

ANSEIOS DA ESCRITA MODERNA DE VIRGINIA WOOLF NOS ANOS 30

ASPIRATIONS OF VIRGINIA WOOLF'S MODERN WRITING IN THE 1930S



Dossiê

Modernismos e modernidades na literatura e nas artes

Organizadores:

Dra. Juliana Mantovani



Dr. Sidney Barbosa



Dr. Rémy Lucas



v. 31, n. 59, ago. 2022
Brasília, DF
ISSN 1982-9701



Fluxo da Submissão

Submetido em: 23/02/2022

Aprovado em: 29/08/2022

Distribuído sob



Brena Suelen Siqueira Moura

brenamoura@gmail.com

Possui doutorado (2019) e mestrado (2014) em Teoria Literária pelo Programa em Ciência da Literatura - UFRJ, tendo participado do Programa de Mobilidade Erasmus+, pela categoria de bolsista de doutorado-sanduiche, na Université de Nice-Sophia Antipolis. Tem licenciatura em Letras (habilitação português/ inglês) pela Universidade Federal do Triângulo Mineiro (2010). É membro-associado do Centro de Pesquisas Outrarte - psicanálise entre ciência e arte, do IEL/UNICAMP. Seus estudos estão vinculados aos seguintes temas: representação da realidade ficcional no romance moderno e realista do final do século XIX e início do século XX na literatura ocidental, tendo como foco os romances de Virginia Woolf comparados entre si ou romances de outros autores quando oportuno.

Resumo/Abstract

Palavras-chave/Keywords

Este artigo foi motivado pelos anseios da escrita moderna descritos no ensaio “The Narrow Bridge of Art”. Esse ensaio fala sobre as novas demandas da narrativa moderna perante as obras do realismo tradicional e da poesia canônica. Segundo Virginia Woolf, o espírito moderno tinha a nova demanda em mesclar visão e fatos. O romance *The Years*, da mesma autora, engendra um impasse formal ao mesclar técnicas realistas e modernas de representação em sua narrativa. Este artigo investiga como Virginia Woolf teria dado continuidade à sua modernidade em seu penúltimo romance publicado nos anos 30.

Virginia Woolf; Modernismo; Anos 30.

This article was motivated by the aspirations of modern writing described in the essay “The Narrow Bridge of Art”. This essay discusses the new demands of modern narrative on traditional realist works and canonical poetry. According to Virginia Woolf, the modern spirit had the new demand to merge vision and facts. The novel *The Years* by the same author pits realist and modernist narrative techniques against one another in a formal stalemate. This article investigates how Virginia Woolf would continue her modernity in her penultimate novel published in the 1930s.

Virginia Woolf, Modernism, 1930s.

Introdução

Os fatos são sonoros mas entre os fatos há um sussurro. É o sussurro que me impressiona.

Clarice Lispector

Joana, de *Perto do Coração Selvagem*, pergunta-se: “O que importa afinal: viver ou saber que se está vivendo?” (LISPECTOR, 1980, p. 50). É possível reformular esse questionamento clariciano na seguinte proposição - o que interessa afinal: a narração da vida prática, o tempo cronológico ou a narração da vida subjetiva, o tempo psicológico? Por um lado, os personagens vivem, por outro, eles sabem que estão vivendo. Em outras palavras, a narrativa realista estaria no âmbito do viver, com a narração da vida prática, dos fatos cotidianos. Já a narrativa moderna iria na direção do saber-que-se-está-vivendo, isto é, a narração de uma vida não-objetiva, não-cronológica, interior.

A pergunta de Clarice Lispector dá suporte para a ideia de oscilação entre a narração do momento presente dos personagens sem se deter a questionamentos acerca de vida e morte *versus* a tomada de consciência sobre a vida ao mesclar indagações sobre passado, presente e futuro. A narrativa de *The Years*, penúltimo romance de Virginia Woolf, publicado em 1937, parece oscilar entre fragmentos do mundo objetivo – a retomada das técnicas realistas de representação com a narração de fatos da vida cotidiana dos Pargiters – e fragmentos do mundo subjetivo – dado por momentos visionários dos personagens, bem como por descrições do tempo meteorológico. Em outros termos, a confluência entre fatos *versus* visão é possível ser encontrada na narrativa de *The Years*.

Em “*The Narrow Bridge of Art*”, publicado em 1927, Virginia Woolf (2014, p. 135, tradução ligeiramente modificada) inicia seu ensaio com a seguinte pergunta: “(...) o trabalho do crítico precisa estar sempre voltado para o passado? É necessário seu olhar estar sempre dirigido para trás?” Com essa pergunta, ela parece se referir ao fato de que havia algo incômodo na literatura moderna que estava sendo

ignorado por críticos e escritores. Mais adiante, ela afirma: “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.” A pergunta parece um alerta tanto para críticos quanto para escritores de seu tempo. Ambos estavam ainda insistentemente olhando para o passado sem se preocupar com a nova demanda do presente. Essa nova demanda se refere ao uso da linguagem poética e prosaica. Virginia Woolf acreditava que escritores estavam escrevendo prosa e poesia para compreender um significado que não respondia mais com a mesma eficácia do que em gerações anteriores. Já os críticos não estavam fazendo seu trabalho de supor para onde a literatura deveria estar indo. De um lado, o modo como a linguagem poética lidava com a vida, representando-a como algo único, sublime e exclusivo, passou a ser questionado pela mente do leitor detentor, por sua vez, agora de um espírito cético. De outro, a linguagem prosaica, que até então representava a sociedade nos grandes eventos, reuniões e festas da alta classe, demonstrou não ter suporte para representar as inquietudes da mente. Para que a literatura narrasse a vida em sua complexidade se fazia necessário compreender um novo modo de funcionamento, no caso, do espírito moderno. Vejamos:

Ao lado da beleza moderna caminha um espírito de zombaria que escarnece da beleza só por ela ser bela; que, virando o espelho, nos mostra que o seu rosto, do outro lado, é todo marcado e deformado. É como se o espírito moderno, sempre desejoso de examinar as próprias emoções, tivesse perdido o poder de aceitar as coisas como elas são simplesmente (WOOLF, 2014, p. 140-141, tradução ligeiramente modificada).

Woolf aponta que era preciso que a prosa moderna se desgarrasse da transmissão exclusiva das condições sociais e econômicas da sociedade para incorporar de vez a linguagem poética. Era a linguagem poética que tinha a capacidade de transmitir as inquietudes da mente. Nesse sentido, a linguagem prosaica e a linguagem poética poderiam ser consideradas flexíveis ferramentas para registrar os desdobramentos e mudanças da mente moderna ao

lidar com o comum e complexo. Virginia Woolf, mais adiante, profetisa: “(...) estamos indo na direção da prosa e dentro de dez ou quinze anos a prosa virá a ser usada para finalidades a que ela nunca tinha servido antes. (...) Ele [o romance] será escrito em prosa, mas numa prosa que há de ter muitas características da poesia.” Leiamos a longa, contudo, necessária citação abaixo quanto a essa nova forma do romance moderno:

Em primeiro lugar, pode-se supor que ele vai diferir do romance, tal como conhecemos hoje, por retroceder ainda mais em relação à vida. Dar-nos-á mais o contorno do que os detalhes, como faz a poesia. Pouco uso fará do maravilhoso poder de registrar fatos, que é um dos atributos da ficção. Muito pouco nos dirá sobre as casas, os rendimentos, as ocupações de seus personagens; pouco parentesco terá com o romance sociológico ou o romance ambientado. Com essas limitações, expressará de modo intenso e atento as emoções e ideias dos personagens, mas a partir de outro ângulo. Há de assemelhar-se 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. 142 - 143, tradução ligeiramente modificada).

Não me parece que Virginia Woolf tenha precisado esperar dez ou quinze anos para ter em mão esse tipo de romance. Naquele mesmo ano foi publicado *To the Lighthouse*. Nesse romance há pouca informação sobre a casa, os rendimentos ou ocupações dos personagens. O que é visível em *To the Lighthouse* é como as inquietudes da mente são despertadas involuntariamente por acontecimentos cotidianos, como o ato de medir a meia, que leva Mrs. Ramsay a uma série de divagações via fluxos de consciência. Ao mesmo tempo em que Mrs. Ramsay mede a meia no filho James, ela pensa sobre as mazelas da vida.

Auerbach (2011, p. 478), em “A Meia Marrom”, fala a respeito da cena da empregada suíça nesse romance. Ele afirma que Mrs. Ramsay passeia entre pensamentos e devaneios ao olhar as cadeiras velhas e janelas enquanto mede a meia na perna do pequeno James. Os

móveis estavam cada vez mais gastos, já as janelas deviam ficar insistentemente fechadas, exceto a da empregada suíça. A empregada necessitava de ar fresco porque seu pai morria devido a um câncer na garganta. Essa constatação levou Mrs. Ramsay a reprimir repentinamente o pequeno James. O garoto não ficava quieto. Vejamos: “Permanecera parada em silêncio, pois não havia nada a dizer. Ele tinha câncer na garganta. Ao se lembrar de que ficara ali, de que a moça dissera: ‘Em casa as montanhas são muito lindas’, e de que não havia esperança, nenhuma esperança, teve um acesso de irritação” (WOOLF, 2003, p. 26).

Pode-se dizer que houve um desvio de foco do anúncio de morte do pai para a beleza das montanhas nessa cena da empregada suíça. Nos termos de Woolf, os momentos visionários ocorrem quando o anúncio de morte ganha uma dimensão poética. Esses momentos visionários têm um papel muito importante na narrativa de *To the Lighthouse*, bem como em outras narrativas woolfianas. Seria possível dizer, portanto, que essa cena de *To the Lighthouse* seria um exemplo do que Virginia Woolf propunha aos romancistas de seu tempo. Entretanto, a fusão entre fatos e momentos visionários não sairia sem nenhum custo. Woolf ressalta que tanto a linguagem poética quanto a prosaica, para que pudessem se unir, teriam que abdicar de algumas de suas características próprias. Assim ela diz:

Pois, infelizmente, parece certo que alguma renúncia é inevitável. Ninguém pode atravessar a estreita ponte da arte levando todas as suas ferramentas em mãos. Tem de largar umas para trás, para evitar que caiam na correnteza, ou, o que é pior, perca o equilíbrio com o excesso de peso e lá se afogue (WOOLF, 2014, p. 146, tradução ligeiramente modificada).

As ferramentas que a prosa e a poesia deveriam abandonar seriam, do lado poético, deixar de “entoar a elegia” e a exaltação do “amor em hinos”; do lado prosaico, a narração de “montes de detalhes e imensa pilhas de fatos”. Somente com essa transformação, o escritor poderia transpor as sutilezas do cotidiano para chegar às minúcias do caráter do ser hu-

mano. Woolf justifica essa nova adaptação se referindo ao fato de que as pessoas viviam isoladas em suas casas, em sua privacidade, conectadas apenas por ondas de som que narravam batalhas ao redor do mundo. A guerra era feita por companhias e não por indivíduos. As preocupações do homem moderno, portanto, estavam mais centradas em fatos cotidianos, ou seja, em acontecimentos triviais em torno de suas vidas do que na guerra (WOOLF, 2014, p. 144 - 146, tradução ligeiramente modificada).

Apesar de Woolf colocar o processo de transformação da prosa moderna no âmbito da divisão, da perda, é necessário fazer a ressalva de que neste artigo tratamos esse processo como um processo de transformação mútuo, no qual não existe um início ou fim entre a linguagem prosaica e a linguagem poética. Em outras palavras, estamos cientes de que as linguagens prosaica e poética não se adjetivam e, muito menos, possuem uma lógica hierárquica. O que Woolf realiza é uma mútua contaminação de ambas as partes.

O romance *The Years* de 1937 engendra um impasse formal ao mesclar técnicas realistas e modernas de representação em sua narrativa. Ao narrar a trajetória da família inglesa Pargiter no período de 50 anos, sua forma extraordinária se dá pela rigidez temporal, excessos descritivos, inúmeros diálogos e ainda pela preferência do discurso indireto livre que faz ressoar as narrativas realistas francesas do século XIX. Nessa relação entre continuidade e ruptura, a composição realista de *The Years* desafia a própria modernidade de *To the Lighthouse*, de 1927, e mais ainda de *The Waves*, de 1931.

Este artigo se propõe a fazer uma análise da primeira descrição de paisagem que inicia o romance *The Years*. Parte da sonoridade da narrativa do penúltimo romance woolfiano pode estar concentrada nessas cenas descritivas que eu chamarei de prelúdios, uma vez que Virginia Woolf deu um passo realista para narrar a trajetória da família inglesa Pargiter no período de 50 anos. A composição realista de *The Years* se dá pelo tempo rígido, passagens descritivas, diálogos e ainda o uso constante do discurso indireto livre. Deste modo, este artigo

se propõe responder a seguinte questão: os momentos visionários de *The Years* estariam concentrados nos prelúdios, isto é, na descrição de cenas de paisagens? Virginia Woolf estaria dando continuidade à sua modernidade em seu penúltimo romance?

The Years, como sabemos, foi publicado dez anos após *To the Lighthouse* e “*The Narrow Bridge of Art*”. Considerando as previsões de Virginia Woolf, que dizia que a prosa seria usada para fins nunca vistos antes em dez ou quinze anos, é preciso investigar como a narrativa do cotidiano dos Pargiters, bem como as inquietudes dessas mentes, são contaminadas pela escrita moderna woolfiana.

O Tempo Passa: Os Prelúdios de *The Years*

Em *The Years*, todos os onze inícios de capítulos narram as transições do tempo, seja cronológico, seja meteorológico, da capital inglesa, exceto a passagem do sul da França no primeiro curto parágrafo de “1911”. Porém, esse trecho é logo seguido pela narração do verão londrino. Em quatro prelúdios (“1891”, “1907”, “1910” e “1911”), há comentários acerca da localização e afazeres dos personagens do romance, em diferentes partes da capital inglesa. Em outros sete prelúdios (“1880”, “1908”, “1913”, “1914”, “1917”, “1918” e “*Present Day*”), a personagem é a própria cidade com seus habitantes ou o tempo como a ventania do mês de março, ou ainda o frio arrebatador no mês de novembro. Começemos nossa análise pela leitura do prelúdio que inaugura o romance:

1880

Era primavera instável. O tempo, perpetuamente em mudança, mandava nuvens azuis a púrpura por sobre a terra. No campo, os fazendeiros, olhando para a plantação, ficavam apreensivos. Em Londres, as pessoas olhavam para o céu, abrindo e logo fechando guarda-chuvas. Em abril, porém, um tempo assim era de esperar. Milhares de caixeiros de lojas diziam isso mesmo, ao entregarem embrulhos bem feitos a senhoras de vestido estampado do outro lado do balcão, no Whiteley’s ou nas Army and Navy Stores. Intermináveis procissões de fregueses no West End, de homens de ne-

gócios no East, marchavam pelas calçadas, como caravanas perpetuamente em movimento – então parecia àqueles que não tinham nenhum motivo para se deter, digamos, a fim de pôr uma carta no correio ou olhar uma vitrine em Piccadilly. A procissão de landaus, vitórias e fiacres era incessante, pois a estação acabava de começar. Nas ruas mais tranquilas, músicos ofereciam parcimoniosamente um fio de som dos seus frágeis e quase sempre melancólicos instrumentos – reproduzidos, ou parodiados, aqui nas árvores de Hyde Park e aqui em St. James, pelo pipilar dos pardais e as súbitas explosões do amoroso, mas intermitente, sábio. Os pombos nas praças agitavam-se nos ramos das árvores, deixando tombar um galinho ou outro, e cantarolavam novamente a canção de ninar que era sempre interrompida. Os portões, em Marble Arch e Apsley House, ficavam bloqueados à tardinha por senhoras em vestidos multicores com anquinhas e por cavalheiros de fraque e bengala, com cravos na lapela. Aqui vinha a Princesa e, à sua passagem, os chapéus saudavam. Nos porões das longas avenidas dos bairros residenciais, empregadas de touca e avental preparavam chá. Ascendendo por tortuosos caminhos, o bule de prata era finalmente descansado em cima da mesa, donzelas e solteironas com mãos que haviam estancado as feridas de Bermondsey e Hoxton mediam cuidadosamente uma, duas, três, quatro colheres de chá. Quando o sol se punha, um milhão de pequenas luzes de gás, com a forma de olhos de penas de pavão, abriam-se em suas gaiolas de vidro. Mesmo assim, restavam largas áreas de sombra nas calçadas. A claridade mista das lâmpadas de gás e do crepúsculo eram igualmente refletidas nas plácidas águas de Round Pond e de Serpentine. Gente que saía para jantar fora trotando pela ponte em fiacres, demorava os olhos por um momento na encantadora vista. Por fim, a lua aparecia, e sua moeda polida, embora obscura agora e depois por fiapos de nuvens, brilhava com serenidade, com severidade ou talvez com completa indiferença. Girando devagar, como os raios de um holofote, os dias, as semanas e os anos passavam um após outro, projetados pelo céu (WOOLF, 2011, p. 13-15).

O prelúdio de “1880” pode ser estruturado em diferentes oposições criadas ao longo da descrição do tempo e da capital inglesa. Naquela primavera, como era de se esperar em

Londres, o clima só poderia ser instável. A variação do tempo coloca dúvidas naqueles que a observam. As pessoas do campo e da cidade temem o mau tempo em diferentes proporções. É possível observar imediatamente o paralelo entre o campo e a cidade. Quanto ao tempo, mais informações são dadas: a narração retrata a primavera de 1880 no mês de abril. O mês de abril tinha, como de costume, tempo instável. Pensamento proferido e repetido todos os anos pelos comerciantes que alertavam as senhoras que compravam nas lojas da capital inglesa. No lado *West End* encontravam-se “intermináveis procissões de fregueses”, e do lado *East*, “homens de negócios” que marchavam sem parar. Em lados opostos da cidade, temos a lógica de compra e venda, isto é, uma procissão de compradores que fielmente compra o que homens de negócios vendem sem hesitar. Ao mesmo tempo em que havia o furor do início da estação e da relação entre compra e venda, músicos tocavam de forma melancólica “em ruas mais tranquilas”. Sons esses “ecoando ou parodiados” pelos pássaros. Temos outra ideia contrária, o furor da cidade *versus* o barulho de carruagens, de pessoas andando e falando *versus* a música melancólica dos músicos que ressoa ao mesmo tempo em que os pássaros cantam. É como se os músicos e os pássaros compactuassem misteriosamente entre si com a melancolia que o progresso trouxe junto com ele.

Ao chegar o final da tarde, a capital inglesa tinha as ruas fechadas para a passagem da princesa, que era reverenciada por senhoras e senhores em trajés finos. Enquanto isso, empregadas de touca e avental preparavam o chá dentro dos porões das casas. Interessante notar a mudança brusca entre a passagem da princesa juntamente com a pompa daqueles que a esperavam e as empregadas que subiam “por tortuosos caminhos” a passagem entre o porão e as salas de jantar. Na sala de jantar, “virgens e solteironas” esperavam que o chá fosse servido. Assim que a empregada colocava o bule de prata em cima da mesa, elas contavam “um, dois, três, quatro colheres de chá.” A gradação tensiona e ao mesmo tempo dá relevância ao ato de servir-se. A cena descrita parece se deter não somente aos acontecimentos relacionados à

realiza inglesa como também aos pequenos, simples, atos do cotidiano inglês, como a rotina das empregadas e o costume de tomar chá todas as tardes. Ao anoitecer, as luzes de gás eram acessas “com forma de olhos de penas de pavão, [que] abriam-se em suas gaiolas de vidro”. A metáfora entre as luzes artificiais e os olhos de pavões reconecta a cidade e seus avanços tecnológicos à natureza. A imagem da “lua e sua moeda polida” brilhante retoma a ideia da cidade e o progresso, dessa vez econômico, fruto do capitalismo, pós-revolução industrial inglesa, seguida pela sonoridade das rimas *sere-nity* e *severity*.

Por fim, o prelúdio de “1880” é finalizado de forma não menos sonora do que a habitual escrita rítmica woolfiana: “Girando devagar, como os raios de um holofote, os dias, as semanas e os anos passavam um após outro, projetados pelo céu.” A frase final parece-me estar intrinsecamente ligada à natureza e à ideia de infinitude. Um ciclo infinito que, ao incidir instantaneamente em outro, assemelha-se ao movimento das ondas, que se formam e se quebram na beira da praia, sem parar. Ao trazer-mos a imagem das ondas que se desfazem na beira do mar, nos ocorre quase que imediatamente a imagem que abre *The Waves*:

O sol ainda não nascera. O mar não se distinguia do céu, exceto por estar um pouco encrespado, como um tecido que se enrugasse. Gradualmente, conforme o céu alvejava, uma linha escura assentou-se no horizonte, dividindo o mar e o céu, e o tecido cinza listrou-se de grossas pulsações movendo-se uma após outra, sob a superfície, perseguindo-se num ritmo sem fim (WOOLF, 2011, p. 13).

Enquanto o dia chega ao final em *The Years*, o sol nasce em *The Waves* e a chuva chega no segundo capítulo de *To the Lighthouse*. “Times Passes” narra a chegada de uma tempestade logo que todos os presentes na casa dos Ramsays foram dormir. Nesse capítulo, a casa abandonada com a chegada da guerra é inundada por um emaranhado de imagens que se confundem, mesclam-se com as variadas condições do tempo. Antíteses como verão e inverno; outono e primavera; noite e dia; calor e frio desdobram-se na narrativa. Esses pares que se

misturam e se contaminam incessantemente desencadeiam em nós leitores a sensação de infinitude, “[...] (pois dias e noites, meses e anos passavam indistintamente unidos), em jogos tolos, até que todo o universo parecia combater e se contorcer sem objetivo, numa confusão irracional e numa luxúria dissoluta” (WOOLF, 2003, p. 145).

Flavia Trocoli (2015, p. 23), em *A inútil paixão do ser*, afirma que Woolf “(...) produz, através de cortes, aliterações, assonâncias, uma escrita profundamente sonorizada.” Ao fazer uso de diferentes figuras de linguagem, Virginia Woolf cadencia sua escrita ao narrar o tempo que passa, isto é, o tempo em plena continuidade e movimento. Flavia Trocoli (2015, p. 38), mais adiante, afirma:

Uma das questões fundamentais colocadas por *To the Lighthouse* e *The Waves* é a possibilidade de criação de cenas sem Eu. Em *To the Lighthouse*, há a seção ‘Time Passes’, sem rastros da presença humana, porém a grande força reside na indeterminação da voz que fala em terceira pessoa. Em *The Waves*, há os interlúdios, paisagens sem Eu, quadros impessoais que olham e falam e, mais ainda, mesmo valendo-se do pronome de primeira pessoa, Virginia Woolf consegue a impessoalização desses ‘Eus’ e aniquila o ponto de vista pessoal.

Seria possível estender a assertiva que Trocoli faz acerca do capítulo “Time Passes” de *To the Lighthouse* e *The Waves* aos prelúdios de *The Years*? Seriam esses prelúdios o que restou de marcas da modernidade woolfiana nessa narrativa? Banfield (2000, p. 299, tradução minha), no ensaio intitulado “*How describe the world seen without a self?*”, versa sobre a linguagem woolfiana para descrever um mundo visto sem Eu. É como se essas paisagens evocassem pinturas impressionistas. Ela diz que a linguagem woolfiana é carregada de descrições. De acordo com Banfield, “O vocabulário impressionista de Woolf, como a pintura para o artista, será de palavras coloridas, fatos pequenos.” Isso significa dizer que essas descrições estão carregadas de momentos aqui e agora, como a descrição do tempo constantemente instável que ora está bom, ora ruim. Em *The Years*, por exemplo, é perceptível o uso frequente de ad-

vérbios de tempo como “*here and there*”, “*now and then*” para enfatizar o momento presente. Vejamos o prelúdio do capítulo “1918”:

Um véu de bruma cobria o céu de novembro. Era um véu tantas vezes dobrado e de malha tão fina que parecia denso e espesso. Não chovia; mas aqui e ali, a névoa se condensava úmida na superfície e tornava as calçadas gordurosas. Aqui e ali, numa folha da relva ou das sebes, uma gota pendia imóvel. O ar era calmo. Não ventava. E os sons que vinham através do véu – balido de carneiros, crocitar de gralhas – estavam amortecidos. O rumor do tráfego fundia-se num só rosnado. Agora e depois, como se uma porta se tivesse aberto ou fechado, ou como se o véu se tivesse partido por um instante e voltado à posição anterior, o urgido ressoava e desvanecia (WOOLF, 2011, p. 359).

O véu de bruma, que cobria o céu, carregava a névoa que tomava as calçadas sujas e trazia umidade para as ruas “aqui e ali”. As folhas deixavam em suspenso uma gota ou outra, “aqui e ali”. Não ventava. O tempo parado se cristalizava e abafava o barulho dos animais concomitante ao rumor do trânsito que arrebatava o silêncio. Era como se uma porta se abrisse e fechasse, “agora e depois”. Essa descrição de momentos aqui e agora resulta em “Paisagens sem Eu”, nos termos de Trocoli. Os estudos de Trocoli, quem seguiu os passos de Banfield, deram ênfase para a sonorização produzida pelas paisagens sem Eu via terceira pessoa do singular (*It*). Nesse prelúdio sonoro, ainda se faz palpável a ideia de Banfield quanto ao uso repetitivo de advérbios de tempo. Para Banfield, há, na realidade, uma resistência ao único significado na narrativa woolfiana. *Now*, por exemplo, ainda que seja presente se torna instantaneamente passado a partir do momento de sua enunciação, o que evidencia a impossibilidade de representação do agora. Talvez a percepção do movimento woolfiano esteja justamente na busca pela representação desses momentos únicos que logo se desfazem quando anunciados.

Banfield (2000, p. 308, tradução minha) explica que a linguagem woolfiana está “(...) em constante mudança de sentido, em contraste com descrições que continuam representando

do os mesmos objetos em diferentes usos (...) Virginia Woolf procura na linguagem a habilidade de capturar, de forma perspectiva e momentânea, a realidade”. A meu ver, essa busca pela representação da multiplicidade de significados pode ser dada como um traço moderno da narrativa de *The Years*. Com ritmo e sonoridade, o prelúdio “1880”, via terceira pessoa do singular, descreve o dia em Londres ao confrontar: cidade e campo; natureza e urbano; euforia econômica e melancolia da arte. Essa relação paradoxal surge como efeito da pluralidade dos sentidos que Virginia Woolf tanto almejava alcançar.

Banfield (2000, p. 311, tradução minha) sublinha que essa linguagem experimental woolfiana alcançou sua máxima potência em *The Waves*. Essa narrativa “(...) escapou do egocentrismo para as múltiplas perspectivas”. Ela argumenta que esse passo além, tomado em *The Waves*, foi essencial para a construção de uma “*language of sensation*”, ao lembrar Auerbach e sua múltiplas vozes de “A Meia Marrom”.

Auerbach (2011, p. 494) designa como “representação pluripessoal da consciência” a técnica narrativa que está diretamente ligada ao tratamento com o tempo no romance moderno. A intercalação de várias vozes narrativas faz com que a relação temporal seja interrompida. As vozes narrativas que acabam por se difundirem, misturarem-se, causam um atraso cronológico na narrativa porque as ações do tempo real demoram muito mais tempo para serem contadas. Ele diz ainda que o que é essencial para o estilo de Virginia Woolf é que não se trata de “um” sujeito, cujas impressões são reproduzidas, mas, de vários.

As vozes narrativas de *To the Lighthouse* se apresentam de forma diferente de *The Years*. Em *To the Lighthouse*, os intensos fluxos de consciência isentam introduções explicativas sobre quem fala. As múltiplas vozes de *To the Lighthouse* não dão espaço para diálogos. Já *The Years* está repleto de diálogos e os fluxos de consciência dificilmente aparecem. *The Waves* alterna entre interlúdios e monólogos interiores, constituídos por seis vozes narrativas que se intercalam no decorrer da narrativa.

Diferentemente de *To the Lighthouse*, a linguagem da sensação em *The Waves* entra em consonância com *The Years*, uma vez que essa característica apontada por Banfield (2000, p. 325) parece-me importante para entender a narrativa repleta de diálogos do penúltimo romance de Virginia Woolf. Ela diz que *The Waves* está repleto de “(...) sujeitos gramaticais [que] são os nomes próprios”, como *said Bernard, said Susan*. Esses sujeitos gramaticais, também presentes em *The Years*, são “Identidades [que] emergem do acúmulo de experiência (...) O personagem é assim construído por unir uma série de particulares via nomes próprios ordinários e descrições.” A exemplo disso, ela cita o início de *Mrs. Dalloway* que começa com nome próprio: “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*” (WOOLF, 1925, p. 3). Não nos esqueçamos da cena final que termina com a frase de Peter Walsh “*There she was*” ao observar Clarissa Dalloway.

Do final do romance *Mrs. Dalloway*, tem-se a transição do pronome *She* para *I* na cena final de *To the Lighthouse*. “*I have had my vision*” é última frase proferida por Lily Briscoe que encerra o romance e o quadro. De *I* de *To the Lighthouse*, há a passagem para *They* tanto em *The Waves* quanto em *The Years*. O primeiro título de *The Years* era *The Pargiter*, sobrenome da família, cuja história é narrada no romance.

Assim como *The Waves*, os prelúdios e os sujeitos gramaticais (*said Eleanor, asked Martin*) presentes nos diálogos estão separados em *The Years*. Não há diálogos dos personagens nos prelúdios. As descrições concentram-se na narração do tempo da capital londrina, como dito, em terceira pessoa do singular. Enquanto Banfield e Trocoli defendem que, em *To the Lighthouse* e em *The Waves*, essas descrições são cenas impessoais, sem Eu, Alice van Buren Kelley (1973, p. 205, tradução minha) vê um padrão humano na descrição caótica do tempo em *The Years*. Em *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*, ela estabelece semelhanças entre a desordem dos fatos e do tempo com o padrão falho da humanidade: “Se o interlúdio de abertura em seu desenrolar dos dias e anos atravessados pelo céu inicia um padrão de unidade sazonal, há também o padrão

humano, a sugestão de incerteza e frequente alternância entre fato e visão que nele mesmo é parte necessária na continuidade da vida.” Porém, esse contínuo padrão de desordem da vida não é característica exclusiva de *The Years*. Para Kelley (1973, p. 206, tradução minha):

Em *The Waves*, *To the Lighthouse* e até mesmo em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf deixou claro que a vida é uma luta sem fim, que a visão é constantemente sendo tratada por uma chuva de fatos e o padrão da vida é sempre um preenchimento seguido por desapontamentos e a necessidade de reconstruir o senso de unidade.

Em outras palavras, Kelly (1973, p. 216 - 218), ao apontar a repetição de “experiências frustradas” ou senão “sonhos interrompidos” na narrativa woolfiana, remete-me prontamente ao discurso de tom melancólico de Mrs. Ramsay de *To the Lighthouse*, que está sempre atenta às perdas seja pelo desmoronamento dos móveis ou ainda pela perda da pureza dos filhos. Em *The Years*, Sara Pargiter, sobrinha do Coronel Abel Pargiter, consegue ter um olhar externo do mundo privado justamente porque está sempre atenta aos pequenos fracassos cotidianos. Nicholas, o estrangeiro, amigo de Sara, também é um visionário ao dizer aquilo que ninguém quer ver ou ouvir. Para Kelley, Sara e Nicholas são personagens “excêntricos” por irem além dos fatos.

Grace Radin (1981, p. 17, tradução minha), baseada nos argumentos de Alice Van Buren Kelly, trouxe-nos a melhor definição do que seriam esses momentos visionários em *The Years*. Assim ela diz: “‘visão’ parece significar uma maneira de olhar não para (*at*) os objetos, mas através (*through*) dos objetos em seu mais profundo significado.” Nesse sentido, é como se os momentos visionários woolfianos conseguissem, de forma profunda, narrar a simplicidade da vida cotidiana. Chegado nesse ponto em nossa análise, seria apropriado lançar a hipótese de que *The Years* se situaria num ponto de tensão entre o retorno a traços realistas e a manutenção de momentos visionários. Mediante essa tensão, poderíamos admitir uma certa insistência da modernidade de *To the Lighthouse* e *The Waves* na narrativa de *The Years*. Impor-

tante ressaltar que todos esses romances apresentam formas e níveis diferentes de narrarem a vida de seus personagens ou de descreverem “um mundo visto sem eu”, isto é, a vida por ela mesma (*life itself*).

Para Otacvio Paz (1984, 18 - 19), em *Os Filhos do Barro*, “A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra (...) a modernidade é uma espécie de autodestruição criadora”. Isto é, a modernidade é ser sempre outro. Ser moderno é estar em constante mudança. Nesse sentido, quais mudanças podemos apontar em *The Years* que se diferenciam de outras narrativas woolfianas até aqui estudadas? Talvez a pergunta seja complexa demais para ser respondida de imediato. Entretanto, o que se pode dizer, por ora, é que uma das diferenças básicas entre *The Years* e *To the Lighthouse* se refere à quantidade de diálogos contidos no penúltimo romance woolfiano. Em primeiro lugar, o fato de *The Years* não apresentar fluxos de consciência tão constantes não significa que não haja pluralidade de vozes. Há, mas de forma diferente. Como vimos até aqui, os inúmeros diálogos com referências textuais podem ser definidos como “acúmulo de experiência”, nos termos de Banfield. Dito de outra forma, ao que se refere à “representação pluripessoal da consciência” debatida por Auerbach, em *The Years*, essa multiplicidade não se dá via fluxos de consciência, mas sim por meio de seus diálogos. O jantar no último capítulo de *The Years* está repleto de diálogos e diferentes opiniões sobre o saldo da guerra, colonialismo e imperialismo para os ingleses.

Virginia Woolf, como escritora moderna e como crítica literária, evidenciou em sua narrativa o que Octavio Paz (1984, p. 53) chama de a máxima busca pela verdade ao lograr a “verdade da mudança”. Ele ainda afirma que “(...) a literatura moderna é uma apaixonada negação da modernidade”. Considerando o argumento de Octavio Paz sobre a modernidade como a negação das tradições, vale a pena pensar que Virginia Woolf contrariou sua própria obra. O romance *The Years* retoma a técnica realista em paralelo à moderna talvez como uma tentativa de pôr em prática, mais uma vez, as mudanças no modo de representação da realidade ficcional propostas por ela em “*The*

Narrow Bridge of Art”. A configuração que se apresenta em *The Years* parece oscilar entre momentos visionários e uma recomposição realista.

Quanto aos momentos visionários de *The Years*, eles estão concentrados nas descrições de paisagens, isto é, em cada início de capítulo, o que denominei de prelúdios. Essas descrições se constituem de uma linguagem figurada com o uso de personificações, metáforas e antíteses. Outro lugar onde esses momentos visionários se fazem presente é nos referências textuais *she said, he asked*, etc., pertencentes aos diálogos de *The Years*. A visão estaria concentrada principalmente nas descrições de paisagens nos inícios de capítulos ou senão nos acúmulos de experiências dos personagens, ou ainda, em menor grau, em algumas constatações visionárias dos personagens Sara e Nicholas. Ao mesmo tempo, não se pode deixar de lembrar que o mundo pragmático também se faz presente nos prelúdios sob o ponto de vista da exatidão temporal e espacial de cada paisagem descrita. Novamente, como foi dito anteriormente quanto à contaminação mútua entre linguagem prosaica e poética, é possível estender essa contaminação para o âmbito da visão e forma. Não é possível delinear linhas divisórias entre o término de uma e o início de outra.

Considerações Finais

Este artigo foi motivado pelos anseios da escrita moderna descritos no ensaio “*The Narrow Bridge of Art*”. Esse ensaio fala sobre as novas demandas da narrativa moderna perante as obras do realismo tradicional e da poesia canônica. Virginia Woolf alerta-nos sobre o possível mal-estar ocasionado pela poesia que não dava abertura para a entrada no mundo dos fatos e da prosa que não podia mais somente narrar os eventos dos grandes salões na sociedade. O espírito moderno tinha a nova demanda em mesclar visão e fatos. Talvez possamos supor que a crítica feita por Virginia Woolf aos escritores no ensaio “*The Narrow Bridge of Art*” possa ter sido revertida à sua própria escrita. Teria sentido Woolf que o experimentalismo narrativo, ou senão, *the language of sensation* de *The Waves* poderia causar um mal-

estar caso fosse expandido ainda mais na narrativa de *The Years*? Qual era a demanda do espírito moderno que vivenciava a ascensão do fascismo na Europa em meados dos anos 30? Importante enfatizar, contudo, que tanto *Mrs. Dalloway*, quanto *To the Lighthouse* falam sobre a Primeira Grande Guerra ou da tirania da Era Vitoriana de maneiras bem diversas.

Como anteriormente apontado por Octavio Paz, a literatura moderna é repleta de contradições. E é justamente por conta dessas contradições que me limito a dizer que o projeto estético de Virginia Woolf não pode ser dado como um todo, mas sim em seus fragmentos, devido à sua complexidade e à diversidade da forma narrativa woolfiana. *The Years*, nesse sentido, obra pouco estudada, se mostra gradativamente mais e mais relutante a “formatações”. Esse impasse formal de *The Years* nos propõe a todo instante novos questionamentos.

Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução George Bernard Sperber. 2. ed. revisada. São Paulo: Perspectiva, 2011 (Coleção Estudos – Crítica, 2).
- BANFIELD, Ann. *The Phantom Table*. Woolf, Fry, Russel and the Epistemology of Modernism. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- KELLEY, Alice van Buren. *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*. The University of Chicago Press: 1973.
- LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RADIN, Grace. *The Years: The Evolution of a Novel*. Knoxville: U of Tennessee P, 1981.
- TROCOLI, Flavia. *A inútil paixão do ser: Figurações do narrador moderno*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2015.
- WOOLF, Virginia. *As Ondas*. Tradução Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2011.

_____. *Mrs. Dalloway*. Londres: Feedbooks, 1925.

_____. *Os anos*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Novo Século, 2011.

_____. *O Valor do Riso e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Passeio ao farol*. Tradução Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

COMO CITAR

MOURA, B. S. S. Anseios da Escrita Moderna de Virginia Woolf nos Anos 30. *Revista Cerrados*, 31(59), p. 68–77. 2022. <https://doi.org/10.26512/cerrados.v31i59.42082>