.

WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu*. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2019d.

WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu*. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021i.

WOOLF, Virginia. *Um teto só seu*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Brasília: Tagore, 2022b. E-book.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Adriana Buzzetti. São Paulo: La Fonte, 2020b.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. Posfácio de Noemi Jaffe. São Paulo: Tordesilhas, 2014c.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vanessa Bárbara. São Paulo: Antofágica, 2022c.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005b. 1985b.

WOOLF, Virginia; OCAMPO, Victoria. *Victoria Ocampo e Virginia Woolf: correspondências*. Tradução de Emanuela Siqueira, Nylcéa Pedra e Rosalia Pirolli. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2024c.

WOOLF, Virginia. *Vita e Virginia: cartas de amor*. Tradução de Camila von Holdefer. São Paulo: Editora Morro Branco, 2023c.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

Virginia Woolf e a comicidade de Bloomsbury: das brincadeiras racistas contra o império à androginia de *Freshwater: uma comédia*

*Virginia Woolf and the Comic Quality of Bloomsbury:
From Racist Jokes against the Empire to the Androgyny of
Freshwater: A Comedy*

Victor Santiago

Universidade Federal do Acre (Ufac)
Rio Branco | AC | BR
victor.santiago@ufac.br
<https://orcid.org/0000-0001-6676-4212>

Resumo: Este artigo analisa como Virginia Woolf, em diálogo com os debates do Grupo de Bloomsbury, articula o estético e o político, desafiando as categorias ocidentais de gênero, classe e raça (Goldman, 2004; Pinho, 2015; Oliveira, 2017; Jones, 2023). O foco recai sobre suas performances, piadas racistas e sua escrita teatral, especialmente a peça *Freshwater: uma comédia* (2025 [1923/1935]). O estudo argumenta que Woolf, em colaboração com seus colegas artistas, teve uma participação ambígua nos debates de Bloomsbury, ao mesmo tempo em que utilizava piadas racistas contra o Império e contribuía para os debates feministas. O conceito de “androginia”, cunhado em *Um quarto só seu* (2021) e dramatizado em *Freshwater*, é analisado como parte de sua tentativa de desestabilizar as binariedades de gênero ocidentais. Conclui-se que a escrita vanguardista de Woolf, por meio de experimentos teatrais provocativos, abriu novos caminhos nos debates de Bloomsbury, promovendo um pensamento estético-político feminista e anti-imperialista.

Palavras-chave: Virginia Woolf; *Freshwater*; comicidade; Bloomsbury; androginia; experimentos racistas.

Abstract: This article examines how Virginia Woolf, in dialogue with the debates of the Bloomsbury Group, intertwines the aesthetic and the political, challenging Western categories of gender, class, and race (Goldman, 2004; Pinho, 2015; Oliveira, 2017; Jones, 2023). The focus is on her performances, racist jokes, and her theatrical



writing, especially the play *Freshwater: A Comedy* (2025 [1923/1935]). The study argues that Woolf, in collaboration with her fellow artists, participated ambiguously in Bloomsbury debates, simultaneously using racist jokes against the Empire and contributing to feminist discussions. “Androgyny,” coined in *A Room of One’s Own* (1929) and dramatised in *Freshwater*, is analysed as part of her effort to destabilise Western gender binaries. The article concludes that Woolf’s *avant-garde* writing, through provocative theatrical experiments, opened new paths in Bloomsbury’s debates, fostering a feminist and anti-imperialist aesthetic-political thought.

Keywords: Virginia Woolf; *Freshwater*; comedy; Bloomsbury; androgyny; racist experiments.

Considerações iniciais: Bloomsbury, entre o estético e político

Bloomsbury é o nome de um distrito localizado no centro de Londres, Inglaterra, que também faz referência ao *Bloomsbury Group*, um grupo de intelectuais e artistas formado na primeira metade do século XX. Entre seus membros mais notáveis estão Virginia Woolf, Vanessa Bell, Leonard Woolf, Duncan Grant, Roger Fry, Lytton Strachey, John Maynard Keynes, E. M. Forster, entre outros. Nascidos na Era Vitoriana, os amigos de Bloomsbury buscavam experimentar novas formas de interpretar e representar o mundo, ao mesmo tempo em que questionavam as tradições e as performances racializadas de gênero que permeavam o início do século XX. As intervenções artísticas desses pensadores foram profundamente influenciadas pelo “método formalista”, que o pintor e crítico de arte Roger Fry (1866-1934) herdou de Cambridge. Fry desempenhou um papel central nos movimentos artísticos de vanguarda na Inglaterra, sendo um marco as exposições pós-impressionistas de 1910 e 1912, das quais a primeira, com curadoria de Fry, recebeu o título *Manet and the Post-Impressionists* (Pinho, 2015, p. 61).

Como sugere a crítica literária woolfiana Jane Goldman (2004), pensar na arte de Bloomsbury implica também refletir sobre a maneira como esses artistas se posicionavam, tanto publicamente quanto em suas vidas privadas, em relação aos papéis sociais sufocantes que buscavam violar e transgredir, especialmente no que se refere às questões de raça, classe e gênero. Em outras palavras, é necessário considerar as práticas dos membros de Bloomsbury, suas controvérsias sexuais e artísticas, como uma via de acesso ao *avant-garde*, conforme definido por Goldman: intervenções performáticas destinadas a reenquadrar as práticas sociais e políticas (Goldman, 2004, p. 48). Além disso, o crítico woolfiano brasileiro Davi Pinho, em seu livro *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf* (2015), argumenta que pensar Bloomsbury como um movimento de vanguarda requer que o pesquisador considere as vidas pessoais daqueles amigos e amantes, assim como suas correspondências e experiências íntimas, em busca de ideias que sustentem suas produções (Pinho, 2015, p. 55). Já as pesquisadoras Brenda Helt e Madelyn Detloff, na introdução de *Queer Bloomsbury* (2016), também enfatizam

a importância de ler elementos culturais tanto da vida privada quanto pública, uma vez que esses mundos estão inseparavelmente conectados (Helt; Detloff, 2016, p. 1).

Desse modo, o presente artigo objetiva apresentar, para além das exibições pós-impressionistas, outras facetas do grupo de Bloomsbury: singularidades cômicas e transgressivas que colocaram em xeque as hipocrisias daquela Inglaterra da primeira metade do século XX, no que dizia respeito às questões de raça e gênero, debates deveras caros para aqueles artistas. Entende-se por brincadeiras, performances e experimentos teatrais as formas pelas quais os amigos daquela comunidade – em especial as irmãs Vanessa Bell e Virginia Woolf, precursoras de um novo mito de origem (feminino) de Bloomsbury (Pinho, 2015), se engajavam pública, estética e politicamente nos debates de seu tempo, fazendo do riso um dispositivo de crítica social (Bergson, 2018). Dentre os exemplos selecionados para esta explanação, daremos destaque à comédia *Freshwater: uma comédia* (2025 [1923/1935]), única peça de teatro escrita por Virginia Woolf, rascunhada e engavetada em 1923, sendo revisitada e performada amadoramente em 1935, em uma noite de festa promovida pelos amigos de Bloomsbury (Santiago; Pinho, 2023).¹ No caso do projeto político/estético de Woolf, trata-se de uma estética androgina, que ela apresenta e teoriza mais claramente em seu manifesto feminista *Um quarto só seu*² (2021), e que teatralmente é desenvolvida e encenada em *Freshwater*. Trata-se de uma outra via de acesso para se pensar e se engajar artisticamente nos debates políticos de forma não hierarquizada.

Brincadeiras racistas e experimentos teatrais: em direção à comicidade androgina de Bloomsbury

Em 1910, no baile pós-impressionista, as irmãs Vanessa Bell e Virginia Stephen³ se fantasiaram de “musas de Gauguin”, inspiradas pela obra do pintor francês Paul Gauguin (1848-1903), cujas pinturas foram exibidas na mostra de arte organizada por Roger Fry e pelo escritor e crítico de arte Desmond MacCarthy (1877-1952). Para os padrões ingleses da época, as irmãs estavam indecentes para a ocasião, pois seus ombros e pernas estavam à mostra (Goldman, 2004, p. 48). Além disso, como nos informa a crítica literária S. R. Koppen (2009, p. 25), a partir de relatos de Vanessa Bell, as roupas eram feitas de tecidos coloridos enfeitados com miçangas e belas flores; para completar, elas pintaram seus ombros e pernas com tinta marrom para ficarem parecidas com as figuras pós-impressionistas de Gauguin; e a fim de realmente

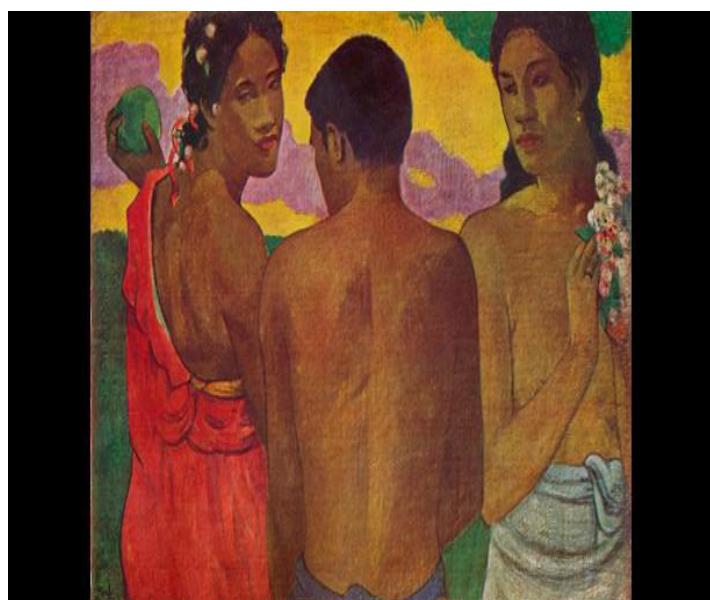
¹ Em janeiro de 1935, como nos informa Quentin Bell (1972, p. 189), no estúdio de sua mãe, Vanessa Bell, em uma das muitas festas organizadas pelos intelectuais e artistas de Bloomsbury, *Freshwater*, uma sátira da era vitoriana, é montada pela primeira vez. Figuras desse período são ficcionalizadas por Woolf e são performadas por amigos e familiares. Leonard Woolf, como o jurista Charles Hay Cameron; Vanessa Bell, como a fotógrafa Julia Margaret Cameron; Duncan Grant, como o pintor George Frederic Watts; Julian Bell, como John Craig (único personagem inteiramente ficcional); Adrien Stephen, como o poeta Alfred Tennyson; Angelica Bell, como a atriz Ellen Terry; Ann Stephen, como Mary, uma das empregadas de Julia Cameron; e Eve Younger (amiga de Angelica), como a Rainha Victoria.

² *A Room of One's Own* (1929). A referida tradução foi realizada por Julia Romeu e publicada pela Bazar do Tempo com o título *Um quarto só seu*.

³ Vanessa se casou com Clive Bell em 1906; e Virginia Woolf se casou com Leonard Woolf em 1912.

chocar as pessoas daquela sociedade, elas não teriam usado roupas de baixo. O quadro que provavelmente inspirou as irmãs foi *Three Tahitians* (1899), que fez parte da curadoria de Fry.

Imagen 1 – Os três taitianos (1899), de Paul Gauguin



Fonte: Gauguin (1899)

O compromisso da exibição pós-impressionista não estava apenas no campo do intelecto, distante da “vida real”. Os artistas de Bloomsbury queriam chocar e violar, com seus próprios corpos, os padrões daquela sociedade que ainda performava valores conservadores vitorianos. Como afirma Koppen (2009, p. 25), a performance das irmãs Vanessa e Virginia representava uma afronta, pois elas combinaram o que entendiam por primitivismo com nudez em apenas uma aparição. Em março de 1911, ao rememorar o baile de 1910 em uma carta à escritora britânica Molly MacCarthy (1882-1953), esposa de Desmond MacCarthy, Woolf pondera: “eu era menos alarmante como uma selvagem – ou má como sempre fui?” (Woolf, 1975, p. 455, tradução própria).⁴ A pergunta retórica de Woolf deixa entrever que ela estava atenta à ambiguidade de sua performance, ou seja, que seu corpo poderia ainda ser lido como menos alarmante que o de uma taitiana justamente por suas marcas de classe e raça. Ao mesmo tempo, ela revela que o efeito de choque e horror das musas de Gauguin no público inglês traduziam o impulso de transgredir, a vontade de ser *bad*, que as irmãs Stephen carregavam desde sempre e que agora achavam uma maneira de expressar, se alterizando. Através dessa brincadeira, as irmãs escancaram o preconceito e o conservadorismo daquela sociedade inglesa que não estava acostumada a ver corpos negros e com pouca roupa correndo pela cidade. E não podemos deixar de mencionar que, ao mesmo tempo, essa brincadeira estereotipa os taitianos e faz deles uma válvula de escape para os transgressores no centro do Império, o que revela a ambivalência das performances/brincadeiras de Bloomsbury.

Outra performance/brincadeira aconteceu em 10 de fevereiro de 1910, quando Virginia Stephen, convidada por seu irmão Adrian Stephen (1883-1948) e pelo poeta Horace Cole (1881-1936), participou de uma ousada farsa que ficou conhecida como o *Dreadnought*

⁴ No original: “Was I less alarming as a savage – or as bad as ever?”

Hoax (A farsa de Dreadnought). Junto a outros cúmplices – Duncan Grant (1885-1978), o advogado Guy Ridley (1885-1947) e o escritor Anthony Buxton (1881-1970) – Virginia foi à cidade de Weymouth, onde o HMS *Dreadnought*, um dos mais importantes navios da Marinha Real Britânica, estava ancorado. Segundo Farfan (2004) e Danell Jones (2023), o almirante do *Dreadnought* recebeu um telegrama falso, escrito por Cole, supostamente enviado pelo Ministério das Relações Exteriores, informando que a realeza da Abissínia (atual Etiópia) visitaria o navio. Woolf, Grant, Ridley e Buxton usaram cafetãs, turbantes, bigodes e barbas falsas, fornecidos por Willy Clarkson, um famoso figurinista (Jones, 2023, p. 15), e pintaram seus rostos e braços com tinta escura. Stephen e Cole assumiram os papéis de intérprete e representante do governo britânico. O grupo conseguiu enganar a segurança do navio e foi recebido com todas as honras militares. Adrian, o “intérprete”, fingia entender amárico, a língua oficial da Abissínia, mas misturava palavras em suaíli, além de versos em grego e latim de suas leituras de Homero e Virgílio. Os falsos príncipes abissínios repetiam “bunga-bunga” toda vez que os oficiais mostravam com orgulho os detalhes do navio (Farfan, 2004, p. 89). Virginia permaneceu em silêncio, para evitar ser reconhecida por ser mulher. A peça hilária foi um sucesso, e o grupo retornou a Londres sem ser identificado. Abaixo, está um dos registros dessa farsa.

Imagen 2: *Dreadnought Hoax*: um ataque contra o Império Britânico



Fonte: Farfan, 2004, p. 90.

Legenda: Da esquerda para a direita, Virginia Woolf (née Stephen) (sentada), Duncan Grant, Horace Cole, Adrian Stephen, Anthony Buxton (sentado à frente de Virginia) e Guy Ridley.

No dia seguinte, Cole fez questão de enviar a foto para os jornais e a Marinha Britânica foi ridicularizada publicamente, o que deixou o Parlamento Inglês apreensivo acerca da segurança da frota britânica (Jones, 2023). Cole e Grant, a fim de evitar grandes problemas, assumiram a culpa e pediram desculpas ao Almirantado Britânico. No entanto, os oficiais que se sentiram humilhados pela farsa apenas ficaram satisfeitos após visitarem Grant e Cole e baterem com uma bengala em seus traseiros (Farfan, 2004, p. 89-90).

Essa brincadeira – de mau gosto para os marinheiros – pode ser interpretada como uma performance *avant-garde* que expôs a ignorância racista do Império, a fragilidade de suas máquinas de guerra e a incapacidade inglesa de lidar com a diferença sem recorrer à violência colonial. Há uma ambivalência nessa performance que precisa ser problematizada à luz do presente. Afinal, Woolf e seus amigos usaram *blackface* para fazer suas “críticas sociais” de maneira profundamente problemática, tanto em relação à cena racista de sua época, como aponta Jones (2023), quanto em relação à nossa perspectiva racializada atual. No entanto, é importante sustentar essa ambivalência – ainda que racistas, essas performances também denunciavam o próprio racismo. Ao analisar a participação de Woolf nessas farsas, Jones (2023) chama atenção para as interseções de privilégio, raça e imperialismo, oferecendo uma nova perspectiva sobre o legado de Woolf e as dinâmicas experimentais do *avant-garde* no Grupo de Bloomsbury. Woolf usa o seu próprio corpo de modo transgressor para adentrar o sistema masculino, misógino e racista daquela Londres do início do século passado para rir dele, para ironizá-lo e subvertê-lo. Durante “A farsa de Dreadnought”, por exemplo, os oficiais também fingiram conhecer o amárico e foram incapazes de perceber que aqueles *performers* estavam pintados, concedendo honras militares à “realeza abissínia”. Essa farsa, então, permitiu que Woolf e seus companheiros ridicularizassem e questionassem aquela autoridade militar masculina de forma ambigamente engraçada, apesar de muitas vezes ser lida como melancólica e séria. Essa performance revela que aquela sociedade, cujos valores ainda eram informados pelo período vitoriano, tinha medo e repelia o que fosse novo ou desconhecido, e que esse medo era risível.

Vale destacar também o *cross-dressing* de Woolf na farsa, que, muito antes de seu romance *Orlando* (1928), já questionava as normas e performatividades de gênero que criavam barreiras destrutivas entre homens e mulheres, conformados aos imperativos ocidentais de masculino e feminino, ou seja, antecipando um debate que mais tarde será realizado por Judith Butler com seu *Problemas de gênero* (2017). Segundo Koppen (2009), o *cross-dressing* na obra de Woolf representa a mulher moderna, não nos moldes limitantes do passado, mas de forma ambígua e andrógina, como veremos adiante – não fixa em uma identidade estática, mas em movimento entre várias possibilidades de performatividades de gênero (Butler, 2017).

Se essa constante transformação é uma marca da personagem *Orlando*, que de forma paródica questiona a moda do passado (Koppen, 2009, p. 45), as performances de Woolf em 1910 já desafiavam a pureza e docilidade da mulher, assim como a integridade imaculada do Império. Além disso, tanto ao se vestir como “musa de Gauguin” quanto ao enganar a Marinha Real Britânica, as fantasias eram essenciais para suas performances. Como observa Koppen (2009, p. 27), o uso de fantasias e maquiagem não era um fenômeno

pontual para o grupo de Bloomsbury, mas uma forma modernista de questionar identidades e papéis de gênero sufocantes.

Críticas ao esteticismo, que transforma qualquer força vital em figurino, aparecem nas duas versões de *Freshwater: uma comédia* (2025 [1923/1935]). Na versão de 1935, isso é evidente quando a fotógrafa Sra. Cameron (inspirada em Julia Margaret Cameron [1815-1879], tia-avó de Woolf) insiste que Ellen (inspirada na atriz Ellen Terry [1847-1928]) deve ter asas antes de ser fotografada. A solução é pedir que Maria, a empregada, mate um peru e arranque suas asas.

Sim. Mas agora você é a Musa. Mas a Musa deve ter asas. [Sra. Cameron revira o baú empolgadamente. Arremessa várias roupas no chão]. Toalhas, lençóis, pijamas, calças, vestidos de festa, suspensórios – suspensórios, mas não tem asas. Calças, mas não tem asas. Que sátira da vida moderna! Tem suspensórios, mas não tem asas! [Sra. Cameron vai até a porta e grita] Asas! Asas! Asas! Não entendi, Maria. Não tem asas? Ora, mate o peru! [Sra. Cameron arrasta os pés pelas roupas e se retira] (Woolf, 2025 [1935], p. 84).⁵

“Que sátira da vida moderna!” Esta cena é claramente um deboche acerca das performances de gênero que mulheres deveriam exercer e como elas ainda estão relacionadas com os avanços da modernidade. As asas que a Sra. Cameron insiste em conseguir para Ellen nos remetem ao conceito de “anjo do lar” propagado pelo poeta e crítico britânico Coventry Patmore (1823 - 1896) em seu poema *The Angel in the House* [O anjo do lar] (1854). Esse poema traz questões concernentes ao autossacrifício e à obediência feminina, visto que a mulher, como receptáculo desse feminino histórico, deveria ser uma dama perfeita e atender aos caprichos do marido, caso fosse da alta sociedade, ou trabalhar em fábricas e/ou casas de família, caso habitasse as margens dessa mesma sociedade, a fim de servir à máquina do Império (Pinho, 2010).

Em 1931, em resposta a esse “fantasma do lar”, Woolf faz um discurso para a *National Society for Women's Service* – sociedade britânica que lutava pelos direitos das mulheres – a fim de interrogar a posição das mulheres na sociedade e falar sobre o quanto difícil era para elas se afirmarem pública e profissionalmente. Esse discurso acabou se tornando um dos ensaios mais célebres de Woolf: “Professions for Women” [Profissões para mulheres] (1931). Ao discorrer sobre as profissões das mulheres, Woolf afirma que “É bem mais difícil matar um fantasma do que uma realidade” (Woolf, 1931, p. 180, tradução própria),⁶ posto que mulheres, tidas como receptáculos de um feminino dócil, precisariam lidar com toda uma tradição de invisibilidade mesmo que já estivessem escrevendo profissionalmente, como era o caso da própria Woolf, que não concluiu os ciclos de uma educação formal, tal como seus irmãos. Mas, em *Freshwater*, quem é morto é um peru, cujas asas representariam esse feminino imaculado idealizado. Ou seja, o deboche de Woolf reside no fato de ela profanar o sagrado, gerando o

⁵ A tradução de trechos da peça *Freshwater* foi realizada pelo autor deste artigo. A tradução das duas versões da peça foi publicada pela Editora Nós, em uma edição bilíngue, em 2025.

No original: “Yes. But now you're the Muse. But the Muse must have wings. [Mrs. C. rummages frantically in a chest. She flings out various garments on the floor.] Towels, sheets, pyjamas, trousers, dressing gowns, braces – braces but no wings. Trousers but no wings. What a satire upon modern life! Braces but no wings! [Mrs. C. goes to the door and shouts]. Wings! Wings! Wings! What'd you say, Mary? There are no wings? Then kill the turkey! [Mrs. C. shuffles among the clothes. She exits.] (Woolf, 2025 [1935], p. 155)

⁶ “It is far harder to kill a phantom than a reality”.

riso naquela noite de festa. De acordo com o filósofo francês Henri Bergson e seu estudo sobre as dinâmicas do riso, a imaterialidade transformada em matéria pode gerar o riso (Bergson, 2018, p. 48). Em *Freshwater*, o imaterial “anjo do lar” torna-se um peru morto.

Em outro momento, o Sr. Cameron (inspirado no jurista Charles Cameron [1795-1880], marido de Julia Cameron), em um dos seus devaneios, vê as roupas que a Sra. Cameron arremessara ao chão ao buscar asas para a sua musa e diz:

SR. CAMERON

Todas as coisas que têm uma substância me parecem irreais. O que são estas coisas? [Pega os suspensórios.] Suspensórios. Grilhões que nos prendem à roda da vida. E estas? [Apanha as calças.] Calças. Folhas de figueiras que escondem a verdade. O que é a verdade? O brilho da lua. A luz do luar. Onde a lua brilha para sempre? Índia (Woolf, 2025 [1935], p. 86).⁷

Enquanto a Sra. Cameron buscava por algo que era em essência intangível, mas que se torna material na comédia de Woolf, o Sr. Cameron olha para as peças de roupa, com significados estabelecidos, e questiona sua substância. As calças, que Ellen usa na versão de 1923, em referência à “Nova Mulher” da decadência vitoriana (Wright, 2011), na versão de 1935 são questionadas por um homem. O Sr. Cameron percebe que até mesmo as peças de seu vestuário são como “grilhões”, prisões que limitam uma expressão completa do ser. O Sr. Cameron se distancia, então, da materialidade daquelas roupas e reflete sobre a imaterialidade da verdade e onde ela pode estar escondida. Para ele, a verdade é o brilho da lua, portanto impalpável, e ela brilha na Índia. Se considerarmos a insistência dos Camerons em partirem para a Índia, assim como a brincadeira das irmãs Vanessa e Virginia como as “musas de Gauguin” e “A farsa do Dreadnought”, podemos inferir que a intenção de Woolf seja mostrar que a Índia não exatamente guarda a verdade, mas sim uma outra verdade possível. A Índia e a Abissínia, países da Ásia e da África, respectivamente, ficcionalmente imaginadas e performadas por Woolf, colocam em suspensão aquela Inglaterra de uma modernidade racista em crise no início do século XX.

Outro aspecto que merece ser mencionado sobre a ambivalência da indumentária de uma época é a diferença entre “roupas como símbolos” e “símbolos transformados em roupas”. Koppen (2009) explica, a partir de seu estudo sobre a obra do escritor escocês Thomas Carlyle (1795-1881), que o primeiro diz respeito à função das roupas dentro de um sistema de significação compartilhado de crenças e, desse modo, está sujeito a entrar e sair de moda; já o segundo implica entender que todos os símbolos são roupas, visto que a vida é capturada linguisticamente por símbolos que a encobrem de sentido, e que conectam os indivíduos a uma alegoria; e se símbolos são roupas, eles podem ser “costurados pela mente e pelas mãos” (Koppen, 2009, p. 44, tradução própria).⁸

Levando em consideração a argumentação de Koppen, podemos fazer referência à imagem do véu da personagem Ellen, que é uma grande preocupação para o pintor Watts (personagem inspirado no pintor simbolista George Frederick Watts (1817-1904), marido de

⁷ All things that have substance seem to be unreal. What are these? [He picks up the braces]. Braces. Fetters that bind us to the wheel of life. What are these? [He picks up the trousers]. Trousers. Fig leaves that conceal the truth. What is truth? Moonshine. Where does the moon shine forever? India (Woolf, 2025 [1935], p. 157-158).

⁸ “thought-woven and hand-woven”.

Terry). “Vou envolvê-la em uma bela textura branca que tenha a aparência de um véu; mas se examiná-la de perto parece ser composta de inúmeras estrelas. Trata-se basicamente da Via Láctea” (Woolf, 2025 [1935], p. 89-90).⁹ Aqui, Watts está deveras preocupado em criar uma membrana através da qual o mundo possa ser percebido, mas que também possa criar uma aura de mistério que represente tanto sua arte enigmática e visionária quanto os mistérios da vida, conectada a uma alegoria simbolista de ideal feminino universal (Koppen, 2009, p. 41). Porém, na comédia de Woolf, a arte simbolista de Watts torna-se absurda, pois o véu que ele quer pintar para a musa, inspirada por Ellen, foge ao símbolo que ele quer pintar. A textura branca que Watts quer pintar, o véu, não se trata de uma vestimenta que esteja de acordo com um sistema de significação de moda de uma época, senão com uma idealização e captura do feminino. A partir das considerações de Koppen, entende-se que “símbolos como roupas” não são universais e estão sujeitos a novas costuras.

Em vista disso, a crítica literária também diferencia vestimenta de tecido. A primeira é contingente e está sujeita a tendências de estilo de um dado grupo social; já o segundo tenta transcender o tempo, almejando construir significados universais (Koppen, 2009, p. 42). Entretanto, a tentativa de Watts falha quando ele percebe que os povos de um país africano, o Egito, desmantelam sua ideia de universalidade.

WATTS

Que horror! Que horror! Fui cruelmente enganado! Escutem: [Lê.] “A Via Láctea para os antigos era o símbolo universal da fertilidade. Simbolizava as ovas de peixe, as inúmeras crias do mar, e a fertilidade do leito de casamento”. Que horror! Ah, que horror! Eu que sempre vivi por um bem maior fiz a Modéstia simbolizar a fertilidade dos peixes! (Woolf, 2025 [1935], p. 90).¹⁰

De forma absurda e cômica, Woolf descontrói o idealismo universal de Watts ao associá-lo não apenas à Via Láctea (afinal, a ideia do véu estaria relacionada à idealização do feminino), mas também à fertilidade dos peixes e da cama de casamento. Primeiramente, a referência de Woolf à cama de casamento está relacionada a uma piada interna que seus amigos de Bloomsbury provavelmente estavam a par e, consequentemente, deve ter arrancado deles muitas risadas naquela animada noite de festa em janeiro de 1935, quando *Freshwater* foi amadoramente performada pelos *Bloomsberries* (Santiago; Pinho, 2023). De acordo com a biógrafa Nina Auerbach (1987), a jovem Ellen Terry, casada com o grande e fastidioso pintor Watts, era também uma moça muito exigente. Seu casamento com Watts durou apenas alguns meses e houve rumores de que o pintor era sexualmente impotente (Auerbach, 1987, p. 26).

Na versão de 1923, Ellen é bem menos ambígua e muito mais debochada em suas observações. Há um certo momento em que ela entra sem ser notada envolta em um véu branco, e observa o poeta laureado Alfred Tennyson (1809-1892) absorto em sua leitura de *Maud*¹¹ e o Sr. Cameron adormecido.

⁹ “I am wrapping her in a fine substance which has the appearance of a veil; but if you examine it closely it is seen to consist of innumerable stars. It is in short the Milky Way” (Woolf, 2025 [1935], p. 161).

¹⁰ “Horror! Horror! I have been most cruelly deceived! Listen: “The Milky Way among the ancients was the universal token of fertility. It symbolized the spawn of fish, the innumerable progeny of the sea, and the fertility of the marriage bed.” Horror! Oh Horror! I who have always lived for the Utmost for the Highest have made Modesty symbolise the fertility of fish!” (Woolf, 2025 [1935], p. 161).

¹¹ Poema de Alfred Tennyson. Ver Tennyson, 2009.

Afinal, nunca imaginei que teria que passar por isso quando me casasse com o Sr. Watts. Imaginava que artistas fossem pessoas bem-humoradas - sempre se vestindo bem e contratando carros de aluguel e indo a piqueniques e bebendo champagne e comendo ostras e beijando uns aos outros e – bem, se família Rossetti. Já o Signor não consegue comer nada a não ser carne de segunda bem picada e passada no moedor duas vezes. Ele bebe um copo d'água quente às nove e vai para cama vestindo meias de algodão às 9:30 em ponto. Em vez de me beijar, ele me dá uma rosa branca todas as manhãs (Woolf, 2025 [1923], p. 50-51).¹²

Há mais uma vez uma alusão à possível impotência e ao comportamento metódico de Watts; e aqui Ellen está mais próxima do que Auerbach diz acerca de seu comportamento rebelde. Ademais, essa passagem alude à boemia e à liberdade sexual performadas pelos amigos do grupo de Bloomsbury, que comem ostras e beijam uns aos outros. De modo anacrônico, Woolf debocha das supostas excentricidades de Watts, em oposição à animação rebelde de Ellen, mas não deixa de reconhecer que os salões vitorianos também tinham aspectos intelectuais, boêmios e festeiros, tal como as noites teatrais de Bloomsbury.

Já com relação à fertilidade dos peixes, fica sugerido que o pensamento insular de Watts se opõe à mobilidade do pensamento modernista. Woolf usou algumas vezes a imagem dos peixes e criaturas do mar como paradigmas para o fluxo das correntezas do pensamento. Em *Um quarto só seu* (2021), por exemplo, a imagem do peixe surge como paradigma de uma mente livre. No início de seu ensaio-manifesto, a narradora diz que se sentou às margens de um rio quando começou a pensar sobre o que poderia falar a respeito da relação entre mulheres e ficção. Na tradução de Julia Romeu, ela diz: “quando vocês me pediram para falar sobre as mulheres e a ficção, eu me sentei às margens de um rio e comecei a me perguntar o que essas palavras significam” (Woolf, 2021, p. 17).¹³ Em sua divagação, a narradora-pescadora de Woolf metaforiza o seu pensamento na imagem de uma vara de pescar, cujos anzol e linha buscam por possíveis respostas.

O pensamento – para dar a ele um nome mais nobre do que merecia – largara sua linha no riacho. Ela balançou, por diversos minutos, para lá e para cá por entre os reflexos e as algas, deixando que a água a erguesse e afundasse até que...vocês conhecem aquele breve puxão, a súbita conglomeração de uma ideia na ponta da sua linha? E como a erguemos com cautela e a dispomos com cuidado? Ai de mim, quão pequena, quão insignificante essa minha ideia parecia ali disposta sobre a grama; o tipo de peixe que um bom pescador coloca de volta na água para que ele fique mais gordo e um dia valha ser cozido e comido. Não vou incomodá-las com

¹² “For I never thought when I married Mr. Watts that it was going to be like this. I thought artists were such jolly people – always dressing up and hiring coaches and going for picnics and drinking champagne and eating oysters and kissing each other and – well, behaving like the Rossettis. As it is, *Signor* can't eat anything except the gristle of beef minced very fine and passed through the kitchen chopper twice. He drinks a glass of hot water at nine and goes to bed in woolen socks at nine thirty sharp. Instead of kissing me he gives me a white rose every morning” (Woolf, 2025 [1923], p. 132).

¹³ “When you asked me to speak about women and fiction I sat down on the banks of a river and began to wonder what the words meant” (Woolf, 1929, p. 7).

essa ideia agora, porém, se vocês olharem com cuidado, talvez a encontrem por conta própria ao longo do que irei dizer (Woolf, 2021, p. 20).¹⁴

Nesse preâmbulo, a palestrante diz àquelas que a ouvem que o peixe que pescara ainda precisava ser engordado antes que pudesse ser cozinhado e comido, e, por isso, resolve devolvê-lo ao rio. Ou seja, aquela ideia precisava ser amadurecida, e a narradora decide não adiantar o seu percurso.

O peixe que ela arremessa de volta ao rio no início de sua fala parece antecipar a sua defesa por uma mente androgina, que ela irá abordar no último capítulo de seu ensaio. Embora não volte à imagem do peixe propriamente dita, fica implícito que a narradora consegue pescá-lo, e dessa vez ele está forte e robusto. A narradora-pescadora conta a suas ouvintes que está em Londres e observa de sua janela a grande movimentação das ruas e o tráfego pesado. O fluxo das ruas ela compara ao rio da fictícia Universidade de Oxbridge, fazendo alusão à sua primeira divagação enquanto tentava pescar significados; e o que ela pesca é a imagem de um casal que ela observa de sua janela. A rua, assim como a correnteza de um rio, trouxe a imagem de uma moça e um rapaz que estavam a chamar um táxi.

Agora, estava trazendo de um lado a outro da rua, diagonalmente, uma moça com botas de couro e, depois, um rapaz com sobretudo cor de vinho; estava trazendo também um táxi; e reuniu os três num ponto exatamente abaixo da minha janela; onde o táxi parou; e a moça e o rapaz pararam; e eles entraram no táxi; e o táxi saiu deslizando como se estivesse sendo levado pela correnteza para outro lugar (Woolf, 2021, p. 150).¹⁵

Uma mulher e um homem que dividem um táxi é a imagem da criatividade androgina que Woolf proclama ao final de *Um quarto só seu*. O silêncio poético feminino efetiva-se na argumentação de Woolf acerca da androginia. O encontro daquele homem e daquela mulher naquele táxi – receptáculos históricos idealizados do masculino-mente e do feminino-corpo que ocupam o mesmo espaço físico – promulga um pensamento fértil, um peixe que nada livremente pelas correntezas do rio. Como propõe Pinho (2015, p. 161), a androginia em Woolf diz respeito ao pensamento que performa o encontro desimpedido dos desiguais, fora de zonas que criam símbolos universais estéreis; e esse encontro derruba os imperativos ocidentais binários que tornam certos corpos mais vulneráveis do que outros. O pensamento andró-

¹⁴ "Thought – to call it by a prouder name than it deserved – had let its line down into the stream. It swayed, minute after minute, hither and thither among the reflections and the weeds, letting the water lift it and sink it until – you know the little tug – the sudden conglomeration of an idea at the end of one's line: and then the cautious hauling of it in, and the careful laying of it out? Alas, laid on the grass how small, how insignificant this thought of mine looked; the sort of fish that a good fisherman puts back into the water so that it may grow fatter and be one day worth cooking and eating. I will not trouble you with that thought now, though if you look carefully you may find it for yourselves in the course of what I am going to say" (Woolf, 1929, p. 9).

¹⁵ "Now it was bringing from one side of the street to the other diagonally a girl in patent leather boots, and then a young man in a maroon overcoat; it was also bringing a taxi-cab; and it brought all three together at a point directly beneath my window; where the taxi stopped; and the girl and the young man stopped; and they got into the taxi; and then the cab glided off as if it were swept on by the current elsewhere" (Woolf, 1929, p. 104).

gino surge como uma intervenção filosófica, e por isso *avant-garde*, que nos ajuda a atravessar o campo de batalha em direção a uma nova terra epistemológica.

A versão 1935 de *Freshwater* traz a questão da androginia com contornos cômicos; e podemos afirmar também que essa versão é mais madura do que aquela de 1923, no que tange ao entendimento de Woolf acerca da performance androgina. Enquanto a Ellen da versão que foi engavetada soa mais debochada e atrevida, e usa calças para afrontar os artistas vitorianos da ilha de Freshwater, a Ellen de 1935 soa mais sonhadora e opõe-se àquele sistema opressor com mais firmeza e menos deboche. No primeiro ato, quando se sente cansada de posar para Watts por quatro horas, que mais pareciam séculos, Woolf brinca, ela é tomada por uma vontade de ir à praia e dar um mergulho. “Apenas quatro horas! Parece que foram séculos. Enfim, estou terrivelmente cansada. E eu adoraria me retirar e dar um mergulho” (Woolf, 2025 [1935], p. 82-83).¹⁶ O ato de mergulhar, Woolf parece sugerir, é a forma que Ellen encontra não apenas de relaxar após intensas horas de trabalho, senão de perpassar e profanar a subjugação secular do feminino, ao passo que para Watts, seus anos de experiência como um pintor são muito mais significativos. “Você dedicou quatro horas a serviço da arte, Ellen, e já está cansada. Há 77 anos eu me dedico ao serviço da arte e ainda não estou cansado” (Woolf, 2025 [1935], p. 83).¹⁷

Já no segundo ato, Ellen surge em trajes de banho – mais uma quebra com os padrões da indumentária simbólica universal – com o seu amante John Craig. Este é supostamente o único personagem inteiramente ficcional, mas o seu sobrenome carrega aspectos biográficos acerca da vida pessoal da atriz Ellen Terry. Na comédia de Woolf, Craig aparece como o principal causador da fuga de Ellen para Bloomsbury, mas como nos informa Auerbach (1987, p. 26), logo após o fim de seu casamento com Watts, Ellen, na verdade, se casou com o arquiteto e cenógrafo inglês Edward Willian Godwin (1833-1886), com quem teve dois filhos, os diretores de teatro Edith Craig (1869-1947) e Edward Gordon Craig (1872-1966). Além disso, “Craig” foi o sobrenome artístico que Terry deu para os seus filhos (Shaughnessy, 1995, p. 181), o que também deixa implícito que Terry tinha a intenção de afastar seus filhos de um ideário patriarcal. Para Farfan (2004, p. 35), o personagem John Craig serve a um propósito imaginativo que afasta Ellen das prisões simbolistas de Watts.

Contudo, há também piadas internas que conectam a vida de Woolf e seu desejo sexual por mulheres. Em 1933, Woolf foi para Smallhythe (casa de Terry), com a poeta Vita Sackville-West (1892-1962), sua amante, e lá conheceu também Edith Craig e a ativista e sufragista Christopher St. John – Christabel Marshall (1871-1960). St. John tinha um caso tanto com Craig, quanto com Vita, e isso pode ter gerado ciúmes em Woolf (Shaughnessy, 1995, p. 171). Em carta a sua amiga, a compositora e sufragista Ethel Smyth (1858-1944), no dia 15 de agosto de 1934, Woolf refere-se a St. John como uma “burra histérica que não para de zurrar” (Woolf, 1979, p. 323, tradução própria).¹⁸ Então, em *Freshwater*, quando a Sra. Cameron olha pela janela e vê um jovem belo rapaz que possa talvez posar para ela, ela percebe que se trata, na verdade de um burro. “Aquilo não é um homem. Aquilo é um burro. Ainda que, para um artista de ver-

¹⁶ “Only four hours! It seems like centuries. Anyhow I’m awfully stiff. And I would so like to go for a bathe” (Woolf, 2025 [1935], p. 154).

¹⁷ Vale notar que Woolf exagera. Watts estava, na verdade, por volta de seus 46 anos de idade. No original: “You have given four hours to the service of art, Ellen, and are already tired. I have given seventy-seven years to the service of art and I am not tired yet” (Woolf, 2025 [1935], p. 154).

¹⁸ “a braying hysterical ass”.

dade, um fato seja o mesmo que o outro" (Woolf, 2025 [1935], p. 88).¹⁹ Logo, a criação do personagem John Craig pode se tratar de um ataque de Woolf a St. John, assumidamente lésbica e que se apresentava com nome masculino.

No que diz respeito à performance, Vanessa Bell, muito provavelmente, estava a par dos entrelaçamentos lésbicos da farsa de sua irmã. Vanessa Bell, parceira de Woolf na montagem de *Freshwater*, escala Ann Stephen (1916-1997), sobrinha de Bell e Woolf, para interpretar John Craig, talvez influenciada pelo *cross-dressing* da primeira versão. Se a farsa for apenas lida, fica a cargo do leitor imaginar a seu modo as características físicas dos personagens; mas, se encenada nos palcos, a estética teatral permite entrever as dinâmicas de gênero e o texto da farsa ganhará outros relevos. Se considerarmos as biografias de Quentin Bell (1972) e Hermione Lee (1999), assim como as notas de Woolf, é mais provável que Julian Bell (1908-1937), filho de Bell, tenha interpretado John. Contudo, não há evidências muito claras se as irmãs entrecruzaram suas anotações para a performance, ou se apenas as notas de Woolf foram utilizadas. Mas a possibilidade de ter no ato dois duas mulheres em cena se beijando mostra que outras possibilidades para a montagem da farsa de Woolf possam ser vislumbradas.

JOHN
Olhe aqui, Nell. Vamos conversar de forma coerente por um minuto. Você já esteve apaixonada?
NELL
Apaixonada? Não estou casada?
JOHN
Ah, mas deste jeito. [*Ele a beija*]
NELL
Não exatamente desse jeito. [*Ele a beija novamente.*] Mas até que eu gosto. Claro, isso deve estar errado.
JOHN
Errado? [*Ele a beija.*] O que tem de errado nisso?²⁰
(Woolf, 2025 [1935], p. 94-95)

Nessa cena, então, "o que tem de errado nisso?", com relação à entrega de uma mulher ao amor de um homem, poderia se tornar "o que tem de errado uma mulher beijar outra mulher?". Assim, há uma licença dramática que pode ser explorada por atores, atrizes e diretores a fim de revelar a potência transgressora da farsa de Woolf (Shaughnessy, 1995, p. 196).

À vista dessas breves considerações biográficas, pode-se perceber que há evidências claras de que *Freshwater* é informada por ataques e piadas internas, mas todos os eventos são subli-

¹⁹ "That's not a man. That's a donkey. Still, to the true artist, one fact is much the same as another" (Woolf, 2025 [1935], p. 159).

²⁰ JOHN
Look here, Nell. Let's talk sense for a minute. Have you ever been in love?

NELL
In love? Aren't I married?
JOHN
Oh but like this. [*He kisses her.*]
NELL
Not quite like that. [*He kisses her again.*] But I rather like it. Of course, it must be wrong.
JOHN
Wrong? [*He kisses her.*] What's wrong about that? (Woolf, 2025 [1935], p. 165).

mados esteticamente, e essa sublimação serve ao propósito androgino de Woolf. Ellen sente-se cansada de ser a Modéstia para os artistas de *Freshwater*, mas ela lembra que gosta de nadar.

Pobre de mim, acho que sou uma pobre coitada abandonada. Todos dizem o quanto orgulhosa eu deveria ser. Pensar em ficar exposta na Tate Gallery para todo o sempre – que honra para uma jovem mulher como eu! Pelo menos – isso não é terrível? – gosto de nadar (Woolf, 2025 [1935], p. 93).²¹

Se, como vimos, em *Um quarto só seu*, a narradora-pescadora devolve o peixe para o rio, pois ele precisa ser engordado antes que possa informar algum significado androgino, em *Freshwater*, Ellen também gosta de nadar e quer mergulhar em novas formas de ser. No ensaio “Ellen Terry” (1941b), Woolf discorre sobre o ofício da atriz e reconhece em Ellen Terry a habilidade de performar vários personagens, não apenas os literários, mas também aqueles que a sociedade exige da mulher; mas Terry não se fixa em nenhum deles; ela sempre mergulha em outros, visto que sempre há papéis ainda não ultrapassados pelo corpo da atriz. “Cada papel parece ser o melhor papel até que ela o deixe de lado e performe outro. Algo em Ellen Terry parece que transbordou todos os papéis e permaneceu desencarnado” (Woolf, 1941b, p. 170, tradução própria).²² Parece que a forma de Woolf se aproximar de Ellen Terry sempre seguiu o que ela vislumbra em seu ensaio, pois, nas duas versões de sua farsa, Ellen performa um papel diferente, nada em rios diferentes, fisga e é fisgada pelo texto.

Depois que Ellen e John Craig se beijam, eles/elas avistam um golfinho,²³ imagem inspirada pelo amor de Woolf por Vita, logo mais uma conexão *queer*, que funciona como um elemento absurdo, que desestabiliza a cena romântica. Porém, a androginia em Woolf não nega, mas também não se fixa em paradigmas. Na farsa, o golfinho informa a androginia que Woolf discutira em *Um quarto só seu*; o peixe que precisava ser engordado na reflexão da narradora-pescadora surge em *Freshwater* como um golfinho faminto, uma imagem androgina que precisa ser efetivada. Ellen decide alimentá-lo/la com seu anel de casamento, mas se questiona sobre se tratar de um macho ou de uma fêmea. “Agora você está casado com o Sr. Watts, golfinho! Tudo por um bem maior, golfinho. Olhe para cima, golfinho! E fique perfeitamente imóvel! Acho que era um golfinho-fêmea, não acha, John?” (Woolf, 2025 [1935], p. 98).²⁴ Mas essa figura deveras ambígua afirma que isso não importa e beija Ellen; e uma vez mais o beijo impede que o assunto seja aprisionado. Lá em *Um quarto só seu*, homem e mulher entram no táxi; e em *Freshwater*, uma mulher e um homem, atravessados pelo rio da ficção, se beijam em meio à imensidão do mar. E, Watts, que era bígamo, pois também era casado com

²¹ “Dear me, I suppose I’m an abandoned wretch. Everybody says how proud I ought to be. Think of hanging in the Tate Gallery for ever – what an honour for a young woman like me! Only – isn’t it awful – I like swimming” (Woolf, 2025 [1935], p. 164)

²² “Each part seems the right part until she throws it aside and plays another. Something of Ellen Terry it seems overflowed every part and remained unacted”.

²³ Por fim, vale mencionar que “golfinho” era um apelido carinhoso que Woolf utilizava para se referir à Vita em suas cartas. E isso não era ocasional. Dentre vários exemplos, podemos mencionar um: em 15 de abril de 1924, Woolf convida Vita para jantar e escreve “me ligue, querida Golfinho West, e diga quando” (Sackville-West & Woolf, 1984, p. 312).

²⁴ “Now you’re married to Mr. Watts, porpoise! The utmost for the highest, porpoise. Look upwards, porpoise! And keep perfectly still! I suppose it was a female porpoise, John?” (Woolf, 2025 [1935], p. 169).

a sua arte, agora se casa com um golfinho-andrógino, parte da natureza, livre das amarras do pensamento insular simbolista.

No ato três, Watts entra em cena aos berros e informa que vira Ellen morrer afogada, uma alusão ao afogamento de Ofélia, em *Hamlet, príncipe da Dinamarca* (1603), numa tentativa de aprisioná-la à ideia de loucura feminina e suicídio, como sugere Shaughnessy (1995, p. 303). Nesse mesmo momento, a Sra. Cameron lamenta ter perdido a sua musa; e Tennyson vê algo de louvável e poético na morte de uma jovem moça. Entretanto, Ellen surge viva e recusa ser tratada como a Modéstia ou a Penitência, ou a ser capturada em uma fotografia. Enquanto isso, Watts continua a esbravejar, pois não se conforma com a traição. Ao dizer ter visto Ellen nos braços de um homem, Watts tenta capturar a imagem de Craig em prisões de gênero, mas, como já foi sugerido, John Craig é uma figura ambígua; e a comicidade parece se estabelecer quando Ellen não entende que Watts se refere a John Craig, e não ao/à golfinho. “Bem, John achou que fosse uma fêmea. E o John deve saber. John está na Marinha. Ele frequentemente come golfinhos em ilhas desertas. Fritos no óleo, sabe, no café da manhã” (Woolf, 2025 [1935], p. 102).²⁵ As questões de gênero impedem que Watts e Ellen se entendam, pois para Ellen essa questão já foi perpassada quando ela alimentou o/a golfinho com seu anel de casamento; enquanto Watts continua preso às suas próprias conclusões, embora tenha tido a chance de mergulhar com o/a golfinho quando espionara Ellen e John na praia.

E aqui pode-se fazer uma alusão também ao peixe da narradora-pescadora de *Um quarto só seu* que precisa ser engordado para que possa ser descrito-comido; e John Craig come golfinhos em ilhas desertas. A imagem da ilha – do pensamento insular –, então, opõe-se à fartura das refeições de John Craig. Logo, essa imagem andrógina está prestes a ser efetivada. Quando ele entra em cena, o Sr. Cameron chega a perguntar: “De todo modo, aquilo era um fato nos arbustos de framboesa. [Craig entra]. Você é um fato, meu jovem?” (Woolf, 2025 [1935], p. 105). Afinal, Craig é real? Ele foge a definições fáceis. E Ellen, agora, começa a performar outro papel, sem véu. Watts a vê como uma maldita, um anjo caído e profano, pois seu símbolo universal mostrou-se mais uma vez equivocado. “Ellen, Ellen, maquiada, cheia de pó. Garota miserável. Eu poderia tê-la perdoado por muita coisa. Eu tinha te perdoado por tudo. Mas agora que vejo como você é – maquiada, cheia de pó – sem véu” (Woolf, 2025 [1935], p. 105);²⁶ porém, Ellen apenas mergulha em mais um papel, e não parará por aí. Agora, ela vai para Bloomsbury, exercitar seu poder artístico e ter toda a liberdade que sempre sonhou.

Considerações finais – por novas vias interpretativas para o grupo de Bloomsbury

Enquanto um estudo acerca da escrita político-estética de Virginia Woolf, em diálogo com os debates e experimentos artísticos do grupo de intelectuais que se formou em Bloomsbury, este artigo não apenas explorou a relação pouco citada entre Woolf e o teatro (Putzel, 2012), mas também apresentou outras vias de acesso para se entender tais debates, a partir de

²⁵ “Well, John thought it was a female. And John ought to know. John is in the Navy. He’s often eaten porpoises on desert islands. Fried in oil, you know, for breakfast” (Woolf, 2025 [1935], p. 173).

²⁶ “Ellen, Ellen – painted, powdered... Miserable girl. I could have forgiven you much. I had forgiven you all. But now that I see you as you are – painted, powdered – unveiled –” (Woolf, 2025 [1935], p. 176).

experimentos teatrais que contribuíram para a construção de um pensamento estético-político-feminista e anti-imperialista. Se, como afirma o crítico woolfiano Alex Zwerdling (1986, p. 303), o último romance de Woolf, *Between the Acts* (1941a), articula uma estética teatral e dramática com as tensões de uma guerra iminente, é com *Freshwater* que ela exerce não apenas uma estética teatral, mas também suas habilidades como dramaturga e comediógrafa. A sátira feita aos eminentes artistas da vila de Freshwater pode ser entendida como um experimento que destoa de outros trabalhos vistos como mais “sérios” e bem elaborados esteticamente. No entanto, essa farsa se insere em um longo exercício teórico-estético-político-feminista que Woolf desenvolveu ao longo de toda sua carreira como escritora.

Além disso, se fantasiar de “musas Gauguin” com sua irmã, a pintora pós-impresionista Vanessa Bell, e participar da “Farsa de Dreadnought” são também exemplos dos modos cômicos pelos quais Woolf, juntamente com outros artistas de Bloomsbury, se engajou publicamente no debate de seu tempo. Essas brincadeiras e experimentos racistas contribuem também para decentralizar o debate de Bloomsbury de um viés estritamente idealizado, herdado dos estudos realizados em Cambridge pelos homens do grupo. Como vimos, as intervenções artísticas e teatrais de Woolf colocam o feminino no centro e, vale dizer, de forma ambígua e racista, a fim de quebrar com a binariedade da linguagem, fazendo uso do riso como ferramenta de provocação e transgressão *avant-garde*. Mesmo que de forma dúbia e até mesmo problemática, Woolf e seus amigos denunciavam a mesma estrutura racista e misógina da qual faziam parte.

Por fim, este artigo é também um convite para que outras pesquisas sobre esses tipos de experimentos, muitas vezes ignorados pela crítica, sejam feitas, tanto no campo dos estudos literários quanto nas artes cênicas. Trata-se de produções e exercícios muitas vezes marginalizados e esse talvez seja o motivo pelo qual eles mereçam a nossa atenção.

Referências

AUERBACH, Nina. *Ellen Terry, A Player in Her Time*. New York: Norton, 1987.

BELL, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. v. 1 and 2. London: Pimlico, 1996.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução de Maria Adriana Camargo Cappello. São Paulo: Edipro, 2018.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

FARFAN, Penny. *Women, Modernism, and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

GAUGUIN, Paul. Os três taitianos, 1899. Óleo sobre tela. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/impressoes-artisticas-sofisticadas/Paul-Gauguin/703673/Os-tr%C3%AAs-taitianos,-1899.html>. Acesso em: 13 abr. 2025.

GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945, Image to Apocalypse*. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2004.

HELT, Brenda; DETLOFF, Madelyn. Introduction. In: HELT, Brenda; DETLOFF, Madelyn (org.). *Queer Bloomsbury*. Edinburgh: The Edinburgh Press University, 2016. p. 1-12.

JONES, Danell. *The Girl Prince: Virginia Woolf, Race and the Dreadnought Hoax*. London: C. Hurst & Co, 2023.

KOPPEN, Randi Synnøve. *Virginia Woolf: Fashion and Literary Modernity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. Nova York: Vintage Books, 1999.

OLIVEIRA, Maria A. de. *A representação feminina na obra de Virginia Woolf*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2015.

PINHO, Davi. Of Angels and Demons. *Virginia Woolf's Homicidal Legacy in Sylvia Plath's The Bell Jar*. 2010. 75f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PUTZEL, Steven D. *Virginia Woolf and the Theatre*. Maryland: Fairleigh Dickinson University Press, 2012.

SACKVILLE-WEST, Vita; WOOLF, Virginia. *The letters of Vita Sackville-West to Virginia Woolf*. Ed. Louise De Salvo and Mitchell Leaska. California: Cleis Press, 1984.

SANTIAGO, Victor; PINHO, Davi. Virginia Woolf em outra cena modernista: por novas leituras de *Freshwater: A Comedy*. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, v. 76, n. 2, mai/ago, p. 403-422, 2023.

SHAKESPEARE, William. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. Tradução de Bruna Beber. São Paulo: Ubu Editora, 2019. E-Book.

SHAUGHNESSY, Nicola. The Dramatic Writings of Gertrude Stein, Virginia Woolf and Sylvia Plath, 1913-1962: Theatre of Identity. 374p. Doctoral Dissertation, Centre of Women's Studies. The University of York, London, 1995.

TENNYSON, Alfred. *Alfred Tennyson: The Major Works*. London: Oxford University Press, 2009.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Grafton, 1977.

WOOLF, Virginia. *Between the Acts*. Nova York: Harcourt, 1941a.

WOOLF, Virginia. "Ellen Terry". In: WOOLF, Virginia. *The Moment and Other Essays*. Ed. Leonard Woolf. Londres: Hogarth Press, 1947. p. 165-170.

WOOLF, Virginia. *Freshwater: uma comédia*. Apresentação e tradução de Victor Santiago. Prefácio de Ana Carolina Mesquita. Posfácio de Davi Pinho. Edição bilíngue. São Paulo: Editora Nós, 2025.

WOOLF, Virginia. *Orlando: A Biography*. Londres: Penguin Classics, 1993.

WOOLF, Virginia. "Professions for Women". In: WOOLF, Virginia. *The Collected Essays of Virginia Woolf*. Oxford: Benediction Classics, 2011. p. 178-182.

WOOLF, Virginia. *Um quarto todo seu*. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: 1925-1930*. v. 3. Ed. Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf: 1888-1912*. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.

WOOLF, Virginia. *The Letters of Virginia Woolf: 1932-1935*. v. 5. Ed. Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: Harcourt Brace Jovanovich, 1979.

WRIGHT, E.H. Bloomsbury at Play. *Woolf Studies Annual*. v. 17, p. 77-107, 2011. Disponível em: www.jstor.org/stable/24906873. Acesso em: 07 ago. 2021.

ZWERDLING, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. California: The University of California Press, 1986.

Resenha

Ródenas de Moya, Domingo. *El orden del azar, Guillermo de Torre entre los Borges*. Barcelona: Anagrama, 2023.

Livia Grotto

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp) | São José do Rio Preto | SP | BR
Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) | São Carlos | SP | BR
liviagrotto@ufscar.br
<https://orcid.org/0000-0002-9755-8881>

El orden del azar, Guillermo de Torre entre los Borges é uma biografia de Ródenas de Moya dedicada ao crítico literário espanhol Guillermo de Torre. Ela vem se somar a outros livros de Ródenas de Moya, como o estudo de 2009 dedicado à vanguarda espanhola, *Travesías vanguardistas*, à organização das antologias *Poéticas de las vanguardias históricas*, de 2007, e *Proceder a sabiendas*, de 1997, também à organização de uma coleção de ensaios e à reedição do único poemário de Guillermo de Torre, respectivamente *De la aventura al orden*, de 2013, e *Hélices*, de 2021. Pelo fato de Torre ter se tornado relativamente desconhecido, o subtítulo da biografia recorre à presença dos irmãos Borges: *Guillermo de Torre entre los Borges*, a saber, sua esposa, a pintora, desenhista e ilustradora Norah, e seu cunhado, o escritor Jorge Luis Borges. Os três podem ser vistos na capa, em foto de veraneio no Uruguai, em 1931. Torre está no centro, quem sabe se já consciente do contraste que, segundo a biografia, os dois personagens representariam ao longo do tempo. Por um lado, a constância amorosa e delicada de Norah, guardando as cartas recebidas desde os primeiros encontros juvenis na Espanha, retratando-o em tantas oportunidades e até mesmo se autorretratando com ele, depois de seu falecimento, em quadros a óleo como *Los enamorados* e *Encuentro en el paraíso*.¹ Por outro, os desentendimentos estéticos com o irmão dela, extensíveis ao dia a dia, e que faziam eco a duas personalidades incompatíveis, cuja convivência, conta-nos Ródenas de Moya, era apenas tolerável. Enquanto Borges seguia, com altos e baixos, e uma boa dose de insegurança, a sua vocação literária, Torre aceitava (ou se resignava) – a hesitação é de Ródenas de Moya (2023, p. 5) – a uma carreira voltada à vocação de outros, deixando no passado os experimentos poéticos e a fervorosa militância ultraísta. O “azar havia decretado sua ordem separando aqueles que, durante décadas, tinham seguido trajetórias semelhantes e, inclusive, entre 1937 e 1942, tinham vivido sob o mesmo teto” (Ródenas de Moya, 2023, p. 5, tradução própria).² Outras “ordens do azar” poderiam ser verificadas durante a velhice, quando ficaram cegos, e antes, em 1956, ao se tornarem catedráticos da Universidade de Buenos Aires;

¹ Ambos de 1980, pertencentes à Colección Torres Crespo.

² “el azar había decretado su orden, separando a quienes durante décadas habían seguido trayectorias similares e incluso, entre 1937 y 1942, habían convivido bajo el mismo techo” (Ródenas de Moya, 2023, p. 5).



para Torre, segundo Ródenas de Moya, uma culminância, para Borges, um afazer secundário desde a sua consagração na Argentina e no exterior.

Ainda assim, a “ordem” do título da biografia parece corresponder ao trabalho de Ródenas de Moya, que nos apresenta um breve prólogo e seis capítulos substanciosos e cronológicos: I. Precocidades, II. Atenas a los pies de la sierra, III. Tejiendo la modernidad, IV. Entre los Borges, V. Vigilia sin sosiego e VI. España en llamas. Tal como o prólogo, cada um dos capítulos se fecha com uma subseção retroativa, cujos títulos poéticos foram retirados, sem que o biógrafo nos informe, de um poema anônimo do século XVII (RAE, 1935, p. 76).³ O primeiro verso deste poema, “Es de la vida el Ser punto sin centro”, serve de mote para descrever o enterro de Torre em 1971, no panteão da família Borges do cemitério da Recoleta em Buenos Aires e, ao mesmo tempo, para fechar o prólogo, intitulado “Las dos vidas de Guillermo de Torre”. Com *El orden del azar*, a visão sobre Torre, mais conhecido como especialista das vanguardas literárias em virtude de *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), se amplia. Mesmo assim, a biografia dedica mais espaço à sua fase juvenil, permitindo que o leitor ria de sua presunções, acompanhado dos mestres da época, Ramón Gómez de la Serna e Rafael Cansinos Assens. Também partilhamos suas angústias: sem dinheiro, mas pretendendo apresentar-se como bom partido diante da família de Norah, formando-se em Direito para agradar os pais, realizando uma das disciplinas atrasadas da graduação com García Lorca, completamente infeliz com a carreira de advogado, completamente envolvido com as revistas (*Los Quijotes*, *Ultra*, *Cosmópolis*, *Grecia*, *Perseo*, *Reflector*, *Síntesis*), com os manifestos e as polêmicas vanguardistas, escrevendo a um sem fim de possíveis colaboradores europeus e latino-americanos para os quais encaminhava folhetos e revistas, pedindo as novidades estrangeiras e oferecendo-se para colaborar com as outras vanguardas, sobretudo as francesas. Apollinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Paul Dermée e Jean Cocteau são nomes com os quais se correspondeu.

Depois, e com um pouco mais de agilidade, a biografia aborda o trabalho crítico de Torre, a polêmica do meridiano intelectual, sua presença em jornais e revistas, os estudos teóricos e de caráter histórico, além do trabalho desempenhado junto a editoras. Lembremos que a partir de 1924 foi colaborador da *Revista de Occidente*, dirigida por Ortega y Gasset. Fundou, com Giménez Caballero, *La Gaceta Literaria*, em 1927. Em 1928, já casado com Norah, viveu em Buenos Aires, onde se tornou redator dos jornais *La Nación* e *La Prensa*, assim como da revista *Nosotros*, graças à intermediação de Mallea. Tornou-se conferencista da Associação Amigos del Arte e foi um dos fundadores e secretários da revista *Sur*. Com Norah, retornou a Madrid em 1932, animado com a Segunda República. A partir de então, esteve presente em jornais e revistas como *El Sol*, *Luz*, *Crisol*, *Diablo Mundo*, *Índice Literario* e *Almanaque Literario*. Integrou a Sociedad de Artistas Ibéricos (SAI) e o conselho de redação da revista *Arte*, da qual também foi fundador. Esteve próximo do grupo catalão Amics de l'Art Nou e organizou exposições de arte, a exemplo da retrospectiva de Picasso em Madrid, em 1935, para a qual também elaborou o catálogo.

A narrativa explica-nos que Torre e Norah fogem da guerra civil e se instalaram em Paris em setembro de 1936. Ali nasce, em 1937, Luis Guillermo, o primeiro filho. O segundo, Miguel Jorge, nascerá em Buenos Aires em 1939. A partir deste ano, Torre projeta para a edi-

³ O título do poema é “Al imperceptible instante del vivir”. Foi citado no discurso de Agustín G. de Amezúa em homenagem à incorporação de Ramiro de Maeztu à Real Academia Española, em 1935.

tora Espasa Calpe a “Colección Austral”, inaugurada com *La rebelión de las masas de Ortega*. Ao lado de Gonzalo Losada, funda a editora Losada, dirigindo várias de suas coleções e responsabilizando-se pelos sete volumes das *Obras completas* de Lorca. Neste período, também oferece apoio financeiro a expatriados espanhóis – Rafael Alberti, Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado, Manuel Azaña, Cernuda, Vicente Aleixandre e outros –, seja pagando por suas traduções ou publicando seus livros. Segundo Ródenas de Moya, a dedicação extenuante às editoras reacende a angústia de não produzir nada que fosse sólido, e estivesse fora das publicações periódicas. Daí a retomada, a partir de 1943, com *La aventura y el orden*, de livros autorais, seguidos, dentre os mais conhecidos, de *Problemática de la literatura* (1951), *Las metamorfosis de Proteo* (1956), *El fiel de la balanza* (1961) e *Tres conceptos de la literatura hispanoamericana* (1963).

Embora Ródenas de Moya ofereça-nos uma breve “Nota sobre las fuentes consultadas”, nem sempre o leitor especializado poderá reencontrá-las durante a leitura, o que de fato instala *El orden del azar* no campo do romanesco, com mensagens privadas, trechos de outras publicações, documentos e testemunhos, tecendo uma narrativa da vida literária do século XX que, na maior parte do tempo, sabe abandonar o que é particular para chegar a visões panorâmicas, englobando desde a década de 1910 até princípios dos anos 1970. Parece, contudo, dever parte substancial de suas fontes a *Tan pronto como ayer*, citado em meio a outros textos biográficos, bem como no prólogo. Organizado em 2019 por Pablo Rojas, trata-se da recolha das memórias e dos papéis avulsos deixados por Torre e que ele mesmo tencionava coligir. No apartado final de *El orden del azar*, depois dos agradecimentos, o leitor pode desfrutar de um conjunto de imagens, entre fotografias, reproduções de revistas e ilustrações de Norah, como se, já íntimo daquela família, fechasse um álbum.

Referência

RAE [Real Academia Española]. *La brevedad de la vida en nuestra lírica*. Discurso leído por el Excmo. Sr. D. Ramiro de Maeztu en el acto de su recepción, contestación del Ilmo. Sr. D. Agustín González de Amezúa. Madrid: Gráfica universal, 1935.