

## VIRGINIA WOOLF, LEITORA DE FICÇÃO RUSSA

REGINA PONTIERI

Universidade de São Paulo

### Resumo

A carreira de Virginia Woolf como ensaísta tem início por volta de dez anos antes da publicação de seu primeiro romance. Refletindo sobre a natureza dos problemas postos à ficção contemporânea sua, Woolf dá particular destaque à produção russa da segunda metade do século XIX. O presente artigo procura investigar em que medida as peculiaridades da ficção russa salientadas pela autora são respondidas às questões que ela própria enfrentaria em suas obras.

### Abstract

Virginia Woolf's career as an essayist begins around ten years before the publication of her first novel. While considering the nature of the problems posed to the fiction of her time, Woolf highlights the Russian literature of the second half of the nineteenth century. This paper seeks to investigate the extent to which the peculiarities of the Russian fiction underscored by the author are responses to questions she herself would face in her work.

### Palavras-chave

Literatura comparada;  
ficção russa;  
Virginia Woolf.

### Keywords

Comparative literature;  
Russian fiction;  
Virginia Woolf.

Quando publicou em 1915 seu primeiro romance, *A viagem*,<sup>1</sup> Virginia Woolf contava já com uma experiência de onze anos como articulista de jornais,<sup>2</sup> refletindo sobre a prática da escrita, a literatura e a arte em geral. Esse trabalho se estenderia por 37 anos, até sua morte, em 1941, totalizando cerca de 350 ensaios.<sup>3</sup> Constituem eles uma sólida avaliação crítica da herança literária recebida pelos ficcionistas de sua geração, bem como dos desafios postos pelos novos tempos, exigindo formas de expressão ficcional mais adequadas às mudanças em curso. Além disso, Woolf se serviu deles como veículo de suas próprias propostas estéticas, concretizadas na ficção que, concomitantemente, elaborava.

Embora se ocupasse, sobretudo, com a literatura inglesa, a natureza dos assuntos que lhe interessavam, tanto quanto o grau de profundidade com que os tratava levaram-na a incluir o que de mais significativo se fazia na literatura europeia de então. A esse respeito, diz Luiza Maria Flora, na introdução a uma edição portuguesa de ensaios de Woolf: “Como romancista e como crítica literária, Woolf constituiu o ponto de encontro de uma tradição marcadamente inglesa com a modernidade predominantemente europeia”. Além disso, ao se referir às “influências continentais” detectáveis em sua obra, Flora acrescenta que “os ficcionistas russos, em especial Tchekhov, Dostoievski e Tolstoi, constituem para a escritora uma fonte constante de surpresas e de renovado prazer na leitura”.<sup>4</sup> De fato, ao

<sup>1</sup> Virginia Woolf, *A viagem*, trad. Lya Luft, São Paulo, Siciliano, 1993. A primeira edição de *The Voyage Out* saiu em Londres, por Duckworth and Company.

<sup>2</sup> Na biografia da autora, Bell informa que sua primeira publicação foi uma resenha não assinada para *The Guardian*, em 14 de dezembro de 1904 (Quentin Bell, *Virginia Woolf – uma biografia*, trad. Lya Luft, Rio de Janeiro, Guanabara, 1988, p. 131-2).

<sup>3</sup> A informação é de Luisa Rodrigues Flora na introdução a *O momento total – ensaios de Virginia Woolf* (Lisboa, Ulmeiro Universidade 7, 1985), por ela também organizado e traduzido.

<sup>4</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 14.

procurar identificar as experiências literárias européias mais inovadoras, mais acordes com a modernidade e, também, mais aparentadas às suas próprias tentativas de renovação, a escritora deu particular destaque à ficção russa do século XIX.

Pelo menos dois ensaios foram dedicados ao assunto. O primeiro, “A ficção moderna”, foi publicado em 1925, na 1ª série de *The Common Reader*. O segundo se intitula “Os romances de Turgueniev” e foi escrito em 1933, tendo sido incluído num volume póstumo, *The Captain's Death Bed and Other Essays*, editado e prefaciado pelo marido de Virginia, Leonard Woolf.<sup>5</sup> Neles, verificamos que o que a escritora percebia nos russos era também, em grande parte, o que ela própria desenvolvia em sua ficção. Os comentários sobre cada um deles destacarão o que revelam da proposta estética da ensaísta.

\*

“A ficção moderna” se inicia justamente com o questionamento do rumo tomado pelo romance produzido na época. Depois de afirmar que em literatura a noção de progresso não tem razão de ser e de se mostrar reverente aos clássicos ingleses (cita Fielding e Jane Austen), a autora faz críticas a alguns escritores contemporâneos, qualificando-os como “materialistas”, por se “ocuparem não do espírito, mas do corpo”.<sup>6</sup> Esclarece que, quando os designa como “materialistas”, quer dizer que eles “escrevem acerca de coisas sem importância, que empregam um enorme talento e um enorme esforço tentando dar ao trivial e ao transitório a aparência do verdadeiro e do duradouro”.<sup>7</sup>

Questionando neles também o apego estrito à história e às convenções, Woolf aponta o que pensa ser tarefa do escritor:

A vida não é uma série de lanternas de trem simetricamente dispostas. A vida é um halo luminoso, um envelope semitransparente que nos envolve do primeiro ao último momento de consciência. Não consistirá a tarefa do escritor em nos comunicar este espírito mutável, desconhecido, sem limites definidos, qualquer que seja a aberração e complexidade que apresente, confundindo-o o mínimo possível com tudo aquilo que lhe é exterior e alheio?<sup>8</sup>

Cita Joyce como exemplo dos jovens que escrevem com “maior aproximação à vida”, acrescentando que “para os modernos, o ponto de interesse [...] reside mui-

<sup>5</sup> Para o primeiro ensaio, foram utilizadas tanto a edição portuguesa mencionada na nota 3 quanto o original, “Modern Fiction”, em *The Common Reader – first and second series* (New York, Harcourt, Brace and Company, 1948). Quanto ao segundo, encontra-se em *The Captain's Death Bed and Other Essays* (London, The Hogarth Press, 1950, p. 53 a 60). A autora escreveu ainda “The Russian point of view”, incluído também na primeira série de *The Common Reader*. Entretanto, como aí há principalmente uma retomada do que já está em “Modern Fiction”, limito-me a comentar esse último.

<sup>6</sup> *Idem, ibidem*, p. 38.

<sup>7</sup> *Idem, ibidem*, p. 40.

<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.

to provavelmente, nos sombrios lugares da psicologia”. Então Tchecov é apontado como “influência” a considerar:

torna-se necessário delinear uma forma nova, a qual nos é difícil apreender e que resulta incompreensível para nossos predecessores. Somente um moderno, porventura somente um russo, teria sentido o interesse inerente à situação de que Tchekhov partiu para escrever o conto intitulado Gusev.<sup>9</sup>

Desse conto, ela ressalta que

a ênfase recai sobre lugares de tal modo inesperados que, a princípio, nos dá a impressão de que não há ênfase alguma; porém, à medida que o nosso olhar se habitua à obscuridade e se torna capaz de distinguir num quarto as formas dos objetos, vemos como a história é completa e profunda [...] No entanto, é impossível afirmar “isto é cômico”, “aquilo ali é trágico” e nem sequer temos garantia de que se trata de um conto pois foi-nos ensinado que os contos devem ser breves e conclusivos enquanto este é vago e inconclusivo.

Por mais elementares que sejam quaisquer comentários relativos à moderna ficção inglesa difícil será não mencionar a influência russa e, uma vez mencionados os russos, estamos em risco de sentir que escrever sobre qualquer outra ficção é pura perda de tempo [...] As conclusões do espírito russo, na sua compreensão e compaixão, condenam-no porventura inevitavelmente à maior das tristezas. Mais rigoroso seria falar do caráter inconclusivo do espírito russo.<sup>10</sup>

Como se vê, a modernidade de Tchecov estaria na capacidade de criar realidades nebulosas, tornando difícil distinguir fronteiras, seja entre tons limítrofes seja entre estados de consciência, peculiaridade, aliás, que lhe valeu a alcunha de escritor “impressionista”. Mais ainda: Tchecov ousava desacreditar uma espécie de dogma da narrativa curta do século XIX, a saber, a estrutura dramática pela qual um conto deve se desenvolver por gradações de tensão, concluindo em registro climático. Ora, não é preciso procurar muito na ficção de Woolf para perceber que as observações sobre o russo calham bem para ela própria.

No início da carreira como ficcionista, ela publicara dois romances: em 1915, o já mencionado *A viagem*; e em 1919, *Noite e dia* que, portanto, apareceu na época em que o ensaio antes comentado era escrito. Ambos tinham ainda fortes vínculos com o romance inglês convencional, caracterizando-se sobretudo pela composição de personagens típicos e por enredos evoluindo para desfechos bastante conclusivos: a morte da personagem principal, no primeiro; e o casamento do par amoroso, no segundo. Entretanto, em 1917, ela também publicara um texto curto, “A marca na parede”,<sup>11</sup> no qual já revelava com clareza o modo de

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 43.

<sup>10</sup> *Idem, ibidem*, p. 44.

<sup>11</sup> “The mark on the wall”, junto com “Three Jews”, de Leonard Woolf, saiu como publicação de estreia da Hogarth Press, a editora do casal Woolf (cf. Quentin Bell, *Virginia Woolf – uma biografia*, op. cit., nota 2, p. 316).

apreensão do real que viria a ser a marca de sua originalidade. Junto com alguns outros textos curtos igualmente inovadores, esse viria a constituir o único volume de contos publicados em vida de Woolf. Intitulado *Segunda ou terça-feira*, o volume apareceu em 1921 e mereceu elogios de destaque. T.S. Eliot, por exemplo, ao se manifestar em 1922 sobre o novo romance da autora, *O quarto de Jacob*, dissera ter ela “construído uma ponte sobre certa lacuna que existia entre seus outros romances e a prosa experimental de *Segunda ou terça-feira*, conseguindo um sucesso notável”.<sup>12</sup>

“A marca na parede”, como muitos contos de Tchecov, mal permite ser qualificado como “conto”. Na introdução ao volume da ficção curta completa de Woolf, Susan Dick considera-o como “devaneio ficcional”, salientando-lhe as “mudanças de perspectiva e a prosa lírica”.<sup>13</sup> E, de fato, há algo da estrutura de um poema num texto que se organiza em torno da visão recorrente de uma marca na parede. De início, a consciência perceptiva que se detém sobre a marca busca localizar temporalmente a primeira impressão deixada por ela. Em seguida, vai se afastando, seja pelo movimento da memória seja da imaginação, voltando a se aproximar, em geral quando o afastamento já atingiu um máximo de distância da marca, usada então como uma espécie de âncora ou de ponto de apoio exterior de um fluxo de consciência narrativa atuando ao sabor do desejo devaneante. Vejamos o trecho inicial:

É provável que tenha sido em meados de janeiro deste ano quando, pela primeira vez, olhei e vi a marca na parede. Mas para precisar a data é necessário relembrar o que vi. Assim, penso agora no fogo; na estével película da luz amarelada sobre a página do livro; nos três crisântemos no jarro de vidro redondo sobre a cornija da lareira. Sim, deve ter sido no inverno, e apenas terminávamos o chá, pois me lembro de que fumava quando olhei e vi a marca na parede pela primeira vez.<sup>14</sup>

Até aqui – estamos na metade do primeiro parágrafo – o percurso de afastamento da consciência visual se faz em razão da recuperação, pela memória, de um dado cenário do passado. Assim, ao retornar o *leitmotiv* da marca, já não se trata exatamente da mesma marca enunciada no início, mas da representação imaginária do registro da percepção do passado. De todo modo, estamos ainda às voltas com uma consciência que se distancia do ponto de referência da realidade externa, mas agindo em razão de uma dada percepção visual que é só registrada ou também representada. Na seqüência do parágrafo, a consciência realizará um percurso de

afastamento ainda maior, uma vez que agora o motor do processo será principalmente o imaginário devaneante (que o texto denomina “fantasia”) movendo-se por conta dos estímulos visuais:

Os olhos atravessaram a fumaça do cigarro e pousaram por um segundo nos carvões em brasa; nisso me ocorreu a velha fantasia da bandeira vermelha flanando na torre do castelo, e pensei na cavalgada dos cavaleiros vermelhos que avançavam para o flanco da rocha negra. Para meu alívio, a visão da marca veio interromper a fantasia, pois trata-se de antiga fantasia, uma fantasia automática, possivelmente formada na infância. A marca era pequena e redonda, preta contra a parede branca, umas seis ou sete polegadas acima da cornija.

A consciência, agora, num primeiro momento, se deixa empolgar pelo movimento vertiginoso das fantasias oriundas de um passado muito anterior ao “janeiro” em que a marca teria sido vista por primeira vez, pois se trata do “antigo” passado da infância. Mas – e nisso difere do devaneador proustiano com o qual guarda a semelhança de organizar o passado rememorado em camadas de tempo cada vez mais remotas –, num segundo momento, ela se sente aliviada com a existência do objeto externo a ela (a marca) funcionando como freio e contraponto à sua tendência, agora mais claramente sentida, de fuga ao real externo. O registro descritivo que finaliza o parágrafo tenta corrigir essa tendência forte de interiorização e perda nos meandros do imaginário, com uma nova referência ao objeto externo que acrescenta à primeira (“olhei e vi a marca na parede”), qualificações objetivas vinculadas a tamanho, formato, cor, contextualização e localização relativa: “a marca era pequena e redonda, preta contra a parede branca, umas seis ou sete polegadas acima da cornija”.

O texto como um todo se desdobrará da mesma forma como o parágrafo inicial. Para recuperar seu ponto de apoio na realidade exterior da marca, a consciência deverá fazer esforços tanto maiores quanto mais vigorosamente se impuser, a cada vez, a força de um imaginário desenfreado alinhavando os assuntos os mais variados: a vida, a rapidez da passagem do tempo, as flores que germinaram sob o reinado de Carlos I, o pó que por três vezes soterrou Tróia, Shakespeare, a importância dos reflexos do espelho para os romancistas do futuro, o quadro de precedências de Whitaker, a melancolia dos ingleses etc. A partir de um dado momento, mesmo o retorno à marca já não parece mais de grande valia contra a torrente das imagens desencadeadas. A certa altura, aliás, o procedimento é explicitado e assumido com todas as letras:

Quero pensar com tranquilidade, com calma, com amplitude, e jamais ser interrompida, jamais ter de me levantar desta cadeira, passar com naturalidade de uma coisa a outra, sem qualquer senso de hostilidade ou de obstáculo. Quero me aprofundar sempre mais, para bem abaixo da superfície, com seus fatos rígidos e separados. E para firmar-me, apodero-me da primeira idéia que passa...<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Cf. Quentin Bell, *Virginia Woolf – uma biografia*, op. cit., p. 371.

<sup>13</sup> Virginia Woolf, *Objetos sólidos*, trad. Hélio Pólvora, São Paulo, Siciliano, 1992 (o original é *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*).

<sup>14</sup> “The Mark on the Wall”. in *A Haunted House and Other Short Stories*, New York, Harcourt, s. d., p. 37-46. Para a tradução, ver *Uma casa assombrada*, trad. José A. Arantes, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. O trecho citado está na p.49 da tradução.

<sup>15</sup> Cf. Virginia Woolf, *Uma casa assombrada*, op. cit., p. 52.

Desnecessário lembrar que a “superfície, com seus fatos rígidos e separados” metaforiza a realidade da marca e o pensamento conceitual que tenta compreendê-la objetivamente. Ao final do texto, tão longe vai a consciência dando trelas ao movimento daquela “primeira idéia que passa” que já não consegue mais se encontrar:

Onde estava eu? Falava a respeito de quê? Uma árvore? Um rio? Os Downs? O Almanaque de Whitaker? Os campos de asfódelos? Não consigo me lembrar de nada. Tudo se move, tomba, escorrega, desaparece... Há uma mudança notável de assunto.<sup>16</sup>

E o que obrigará essa consciência a retomar pé da realidade exterior, ajudando-a a emergir das águas profundas do imaginário solitário, será justamente a presença, pela primeira vez, de outra pessoa que, não por acaso, se alçará à condição de porta-voz mesma da realidade externa, mencionando o jornal e, sobretudo, a guerra, ainda não acabada no momento em que Woolf escrevia “A marca na parede”. Não por acaso também, será essa pessoa a única capaz de esclarecer de vez o que é a marca na parede, pondo assim fim ao devaneio e ao texto:

Alguém se inclina sobre mim e diz:  
– Vou sair para comprar jornal.  
– Sim?  
– Apesar de não ser uma boa coisa comprar jornais... Nada acontece, nunca. Essa droga de guerra... Ainda assim, não vejo porque deva haver um caracol na nossa parede.  
Ah, a marca na parede! De fato, era um caracol.<sup>17</sup>

Assim, concluindo com leve ironia, a autora se serve da quase identidade dos significantes ingleses *nail* (prego) e *snail* (caracol) para mostrar seu erro de percepção. O prego – objeto de forma retilínea feito para fixar e, por isso, usado como ponto de ancoragem do imaginário – é na verdade um ser movente e de forma tão pouco direta como o próprio imaginário...

Voltemos ao ensaio comentado de início, pois é fundamental ressaltar outra observação de Woolf. Após apontar a importância dos russos, em face das exigências postas pela modernidade, a escritora salienta também a dificuldade de compará-los com os ingleses:

não há dúvida de que vêm mais longe do que nós, sem as nossas grosseiras deficiências de perspectiva. Talvez possamos nós ver algo que lhes escapa, senão qual o sentido desta voz de protesto no meio do nosso abatimento? A voz que protesta é a voz de uma outra e mais antiga civilização que parece ter gerado em nós o instinto para o prazer e para a luta em lugar da capacidade para sofrer e compreender. A ficção inglesa, de Sterne a Meredith, testemunha o nosso deleite natural perante o humor e a comédia, perante a beleza da terra, as atividades da

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 59.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 60. Na edição brasileira, uma nota do tradutor chama a atenção para o jogo de palavras entre *snail* e *nail*, impossível de recuperar em português.

inteligência e o esplendor do corpo. Mas qualquer ilação resultante de uma leitura comparativa de duas ficções tão imensamente diferentes é vazia de significado, exceto na medida em que nos impõe uma panorâmica das infinitas possibilidades da arte e nos recorda que não há quaisquer limites, que nada – nenhum “método”, nenhuma experiência, nem mesmo a mais extravagante – é proibido a não ser a falsidade e o fingimento.<sup>18</sup>

A lucidez que distingue a produção crítico-ensaística da escritora não lhe permite concluir a referência a outra literatura, nos termos em que foi feita, sem lembrar que, a rigor, toda comparação entre obras de literaturas nacionais distintas corre sempre o risco de girar no vazio, se fizer *tabula rasa* da tradição a que cada qual se vincula. De fato, no que se refere a “A marca na parede”, como texto emblemático da pesquisa formal de Woolf, não se pode deixar de ver o papel que teve nessa pesquisa Lawrence Sterne, um dos maiores escritores da literatura inglesa, a quem a autora se refere com frequência, inclusive no texto citado. É ele um dos grandes responsáveis pelos caminhos que o romance tem trilhado na modernidade, além de ser fundamental para compreender a ficção de Woolf.<sup>19</sup> Assim, o movimento devaneante que caracteriza a consciência narrativa em “A marca na parede”, levando-a a um acúmulo de imagens entre as quais acaba se perdendo, é filho legítimo do percurso tortuoso e fragmentário de Tristram Shandy, ao tentar narrar sua vida e suas opiniões.

É bem verdade também, entretanto, que entre o “cavalheiro” Tristram e a dona de casa sonhadora, que, a certa altura, se confessa relapsa ao deixar o pó se acumular entre os objetos domésticos, há a diferença trazida pelos novos tempos, ampliando o espaço social-literário para nele caberem sujeitos sociais novos – uma mulher, dona de casa, por exemplo – que não cabiam na ficção do século XVIII sterniano. Vale lembrar que o herói de Sterne, ainda que em muitos aspectos seja um anti-herói na linhagem do Quixote, pertence à “*gentry*”, designação da burguesia rural inglesa do século XVIII, classe intermediária entre a nobreza e os pequenos proprietários de terra. Nesse período, embora a prosperidade assegurasse um relativo equilíbrio entre as classes, havendo “diferenças sem oposição e subordinações sem servilidade”, ainda assim não se apagavam as distinções classistas, operando em vários níveis.<sup>20</sup> Essas comparecem claramente nas relações entre Tristram e os criados de sua casa, relações que, embora pautadas por afeição e respeito mútuos, ainda assim mantêm claramente a estrutura de subordinação dos criados ao senhor.

<sup>18</sup> Cf. Virginia Woolf, *O momento total*, op. cit., p. 45.

<sup>19</sup> Cf. Laurence Sterne, *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*, trad. introd. e notas de José Paulo Paes, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. Na introdução, Paes afirma que “a ficção do século XX reconhece em Sterne o mais genial e o mais radical de seus precursores, a ponto de romancistas como Virginia Woolf, James Joyce, Samuel Beckett e Michel Butor, entre outros, terem-lhe sofrido o influxo”; e que “Sterne antecipou de quase dois séculos a estrada real da ficção do século XX, aquela que vai de Proust e Joyce a Faulkner, passando por Thomas Mann” (p. 8 e 14).

<sup>20</sup> T. A. Jackson, *Old Friends to Keep: Studies of English Novels and Novelists*, London, Lawrence and Wishart, 1950, p. 46. A obra é citada por José Paulo Paes na introdução já mencionada (p. 16-17).

No caso de “A marca na parede”, o *rebaixamento* que explica não só a presença feminina como responsável pela elaboração de um texto literário, como também justifica a presença dos assuntos tratados (veja-se o problema da poeira acumulada em virtude de falta de zelo) é da mesma natureza do que levou os escritores realistas em geral, sobretudo um Tchecov, a incluir, tratando-os em tom sério, os ínfimos seres e os mais banais assuntos na ordem do dia da tarefa ficcional. Uma das mais fortes características da ficção tchecoviana é a presença dos “humilhados e ofendidos”, aliás tão comuns na literatura russa do período. Mas é, sobretudo, no tom que tinge os textos da escritora inglesa, sejam os contos sejam os romances, que se sente a proximidade de Tchecov, que, como observou ela, trabalha uma espécie de nuança entre o cômico e o sério que não se encontra na obra de Sterne, francamente satírico-burlesca.

Para além do processo de caracterização, da escolha do assunto e do tom, há o desenho narrativo freqüente na ficção curta de Tchecov, que, com sua peculiar falta de tensão e dramaticidade aparentes, proporciona a Woolf o modo de figuração adequado a um de seus principais objetivos, a saber, acompanhar o movimento vago e fugidio da alma entregue a si, do qual “A marca na parede” dá claro exemplo. A esse respeito, ela diz no ensaio “O ponto de vista russo” que “a alma é o principal personagem da ficção russa”; e que em Tchecov ela é “sutil e delicada, sujeita a uma infinidade de humores e desequilíbrios”. O mesmo que se poderia dizer das tantas Mrs. Ramsay e Dalloway que povoaram o mundo ficcional da escritora.

\*

Em “Os romances de Turgueniev”, Woolf aponta traços marcantes do romancista, dos quais destacarei apenas os que aparecem em outro texto curto da escritora, a seguir comentado. O primeiro traço seria o poder de criar cenas falando da Rússia dos anos 50 ou 60 do século XIX, mas também, diz ela, de “nós mesmos no momento presente”,<sup>21</sup> esclarecendo, assim, que a referência ao russo é também a ela própria e a seu mundo. Ora, as cenas freqüentam toda sua ficção, longa e curta, além dos escritos ensaísticos, biográficos e autobiográficos. Ela própria se refere a isso em “Um esboço do passado”, onde deixa claro que a origem de seus escritos está no impulso para captar cenas que seriam sua experiência de epifania:

acho que criar cenas é o meu jeito natural de apreender o passado. Uma cena sempre vem à tona; ordenada; representativa. Isso confirma a minha idéia instintiva – ela é irracional; não admite discussão – de que somos recipientes vedados flutuando naquilo que se convencionou chamar realidade; em determinados momentos, sem nenhuma razão, sem nenhum esforço, o dispositivo de vedação se rompe; a realidade invade o recipiente; isto é uma cena – pois elas não teriam resistido por tantos anos se não fossem feitas de algo permanente; isso é uma prova de sua “realidade” [...] É óbvio que desenvolvi essa faculdade, pois em todos os textos que escrevi (romances, críticas, biografia) quase sempre tenho de inserir uma cena...<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Virginia Woolf, *The Captain's Death Bed and Other Essays* op. cit., p. 54.

<sup>22</sup> Cf. Virginia Woolf, “Um esboço do passado”, in *Momentos de vida*, org., introd. e notas de Jeanne Schulkind; trad. Paula Maria Rosas, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986, p. 164-5.

Em Turgueniev, Woolf vê a marca do criador de cenas e não a do contador de histórias. Para ele, o importante não é a sucessão de eventos, mas a das emoções irradiando das personagens que, entretanto, não fundam por si sós a totalidade narrativa. A análise de “Kew Gardens”,<sup>23</sup> também incluído em *Segunda ou terceira-feira*, e a retomada de alguns aspectos de “A marca na parede” mostrarão esses mesmos traços em Woolf.

Como “A marca na parede”, “Kew Gardens” é também fortemente descritivo. O enquadramento de espaço e tempo é igualmente restrito. Entretanto, não se trata mais de uma personagem que, por meio de um objeto externo, dá curso à memória e à imaginação. Aqui, um narrador em terceira pessoa, uma espécie de olhar pictórico, cria o instantâneo de um jardim público ressaltando, sobretudo, cores e formas em movimento. De modo que se antes a cena era a da interioridade da consciência, o exterior da marca funcionando somente como contraponto, agora a perspectiva se inverte. Sendo o espaço exterior do jardim a cena principal, o narrador iluminará apenas fragmentos das consciências dos passeantes, bem como de suas conversas, dando-lhes o mesmo destaque que têm as folhas, flores e pequenos insetos habitantes do lugar. Também aqui se encontra um ponto de apoio a nortear o movimento do olhar: um canteiro oval que, em pleno verão, ostenta as formas e o colorido exuberante de suas folhas e flores:

Do canteiro oval ergue-se a meio talvez uma centena de talos que desdobram folhas em forma de língua e de coração e desfraldaram no alto pétalas vermelhas, azuis ou amarelas com a superfície salpicada de flores; e da profundidade vermelha, azul ou amarela da garganta emergiu uma barra a prumo, áspera com o pólen dourado e levemente maciça na base. As pétalas eram grandes o bastante para que a brisa as excitasse e, ao vibrarem, as luzes vermelhas, azuis ou amarelas sucederam-se umas às outras, manchando embaixo uma nesga de terra castanha com um borrão da úmida e intrincada cor.<sup>24</sup>

Localizado o canteiro, o olhar acompanha lentamente e com riqueza de detalhes o movimento da luz incidindo sobre os ínfimos objetos que o compõem. Em seguida, como que reafirmando que o ritmo do trabalho pictórico será o da lentidão; e o foco muito próximo dos objetos, o olhar introduz, agigantados pela luz e pela pouca distância com que são vistos, seres emblemáticos dessa lentidão e proximidade: um seixo, um caracol, uma gota d'água.

A luz desceu também sobre as costas macias e cinzentas de um seixo, sobre a concha de um caracol de veias castanhas e circulares, e, infiltrando-se numa gota de chuva, expandiu com tal

<sup>23</sup> O tradutor conservou o título original (cf. *Uma casa assombrada*, op. cit., p. 39).

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 39. No original: “From the oval-shaped flower-bed there rose perhaps a hundred stalks spreading into heart-shaped or tongue-shaped leaves half-way up and unfurling at the tip red or blue or yellow petals marked with spots of colour raised upon the surface; and from the red, blue or yellow gloom of the throat emerged a straight bar, rough with gold dust and slightly clubbed at the end. The petals were voluminous enough to be stirred by the summer breeze, and when they moved, the red, blue and yellow lights passed one over the other, staining an inch of the brown earth beneath with a spot of the most intricate colour” (cf. *A Haunted House and Other Stories*, p. 28).

intensidade de vermelho, azul e amarelo as finas paredes d'água, que era de se esperar explodissem e desaparecessem.<sup>25</sup>

É dessas ricas e coloridas flora e fauna em contínuo movimento que brotarão, na seqüência, umas após outras, as pessoas a merecerem do olhar pictórico a mesma atenção dada às folhas, flores e ao caracol cuja vagarosa e miniaturizada caminhada por sob as folhas é paralela ao “movimento curiosamente irregular” dos passeantes, movimento, aliás, “semelhante ao das borboletas brancas e azuis que cruzavam a relva”.<sup>26</sup> De modo que o traço forte de lirismo, que em “A marca na parede” se originava no mergulho na consciência devaneante, aqui se faz no plano de superfície da composição de uma paisagem na qual as cores criam contrastes e realçam a luz, em harmonia entre si e com os seres figurados.

Se no texto anterior, a menção a Proust enfatizava o devaneio rememorante como princípio de organização, agora esse princípio está no modo como o olhar registra a inflexão da luz que, na tarde estival, vai destacando sucessivamente, a cada fração de segundo, um novo modo pelo qual os objetos se tornam visíveis. Assim, não há como não mencionar a presença forte aqui – como, de resto, em toda a obra de Woolf – da estética impressionista que marcou época entre fins do século XIX e início do XX. Embora o núcleo do movimento estivesse, como se sabe, na França, ele não só deitou raízes na Inglaterra, como aí encontrou referências importantes nos pintores da primeira metade do século XIX, Turner, Constable, Bonington.

Do círculo de relações pessoais de Woolf, bem como de sua irmã Vanessa, pintora casada com um crítico de arte, fizeram parte os principais escritores e artistas ingleses do tempo, muitos dos quais pintores. Dentre esses, Walter Sickert que, desde 1889, teve posição de relevo no grupo dos London Impressionists, e que, a partir de 1913, reuniu-se ao London Group, esse refletindo já tendências pós-impressionistas.<sup>27</sup> Sobre Sickert, cujo trabalho sempre apreciara, Woolf publicou em 1934 “Walter Sickert: a conversation”, onde compara o pintor a Dickens e Balzac, pois, para ela, “em nosso tempo ninguém conseguirá descrever uma vida como Sickert a pinta”.<sup>28</sup>

Pintando com suas descrições a vida em movimento, Woolf não deixa faltar a “Kew Gardens” uma alusão mais direta ao parentesco, sobretudo com Monet, figura talvez emblemática do impressionismo. Uma das passeantes, uma jovem mulher, conta ao marido uma cena de infância em que ela e outras meninas, com seus

<sup>25</sup> No original: “The light fell either upon the smooth, grey back of a pebble, or, the shell of a snail with its Brown, circular veins, or falling into a raindrop, it expanded with such intensity of red, blue and yellow the thin walls of water that one expected them to burst and disappear” (cf. op. cit., p. 28).

<sup>26</sup> Cf. Virginia Woolf, *Uma casa assombrada*, op. cit., p. 40.

<sup>27</sup> Sobre Sickert e a pintura inglesa impressionista e pós-impressionista, ver Ingo F. Walther (dir) *Impressionismo*, Köln, Benedikt Taschen Verlag GmbH, 2002, sobretudo a parte 16: “A resposta inglesa ao impressionismo francês” (p. 571-90). As referências a Sickert se encontram nas p.578 e 584.

<sup>28</sup> Cf. Quentin Bell, *Virginia Woolf – uma biografia*, op. cit., p. 463-4.

cavaletes à beira de um lago, pintavam “nenúfares, os primeiros nenúfares vermelhos que jamais vi”.

Ora, de modo semelhante ao que mostram as telas de Monet, destacando a paisagem como estímulo visual complexo, os humanos sendo aí parte dessa complexidade, também em Turgueniev Woolf observa que a vida é tanto mais profundamente sentida quanto homens e mulheres não são a totalidade dessa vida, mas só parte dela:

nós escutamos o zumbido da vida nos campos; um cavalo morde o freio; uma borboleta voa em círculos e pousa. E conforme percebemos a vida acontecendo, sem parecer que o fazemos, sentimos mais intimamente os homens e mulheres porque eles não são a totalidade da vida mas somente parte da totalidade.<sup>29</sup>

Como já se observou, é também de um delicado equilíbrio dinâmico entre flores, insetos e homens que se constitui a totalidade de “Kew Gardens”. Vários grupos humanos vão se sucedendo: um casal com crianças; dois amigos, um jovem, outro velho; duas velhotas “da classe média baixa”; outro casal, esse bastante jovem. Deles se colhem pensamentos e diálogos: conversas truncadas sugerindo emoções ora mais antigas ora recentes, que ali se vislumbram ao embalo do passeio que os mantém em movimento. Entretanto, acima de tudo, essas pessoas valem como objetos visíveis e, algumas, da mesma forma, como sujeitos do olhar.

De um dos amigos que conversam destacam-se as feições, do outro, trejeitos estranhos, algo animalescos:

o mais jovem mostrava uma expressão de serenidade talvez artificial [...] O mais velho tinha um modo de andar irregular e vacilante, atirando para a frente a mão e subitamente jogando para cima a cabeça, não muito diferente dos gestos impacientes do cavalo atrelado à carruagem.<sup>30</sup>

As velhotas, igualmente, comparecem como objetos da paisagem – “uma robusta e pesada, a outra de bochechas rosadas e vivaz”. Mas, despertada sua curiosidade pelo comportamento inusitado do velho, aplicam-se também a olhar:

sentiam-se francamente fascinadas por quaisquer sinais de excentricidade que evidenciassem um cérebro desarranjado [...] mas estavam longe demais para saberem ao certo se os gestos eram simplesmente excêntricos ou genuinamente loucos. Após perscrutarem, em silêncio e por alguns instantes, as costas do velho e trocaram um olhar estranho e malicioso, prosseguiram energeticamente, compondo um diálogo muito complicado...<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Cf. op. cit., p. 58 (a tradução é minha).

<sup>30</sup> Cf. Virginia Woolf, *Uma casa assombrada*, op. cit., p. 42. No original: “The younger of the two wore an expression of perhaps unnatural calm [...] The elder man had a curiously uneven and shaky method of walking, jerking his hand forward and throwing up his head abruptly, rather in the manner of an impatient carriage horse... (p. 31).

<sup>31</sup> *Idem*, *ibidem* p. 44. No original: “one stout and ponderous, the other rosy checked and nimble [...] they were frankly fascinated by any signs of eccentricity betokening a disordered brain!.../but they were too far off to be certain whether the gestures were merely eccentric or genuinely mad. After they had

Sobretudo, as palavras trocadas entre ambas, tão estranhas em sua feição desconexa quanto o cérebro do velho, justamente porque se destacam, aparecem como objetos concretos fazendo parte do mundo visível:

– Nell, Bert, Lot, Cess, Phill, Pa, ele diz, eu diz, ela diz, eu diz, eu diz.

– Meu Bert, Sis, Bill, Vovô, velhote, açúcar, açúcar, Polvilho, arenque defumado, verduras, Açúcar, açúcar.

Através do *desenho das palavras que caíam*, e não sem uma expressão curiosa, a mulher pesada viu as flores [...] Viu-as como quem, mal despertando de um sono profundo, vê diante de si um castiçal de bronze a refletir a luz de modo incomum, e fecha os olhos, e abre-os, e, tornando a vê-lo, por fim desperta plenamente e com todas as forças fixa os olhos no castiçal, [...] Ficou ali parada, deixando que as palavras caíssem sobre ela...<sup>32</sup> (grifos meus)

O parágrafo final opera uma síntese do movimento da luz incidindo ora nas pessoas ora no canteiro ou no caracol, diluindo-as numa só massa luminosa:

Desse modo, um casal após o outro, sempre com o mesmo movimento incerto e irregular, passava pelo canteiro e era envolvido por um halo após outro halo de vapor azul verdejante, em meio ao qual, a princípio, os corpos possuíam substâncias e cor matizada; mas em seguida tanto a substância quanto a cor se diluíam numa atmosfera azul-esverdeada.<sup>33</sup>

E o texto se encerra por um movimento de abertura espacial que expande a luz, até então concentrada no jardim, para o âmbito mais amplo da cidade:

como um vasto ninho de caixas chinesas de ferro batido a girarem sem cessar umas dentro das outras, a cidade murmurava: no ponto mais alto sobre a cidade, as vozes clamavam e as pétalas de miríades de flores coruscavam suas cores ar adentro.

Se, em Turgueniev, Woolf destacara a capacidade de criar cenas mas não a de contar histórias, fizera antes observação semelhante com referência a Tchecov. A dificuldade de pensar em suas histórias como “contos” estaria em serem elas “vagas e inconclusivas”. Talvez se possa ver nesse aspecto o aporte mais decisivo oferecido pelos russos à experiência literária da escritora. Nela também, como se sabe,

*scrutinized the old man's backing silence for a moment and given each other a queer, sly look, they went on energetically piecing together their very complicated dialogue...*” (p. 32).

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, p. 44. No original: “– Nell, Bert, Lot, Cess, Phil, Pa, he says, I says, she says, I says, I says – My Bert, Sis, Bill, Grandad, the old man, sugar, Sugar, flour, hippers, greens, Sugar, sugar, sugar. The ponderous woman looked through the pattern of falling words at the flowers [...] with a curious expression. She saw them as a sleeper waking from a heavy sleep sees a brass candlestick reflecting the light in an unfamiliar way, and closes his eyes and opens them, and seeing the brass candlestick again, finally starts broad awake and stares at the candlestick with all his powers [...] She stood there letting the words fall over her...” (p. 33).

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 47. No original: “Thus one couple after another with much the same irregular and aimless movement passed the flower-bed and were enveloped in layer after layer of green blue vapor, in which at first their bodies had substance and a dash of colour, but later both substance and colour dissolved in the green-blue atmosphere” (p. 35).

o enredo se dilui em razão da primazia da experiência subjetiva. Tanto em “A marca na parede” como em “Kew Gardens”, a força norteadora do movimento textual pouco deve já à ordem do narrativo. E se alguma conclusão pode ser vista neles, não se trata de desfecho no sentido do desenrolar de uma intriga, mas do acabamento de um movimento. De fato, se aventura existe nesses casos, trata-se, no primeiro, da aventura de uma consciência errante que acaba porque é interrompida pela entrada em cena de um outro, impondo limite à errância. E no segundo, de um olhar acompanhando as mudanças de luz sobre um jardim, completando-se pela inclusão do espaço do jardim no âmbito maior da cidade. Num e noutro casos, o enfraquecimento da narrativa será a experiência principal que a autora carregará para seus futuros romances. E nesses, pelo que se viu, não deverá ser pequeno o débito para com a ficção russa.